

## Conditions d'utilisation des contenus du Conservatoire numérique

1- [Le Conservatoire numérique](#) communément appelé [le Cnum](#) constitue une base de données, produite par le Conservatoire national des arts et métiers et protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle. La conception graphique du présent site a été réalisée par Eclydre ([www.eclydre.fr](http://www.eclydre.fr)).

2- Les contenus accessibles sur le site du Cnum sont majoritairement des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public, provenant des collections patrimoniales imprimées du Cnam.

Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n° 78-753 du 17 juillet 1978 :

- la réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur ; la mention de source doit être maintenue ([Cnum - Conservatoire numérique des Arts et Métiers - https://cnum.cnam.fr](#))
- la réutilisation commerciale de ces contenus doit faire l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

3- Certains documents sont soumis à un régime de réutilisation particulier :

- les reproductions de documents protégés par le droit d'auteur, uniquement consultables dans l'enceinte de la bibliothèque centrale du Cnam. Ces reproductions ne peuvent être réutilisées, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

4- Pour obtenir la reproduction numérique d'un document du Cnum en haute définition, contacter [cnum\(at\)cnam.fr](mailto:cnum(at)cnam.fr)

5- L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

6- Les présentes conditions d'utilisation des contenus du Cnum sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Auteur(s)	Leclerc, Emile (1860-19..)
Titre	Nouveau manuel complet de typographie : historique, composition, règles orthographiques, imposition, travaux de ville, journaux, tableaux, algèbre, langues étrangères, musique et plain-chant, machines, papier, stéréotypie, illustration
Adresse	Paris : Encyclopédie-Roret, L. Mulo, libraire-éditeur, 1921
Collection	Manuels Roret
Collation	1 vol. (655 p.-[5] f. de pl.) : ill. en noir et en coul. ; 16 cm
Nombre de vues	668
Cote	CNAM-BIB 12 K 21 (425)
Sujet(s)	Gravure Imprimerie Typographie -- Guides pratiques et mémentos
Thématique(s)	Technologies de l'information et de la communication
Typologie	Ouvrage
Langue	Français
Date de mise en ligne	21/01/2021
Date de génération du PDF	06/02/2026
Recherche plein texte	Disponible
Notice complète	<a href="https://www.sudoc.fr/046322353">https://www.sudoc.fr/046322353</a>
Permalien	<a href="https://cnum.cnam.fr/redir?12K21.425">https://cnum.cnam.fr/redir?12K21.425</a>



53

~~121~~  
MANUELS-RORET

— 120 K 21 425 —  
NOUVEAU MANUEL COMPLET

DE

# TYPOGRAPHIE

HISTORIQUE — COMPOSITION

RÈGLES ORTHOGRAPHIQUES — IMPOSITION — TRAVAUX DE VILLE

JOURNAUX — TABLEAUX — ALGÈBRE

LANGUES ÉTRANGÈRES — MUSIQUE ET PLAIN-CHANT — MACHINES

PAPIER — STÉRÉOTYPIE — ILLUSTRATION

PAR

ÉMILE LECLERC

Ancien Directeur de l'École professionnelle Lahure  
Prote de l'imprimerie Frazier-Soye

Orné de nombreuses figures et de planches en couleurs



PARIS

ENCYCLOPÉDIE-RORET

L. MULO, LIBRAIRE-ÉDITEUR

12, RUE HAUTEFEUILLE, VI<sup>e</sup>

1921

425

120 K 21

## AVIS

Le mérite des ouvrages de l'**Encyclopédie-Roret** leur a valu les honneurs de la traduction, de l'imitation et de la contrefaçon. Pour distinguer ce volume, il porte la signature de l'Éditeur, qui se réserve le droit de le faire traduire dans toutes les langues, et de poursuivre, en vertu des lois, décrets et traités internationaux, toutes contrefaçons et toutes traductions faites au mépris de ses droits.

A stylized, handwritten signature in black ink. The signature appears to be 'Roret' with a large, decorative flourish underneath that forms a wide, horizontal loop.

# NOUVEAU MANUEL COMPLET

DE

# TYPOGRAPHIE

---

## NOTICE HISTORIQUE

---

L'idée de reproduire le verbe par des signes matériels donna d'abord naissance à l'écriture : puis le besoin de propager les manifestations de la pensée et le désir de les conserver indéfiniment conduisirent aux divers modes d'impression dont le terme final fut l'invention de l'imprimerie en caractères mobiles — invention dont l'évidente supériorité réside dans la multiplication et la combinaison infinie de types mobiles diversifiés.

Les anciens ont connu et employé les moyens rapides de reproduire les idées par signes, témoin les briques de terre cuite trouvées au sein des villes disparues : Babylone, Ninive, Ecbatane, Suze, Thèbes, Persépolis, etc. On y remarque des inscriptions en caractères cuneiformes et d'autres signes imprimés soit à l'aide de formes en bois ou en métal gravées en relief, soit à l'aide de coins ou lettres mobiles. C'est au cours des fouilles entreprises en 1842, aux environs de Ninive, que le palais du roi Sargon fut mis à jour : on retrouva la bibliothèque entière de ce monarque,

composée d'ouvrages écrits sur briques et soigneusement numérotés.

≡ | < | | \ - | ≡ | - | ≡ | | = \ ≡ < ≡

Dans l'antiquité, plusieurs catégories d'ouvriers se servaient de caractères alphabétiques, gravés à l'extrémité de petites tiges de métal, pour obtenir des empreintes, surtout pour appliquer des marques de fabrique sur les objets confectionnés : tel serait, par exemple, le cas des potiers. Les monnayeurs employaient quelquefois le même moyen pour produire les légendes des monnaies et des médailles. Les transpositions et les renversements de lettres que l'on remarque sur certaines pièces ont fait conjecturer, au comte de Caylus et à d'autres antiquaires, que les anciens se servaient de caractères séparés. Des accidents analogues ont été constatés sur quelques poteries portant des lettres retournées par hasard. Parfois l'inscription a été gravée entièrement sur l'estampille, et parfois encore cette inscription se détache en relief sur l'objet, où se rencontrent aussi des figures et des ornements. Les Romains, particulièrement, appliquèrent ce procédé aux tuiles, aux briques et à la poterie de terre rouge. Ces empreintes se faisaient toujours à sec et sans couleurs.

On peut être étonné de voir que les Grecs et les Romains, supérieurement civilisés pourtant, n'aient pas étendu davantage ces modes d'impression. Et cependant chez ces derniers on faisait usage de lettres mobiles pour apprendre à lire aux enfants. Quintilien dit que « c'est un artifice connu de tout le monde de faire jouer les enfants avec des lettres d'ivoire pour les mettre en humeur d'apprendre ». Saint Jérôme préconise également cette méthode ; Platon, dans son « Livre des Lois », l'avait déjà proposée.

La Chine a dû connaître, vers le milieu du <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle, l'usage des caractères mobiles. Le procédé est décrit

comme suit dans les mémoires d'un docteur chinois, nommé Tchîn-Kouo, publiés en 1056 :

« Après avoir imprimé sur des planches de bois gravées les livres des lois et les ouvrages historiques, un ouvrier forgeron, nommé Pi-Ching, inventa une autre manière d'imprimer, au moyen de planches composées de types mobiles.

« Avec une pâte de terre, fine et glutineuse, il formait des plaques régulières, aussi minces qu'une pièce de monnaie, sur lesquelles il gravait les caractères les plus usités, et chaque caractère formait un cachet ou type que l'on faisait cuire au feu pour le durcir.

« Il enduisait ensuite une table en fer d'un mastic très fusible composé de résine, de cire et de chaux, dans lequel il enfonçait un châssis en fer divisé intérieurement par des filets perpendiculaires (on sait que le chinois s'écrit de haut en bas) : puis il y rangeait les types en les serrant les uns au-dessous des autres, en sorte que le cadre rempli de ces types ainsi rassemblés formait une planche.

« Il approchait ensuite du feu cette planche, pour en faire fondre légèrement le mastic, et alors il appuyait fortement sur la surface une pièce de bois bien plane pour enfoncer les types également dans le mastic. Par ce moyen les types présentaient une surface assez semblable à celle d'une meule de moulin sur laquelle on imprimait autant d'exemplaires qu'on voulait.

« ... Ce qui empêcha d'employer des types en bois, c'est que le tissu en est tantôt poreux et tantôt serré, et qu'une fois imprégnés d'eau ils auraient été inégaux et n'auraient pu se détacher du mastic pour servir à une autre composition. »

L'invention de Pi-Ching est fixée par les historiens à l'an 1041 de l'ère chrétienne.

Ces caractères, imparfaits d'aspect, donnèrent à un autre artisan, natif de Pi-Ling, l'idée de les fondre en plomb. Ces derniers, plus finis que les précédents, manquaient, faute d'alliage, de la dureté nécessaire :

il furent rejetés et cette tentative n'eut point de suite et tomba dans l'oubli.

« C'est de là que tirent leur origine toutes les espèces de types mobiles. Mais ceux en terre cuite manquaient de netteté : ceux en plomb étaient trop mous, et ne pouvaient, par conséquent, lutter avec la gravure sur bois. C'est pourquoi l'on a gravé pour l'encyclopédie de *Khang-hi* 250,000 et plus de caractères en cuivre, qui ne laissent rien à désirer, et avec lesquels on peut imprimer toutes sortes d'ouvrages. » (Préface de « *Woung-sang-tsi-Yao* »).

D'autres modes d'impressions ont, dès longtemps, précédé la typographie telle qu'elle nous a été transmise.

Si, pour apprendre à lire aux enfants, l'antiquité employa les lettres mobiles, elle se servit, pour leur enseigner à écrire, de pages entières découpées à jour. « Moyen excellent, dit Quintilien, pour former l'écriture des enfants, obligés ainsi à suivre, avec leur style, les contours réguliers des lettres taillées à jour. »

L'art de multiplier les dessins, au moyen de patrons découpés, est fort ancien. On suppose, non sans quelque raison, que les Egyptiens s'en servaient pour exécuter les figures régulières que l'on remarque sur les caisses des momies. Quant aux artistes grecs, surtout ceux qui ont décoré les vases peints, vulgairement appelés étrusques, la certitude en est parfaitement acquise. « Le peintre ou plutôt le dessinateur, dit le comte de Caylus, devait nécessairement calquer son sujet, et, selon l'usage de ce temps-là, il n'a pu se servir, pour y parvenir, que de lames de cuivre très minces découpées... »

Procope nous apprend que l'empereur Justin l'Ancien, ne sachant pas écrire, les officiers de sa chancellerie imaginèrent le procédé suivant pour obtenir de lui une espèce de signature. « Ils firent découper les quatre premières lettres de son nom sur une petite planchette de bois et, toutes les fois qu'ils voulaient lui faire signer un acte, ils conduisaient sa main sur ces caractères. »

Théodoric le Grand, roi des Ostrogoths, n'ayant jamais pu réussir à écrire son nom, avait fait découper dans une lame d'or les initiales *THEOD* : lorsqu'il voulait signer, il appliquait cette lame sur le parchemin et promenait la plume dans les découpures des lettres. Ce fut aussi le cas de Charlemagne qui se servait pour sa signature d'un monogramme facile à former.

L'impression humide était employée au moyen âge avec des encres de diverses couleurs. Guillaume le Conquérant imprimait sur ses chartes un cachet trempé dans l'encre.

Les enlumineurs et les décorateurs de livres imprimaient, au moyen de patrons découpés dans des lames de laiton ou d'autre métal, ces lettres capitales qui, dans les manuscrits, sont si chargées d'ornements : ils en faisaient même usage pour les lettres minuscules : par la suite, ils composèrent de la sorte des ouvrages entiers, principalement des livres de plain-chant.

Les patrons s'essayèrent encore à la reproduction d'œuvres d'art. D'après un passage de Pétrone, on en faisait usage en Italie au premier siècle de notre ère. Cet auteur attribue la décadence de l'art de la peinture à l'usage des « ectypes », moyen de reproduction mécanique des tableaux.

La xylographie (impression tabellaire) a précédé immédiatement la typographie (impression en caractères mobiles). Elle consistait à transcrire sur une planche de bois dressée et polie les mots dont se compose une page et à enlever ensuite, avec un outil approprié, toutes les parties que l'encre n'avait point touchées. L'opération terminée, la planche présentait toutes les lettres en relief ; une fois encrée, on apposait une feuille de papier, laquelle était imprimée au moyen d'une brosse, d'un frotton ou d'un rouleau de bois garni d'étoffe.

Les grandes intelligences de l'antiquité et du moyen âge étaient au seuil de la découverte. De ce jeu d'enfant à l'assemblage de lettres isolées, de la marque de fabrique à la gravure d'une page entière, il semblait



n'y avoir qu'un pas ; et il a fallu plus de quatorze siècles pour le franchir et trouver l'imprimerie véritablement pratique... Ce progrès, l'humanité d'alors ne le connut point, parce qu'il n'était pas encore une nécessité de l'époque.

Mais, il faut bien le dire aussi, les moyens de communications, indispensables à nous autres modernes (livre, journal, affiche, etc.), étaient inutiles à ces gens, rassemblés en groupes moins denses, vivant au dehors, traitant les affaires politiques et commerciales sur la place publique, pratiquant même les sciences et les arts en commun. L'imprimerie n'apparaissait donc pas comme une chose nécessaire à l'échange réciproque de la pensée et de l'imagination.

En résumé, la véritable invention de l'imprimerie ne peut consister dans l'art de graver les poinçons, puisque tous les peuples anciens ont pratiqué la gravure sur métal, ni dans la découverte de l'impression (au sens général du mot), puisque ce mode de reproduction a été connu de tout temps ; mais bien dans la combinaison pratique de ces procédés divers en vue de la création et de la multiplication du livre rendu, par cela même, universellement accessible.

Nous arrivons au milieu du xv<sup>e</sup> siècle. On pressent que de grandes choses vont s'accomplir.

Le monde féodal va mourir. Représentant de la force brutale, vainqueur de ce qui fut la discipline romaine, il tombe à son tour brisé, lui formidable, dans l'anarchie des rivalités sanglantes. Le monde politique réclame l'unité, le monde intellectuel aspire à la lumière. Le peuple s'éveille, les bourgeois s'agitent, le bien-être suscite de nouveaux besoins.

La science, reléguée dans les monastères, se composait de théologie surtout, de quelques notions de physique, d'astronomie, d'astrologie plutôt, et de mathématiques imprégnées des idées de magie, fort en honneur à cette époque. C'est alors qu'une fièvre de savoir s'empare de la société : la lecture devient la

plus impérieuse nécessité. Le goût des études, principalement de celles de la littérature et des langues anciennes, se développe rapidement, apporté par les hommes de science et d'art fuyant, lors de l'envahissement de l'empire grec, devant le fanatisme sauvage des hordes conduites par Mahomet.

Dès lors, les copistes ne suffisent plus à l'exigence du public; leur considération s'accroît, leurs gains sont fabuleux. Le plus beau présent est un manuscrit, la possession la plus précieuse est celle d'un volume. « On se met à écrire si violemment, que les mots se confondent; les lettres ne font plus qu'un seul trait, les mots une ligne, et les lignes, comme dit Clémengis, une broderie indéchiffrable avec des jours et des enchevêtrements plus divers que les tours dentelées de nos cathédrales. Pendant cinquante ans, tous les hommes instruits se plaignent de l'illisibilité des caractères cursifs; on multiplie les abréviations, comme si la pensée, impatiente de son instrument imparfait, l'eût brisé dans sa colère. »

C'est au milieu de telles circonstances et sous ces ardentes influences que l'on trouva enfin le moyen de se passer de copistes et surtout d'échapper à leur lenteur et de remédier à leurs erreurs. Il fallait copier mécaniquement, copier exactement, copier toujours, à l'infini; perpétuer à jamais l'idée. Pour cela, un mode nouveau devenait nécessaire : l'imprimerie apparut.

« Le véritable inventeur, dit Philarète Châles, c'est le genre humain. Il est naturel de fondre un caractère dans un moule, après l'avoir vu gravé en relief; c'est chose naturelle de sculpter une lettre dans le métal après l'avoir déjà gravée sur bois; il est logique de diviser les lettres de l'alphabet quand on a divisé les mots, de séparer les mots après avoir séparé les pages, et, en remontant toujours, de faire des cartes avec des empreintes après avoir fabriqué des cachets et des sceaux en relief; enfin d'essayer le relief après avoir usé du cachet creux : rien de plus simple. Il a fallu cependant quatre mille ans pour

descendre tous ces degrés, du cachet à l'imprimerie. »

Une opinion assez généralement répandue est que les graveurs en bois furent les promoteurs de l'imprimerie, et l'on sait (d'après l'« Histoire du Petit Jehan de Saintré », page de Charles V) que les cartes à jouer furent inventées vers l'an 1373, et gravées en Allemagne au commencement de l'an 1400. D'abord on les



Planche xylographique de l'*Ars bene moriendi*.

dessinait à la main, puis l'idée d'en rendre la fabrication plus expéditive fit recourir aux cartons découpés. La consommation augmentant de plus en plus, il fallut trouver un moyen encore plus rapide. C'est ainsi que l'image des cartes fut taillée dans d'épaisses planches de bois, lesquelles, enduites d'une encre grasse et appliquées fortement sur le papier, se reproduisirent à volonté. Des « cartiers » le procédé passa

aux fabricants d'images de piété dont les figures ne comportent aucune espèce de texte. Ces derniers peu à peu s'habituerent à graver au-dessus ou à côté des figures soit des mots isolés, soit des lignes entières destinées à en donner l'explication.

Ces premiers essais conduisirent à la multiplication des recueils par l'impression xylographique ou tabellaire. Les premiers livres, tout à la fois gravés ou sculptés et imprimés en Europe, datent, selon la chronologie établie par Seizius, de 1431. Ce sont eux qui caractérisent plus particulièrement l'origine de l'imprimerie, parce qu'ils sont tout entiers de la main des graveurs en bois.

Les plus anciens ont été faits au frotton, c'est-à-dire en exerçant un frottement sur le papier, du côté opposé à celui qui devait recevoir l'impression, à l'aide d'un pinceau composé de crins unis par de la colle forte et entourés, pour ne pas déchirer le papier, d'un linge formant tampon. Auparavant on se servait de l'ongle du pouce, puis d'un morceau de bois poli. Ce procédé avait un défaut capital : il empêchait d'imprimer les deux côtés du papier, parce qu'on était obligé d'appliquer un corps gras sur le verso pour faire glisser l'instrument, et que ce corps gras mettait ensuite obstacle à l'impression de ce côté en s'opposant à l'adhérence de l'encre. L'encre eût-elle d'ailleurs adhéré que l'action du frotton au recto eût beaucoup altéré le travail déjà obtenu. L'impression des deux côtés était donc impossible ; on était obligé, quand on réunissait les feuilles des volumes, de les coller dos à dos par la partie restée en blanc. Tous inconvénients qui disparurent avec l'invention de la presse.

Mais il y avait de grands désavantages à employer des planches gravées d'une seule pièce ; il fallait préparer autant de planches que le livre avait de pages : graver autant de lettres qu'il y en avait dans le discours, chacune ne pouvant servir que dans le lieu où elle était fixée. Les lettres étaient sans uniformité, et les fautes du graveur ne pouvaient se réparer que par

des chevilles qui avaient rarement la solidité du plein bois. En outre, ces planches, alternativement mouillées et séchées, se tourmentaient, se fendaient et ne pouvaient pas être d'un long service : on ne pouvait du reste s'en servir que pour un seul ouvrage. On s'aperçut de la quantité qu'il fallait de ces planches pour faire un livre et de l'embarras qu'elles occasionnaient dans les ateliers. Néanmoins, comparée au travail des copistes, la xylographie était un immense progrès.

Le problème de la multiplication des images aurait été résolu une centaine d'années avant notre ère. Pline l'Ancien rapporte que M. Varron, le plus savant des Romains de ce temps, trouva moyen d'insérer dans ses livres les portraits de sept cents personnages illustres et d'en multiplier à volonté les exemplaires. Le procédé constituant cette invention, que Pline qualifie de « digne de rendre jaloux les dieux eux-mêmes », a suscité nombre de conjectures ; mais il resté inconnu. L'invention de Varron, demeurée à l'état de secret, n'offre qu'un souvenir fugitif et évanoui, sans aucune influence sur les destinées de la gravure appliquée à l'impression.

D'autre part, on a pu constater que dès le <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle les calligraphes de France et d'Allemagne se servaient déjà d'estampilles en relief pour l'impression, sur les manuscrits, des initiales ornementées, dont on a retrouvé de nombreux exemples, parfaitement identiques.

La gravure en creux et en relief était pratiquée en Europe au moyen âge dans un certain nombre de métiers : graveurs de sceaux, de fers pour reliure, orfèvres, « carreleurs » (pavages émaillés), « tombiers » (inscriptions funéraires), « luchiens » (tailleurs de figures en ronde bosse sur les meubles), etc. Ce sont les privilèges des corporations qui empêchèrent l'application de ces découvertes partielles à l'imprimerie et à la gravure parce qu'elles auraient porté un grave

préjudice aux scribes et aux enlumineurs qui faisaient, comme on sait, payer leurs travaux fort cher.

Les recherches de M. Bouchot, conservateur du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, et ses dernières découvertes permettent de faire remonter la xylographie en France au milieu du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, et probablement même de lui attribuer une origine française, de même qu'à l'invention des lettres mobiles « estampilles » pour « empreinture » en usage au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle.

La xylographie débuta par la fabrication des images de sainteté et des livres ascétiques. Aucun document, d'ailleurs, n'est encore venu contredire cette assertion. On ne saurait la faire remonter au-delà du commencement de ce même siècle, date où l'on commença en Europe à fabriquer le papier, article auquel les impressions xylographiques se rattachent intimement.

La xylographie fut d'abord pratiquée clandestinement et, comme l'imprimerie à ses débuts, ne se proposa que la contrefaçon du livre manuscrit, imité à peu de frais, et vendu à gros bénéfices. Les grands monastères, comme Cluny, Cîteaux, Clairvaux, etc., qui avaient plus d'indépendance à l'égard des corporations, pratiquèrent la xylographie plus ouvertement pour la fabrication des images de piété, ainsi que pour la publication des livres édifiants destinés aux fidèles et aux pèlerins.

Ange Roccha (*Bibliotheca Vaticana Illustrata*, Rome, 1591), prétend que l'impression tabellaire était connue des Chinois plus de trois cents ans avant J.-C. (Certains auteurs croient qu'elle aurait été propagée en Occident à la suite du voyage de Marco Polo en Chine (1272); selon d'autres ce seraient des navigateurs hollandais qui firent connaître à leurs compatriotes, vers le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, l'usage de la xylographie.) Mais, de leur côté, les missionnaires, qui au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle séjournèrent de longues années à Pékin, s'accordent presque tous à donner à l'imprimerie tabellaire chinoise près de seize cents ans d'antiquité. Ce sont, du

reste, ces mêmes missionnaires qui firent adopter en Chine la méthode typographique dont l'origine demeure bien européenne.

On a vu que l'imprimerie xylographique marque la transition entre les ouvrages manuscrits et ceux reproduits à l'aide des caractères mobiles. Ces livres, le plus souvent accompagnés d'images, sont devenus très rares. Ils paraissent avoir été fabriqués simultanément en Hollande, en Belgique et en Allemagne, et ont été imprimés plusieurs fois dans la première moitié du x<sup>v</sup> siècle, bien qu'ils ne portent, en général, ni date ni indication de lieu.

L'un des plus célèbres est un résumé de la Bible, nommé « Bible des Pauvres » *Biblia Pauperum*, parce que la plupart des prédicateurs, trop indigents pour acquérir la Bible entière, ouvrage volumineux et alors fort cher, se bornaient à l'achat de ces abrégés ordinairement ornés de gravures sur bois représentant et expliquant les principaux faits de l'Ancien et du Nouveau Testament. On en connaît plusieurs éditions xylographiques en latin et en allemand; elles ont de quarante à cinquante feuillets; il en existe datées de 1470, 1472 et une de 1475. Le papier n'étant imprimé que d'un seul côté, on donne à ces impressions le nom d'« anopistographes » (« opistographes », imprimé des deux). La plus ancienne édition aurait été, suivant Ottley, exécutée à Bamberg en 1420.

Un autre livre non moins célèbre est le « Miroir du Salut » (*Speculum humanæ Salvationis*), petit in-folio de soixante-trois feuillets, plus cinquante-huit estampes, d'une extrême rareté. Cet ouvrage avait été écrit en latin au xiii<sup>e</sup> siècle par un moine de l'ordre de saint Benoît. Traduit en plusieurs langues, il fut non seulement gravé sur bois, mais aussi imprimé plus tard en caractères mobiles: Fournier en compte six éditions, datant du x<sup>v</sup> siècle.

Citons encore l'« Art de bien Mourir » (*Ars bene Moriendi*), petit in-folio illustré, de vingt-quatre feuil-

lets, non moins rare, dont Heineken a décrit sept éditions.

Quant aux livres sans gravures, le plus ancien serait un abrégé, vrai ou supposé, du « Traité des huit Parties du Discours » d'Elius Donatus (un des

**D**epositio quid est: Parla-  
tione que pposita alijs par-  
tibus oratois significatiou-  
eaz aut complet. aut inuat  
aut inuuit. Depositioi quot accidunt  
Unus. Quid: Casus nū. Quot casus  
Duo: Qui: Actiōis et actiōis. De ppo-  
sitiones acti casus: vs ad. apud. ante  
aduersum. cis. cōtra. circū. circa. contra.  
erga. extra. inter. intra. infra. iuxta. ob.  
pone. per. ppe. ppter. scdm. post. trans

Fragment de *Donat* d'après une xylographie originale de la Bibliothèque Nationale. (La page entière contient 20 lignes.)

maîtres de saint Jérôme, qui vivait à Rome au iv<sup>e</sup> siècle), traité en usage dans les écoles du moyen âge. Dans l'histoire de l'imprimerie on donne le nom de « Donat » à cette grammaire latine. Les Donats sont un des premiers produits de l'impression tabel-  
laire; on en connaît plusieurs éditions. Les plus  
anciennes, sans date ni nom de lieu et d'imprimeur,



sont supposées imprimées en Hollande, peut-être à Harlem, vers 1440.

Les plus récentes sont d'une date postérieure à l'invention du caractère mobile et de la presse, elles ont été fabriquées avec ce dernier instrument : preuve évidente que, malgré ses imperfections, l'ancien système exista encore plusieurs années après la typographie. Tel le « Donat » en lettres allemandes publié à Ulm, par Conrad Dinkmuth, en 1480, et une bulle d'indulgence imprimée à Munich en 1482, c'est-à-dire plusieurs années après l'invention des caractères mobiles : ce qui montre que les deux procédés d'impression furent, pendant quelque temps, pratiqués simultanément.

Mentionnons aussi un livre de seize feuillets, intitulé *Defensorium Beatæ Mariæ Virginis*, imprimé sur planches de bois, par Eysenhust : il porte la date de 1474.

L'impression tabellaire a dû disparaître aux environs de 1490.

« C'est à ces informes essais des cartes à jouer, dit Ambroise-Firmin Didot, puis des images avec légendes, puis des Donats, imprimés sur tables de bois, puis en caractères de métal, soit sculptés sur pièce, soit retouchés au burin, après avoir été coulés, que l'imprimerie rattache son origine. »

Les imperfections de la xylographie firent concevoir l'idée de graver chaque lettre séparément. De cette manière, les lettres isolées pouvaient être rassemblées à la suite et former des mots, les mots des phrases, les phrases des lignes, et les lignes des pages... L'impression achevée, ces mêmes lettres pouvaient servir pour reproduire et multiplier d'autres ouvrages.

L'imprimerie typographique était trouvée : mais de ce procédé pratique quel est le véritable inventeur, quelle est la date précise ?... Mystère et contradiction.

Rien de plus difficile que de connaître exactement le nom de l'inventeur et de fixer la date et le lieu de l'invention, parce que ces premiers travaux furent

exécutés dans le plus profond mystère, afin que les produits de l'art nouveau ne pussent être distingués de ceux que la main des copistes créait avec tant de peine et de lenteur.

Cette grande préoccupation des premiers imprimeurs à donner à leurs volumes les apparences des manuscrits, par contrefaçon mécanique, et ce dans le but de s'assurer de gros bénéfices, explique l'absence de toute indication sur leur personne ou sur le lieu et la date de leur travail.

« D'abord cet art fut caché et communiqué seulement à un petit nombre d'adeptes, qui apportaient eux-mêmes les lettres dans des sacs fermés, et les emportaient ensuite de l'atelier. » *Henricus Pantaléon, Lib. de Vicis illustribus Germaniæ, 1565.*

Ce qui est constant, c'est que Strasbourg et Mayence sont les seules villes dont les droits à la découverte de l'impression des livres en caractères mobiles, au moyen de la presse, soient incontestables, en laissant toutefois à Harlem le mérite de les avoir devancées pour l'impression tabellaire.

Les preuves les plus certaines qui constatent en faveur de la Hollande l'antériorité de l'impression xylographique sont :

1<sup>o</sup> Le témoignage d'Ulrich Zell, de Hanau, imprimeur à Cologne, dès 1465 :

« Quoique cet art ait été inventé à Mayence, ainsi que nous l'avons dit, et comme on le croit généralement aujourd'hui, la première forme existait en Hollande, dans les « Donats » qu'on y imprimait antérieurement à cette époque : c'est d'eux et d'après eux que cet art prit son origine ; mais l'invention nouvelle fut bien plus importante et ingénieuse que la première. »

Ce récit nous a été conservé par l'auteur de la « Chronique de Cologne », écrite en allemand et imprimée à Cologne par Jean Korthoff, en 1499.

2<sup>o</sup> Ce que dit Ange Roccha, dans l'appendice de sa *Bibliotheca Vaticana*, où il raconte avoir vu sur la

première page d'une grammaire de Donat cette note écrite de la main de Marie-Ange Accurse :

« Alde le Jeune, homme érudit et très versé dans l'étude de l'antiquité, m'a montré un Donat imprimé sur vélin à la première page duquel on lisait cette note manuscrite :

« Jean Fust, de Mayence, aïeul maternel de Jean  
« Schoiffer, imagina le premier l'art d'imprimer avec  
« des types de cuivre, et ensuite trouva le moyen de  
« les remplacer par des types en plomb. Son fils,  
« Pierre Schoiffer, apporta beaucoup d'amélioration à  
« cet art. Ce Donat et le livre intitulé *Confessionalia*  
« sont les premiers qui aient été imprimés. Ils sont  
« de 1450. L'idée en avait été suggérée par les « Donats »  
« imprimés précédemment en Hollande sur « planches  
« sculptées. »

Au bas était écrit : *Hæc scripsit Mari-Angelus Accursius.*

De même que sept villes de l'antiquité prétendaient à la gloire d'avoir vu naître Homère, de même dix-sept villes, dans les temps modernes, se disputent l'honneur de l'invention de l'imprimerie. Mais trois cités seulement appuient leurs prétentions de titres sérieux : Strasbourg, Mayence et Harlem (les deux premières revendiquent également l'impression tabellaire).

Suivant Junius, Scriverius, Boxhornius, Scaliger et autres écrivains, c'est Laurent Janszoon Coster (de Harlem, 1370-1439), qui fit succéder les caractères mobiles en bois aux tables xylographiques, et aurait substitué au frotton la presse déjà en usage dans d'autres professions.

Mais Meerman, dans son grand ouvrage, *Origines Typographicæ* (La Haye, 1765), où tous les documents concernant les origines de l'imprimerie sont réunis, a réfuté en partie les droits que pouvait s'attribuer la Hollande.

« ... Si l'on peut, dit-il, attribuer quelque chose à

Coster, ce serait seulement l'exécution des images gravées du *Speculum humane Salvationis*. En se montrant même libéral à son égard, toute son invention se bornera à avoir su sculpter ces lettres sur bois ou autre matière, invention qui diffère du tout au tout de la typographie, laquelle consiste dans la mobilisation des caractères. »

(Lettre à l'historiographe hollandais Wagenaar, 1757).

C'est avec des lettres isolément gravées sur bois que Laurent Coster entreprit l'impression du livre désigné sous le nom d'*Horarium*. Cet ouvrage est imprimé des deux côtés, dans le plus petit format; les grandes initiales manquent.

Il est certain que Coster usa des types

mobiles puisqu'on remarque sur la cinquième feuille du « Miroir du Salut » (1430) une lettre renversée (*begint* pour *begint*) et, à la page 40, une phrase de trois mots retournée (*gēnēdā xī sīsēuēg*).

Il est certain aussi que Gutenberg imagina, peut-être le premier, de graver les signes de l'alphabet à l'extrémité de petits prismes en bois...

Specklin et Paulus Pater (cités par Schragius, dans sa « Chronique Manuscrite »), et Wolf (*Monumenta Typogr.*) ont vu quelques-uns de ces anciens types en bois qui avaient servi à différentes éditions de « Donats », l'un au xvi<sup>e</sup> siècle, l'autre au xvii<sup>e</sup>. Ce dernier s'exprime ainsi :

« Je me rappelle avoir vu parfois à Mayence de

A a a b c d e f g h i  
k l m n o p q r s t  
u v x y z z z z z

ater nofter  
gut es in e  
hs. Paru

Uitēte unuē t'mus  
aduēnat regmī tū  
nū Nīat volūtas

Page de l'*Horarium* de Coster.

semblables types en bois de buis, de l'imprimerie de Fust, qui étaient perforés au milieu de leur tige en buis, afin de pouvoir être liés par une ficelle et appliqués les uns contre les autres aisément. »

Admettons que Gutenberg, le premier, imagina de les graver à l'extrémité de petits prismes en bois. Or, bientôt, on reconnut l'inconvénient de s'en servir. Ces différents morceaux de hêtre se gonflaient ou se contractaient, comme les planches fixes, selon le degré d'humidité ou de sécheresse de l'atmosphère. La fragilité de ces types en bois obligeait d'ailleurs le graveur à accoupler ensemble deux ou un plus grand nombre de minuscules et de multiplier, par conséquent, le nombre de lettres, ce qui demandait nécessairement et plus de temps et une plus grande dépense.

Comme l'inégalité d'épaisseur de ces caractères ne permettait pas de les unir assez exactement, quoique serrés avec force dans un châssis de fer, on songea à percer les lettres vers leur extrémité supérieure, et à passer par ces trous un lien pour les attacher les unes aux autres ; mais les compositeurs n'en éprouvaient pas moins un très pénible travail, par la grande attention qu'ils devaient avoir de bien joindre les lettres que traversait ce lien, et surtout de bien justifier leurs lignes en les assujettissant ensuite par un nœud aux deux extrémités. Il leur fallait, après cela, beaucoup de temps et de soins quand il s'agissait de corriger les épreuves, de remanier, de passer de nouveaux liens et de serrer une seconde fois les pages ou la page dans le châssis. Ce procédé, qui paraîtra impraticable, même à l'homme le plus instruit dans l'art typographique, a été mentionné par d'indiscutables autorités.

(Schœpflin n'a pas oublié d'observer ces difficultés dans sa « Dissertation française. » — Paul Pater assure, dans sa *Dissertatio de Typis Litterarum*, avoir vu ces lettres perforées. — Daniel Specklin et Birckenius en ont également fait mention).

L'altération et surtout le défaut d'alignement de ces primitifs caractères ne tardèrent pas à les faire rejeter :

peut-être ne servirent-ils jamais à l'impression de tout un livre. Une matière plus stable fut donc cherchée par l'inventeur, qui choisit vraisemblablement le cuivre. Les nouveaux caractères s'alignaient parfaitement et se tiraient avec facilité; mais considérable était la dépense de temps et d'argent occasionnée par leur gravure.

C'est alors que Gutenberg imagina de les obtenir par la fusion; ses premières tentatives, à Strasbourg, datent de 1436, et tout démontre que dès 1450 ce progrès était réalisé. Ses premières éditions connues du *Speculum humane Salvationis* ont été exécutées avec des caractères fondus dans le sable puis retouchés au burin: c'est ce qui explique les nombreuses irrégularités qu'on y remarque. La Hollande aurait aussi connu la fonte des caractères au moyen de matrices en terre cuite.

Ce défaut disparut complètement entre 1453 et 1455, quand Pierre Schoeffer eut imaginé de frapper des matrices de cuivre avec un poinçon d'acier et de créer le moule mobile à main. Toutefois ce n'est qu'en 1459 que parut le premier livre imprimé avec des caractères fondus régulièrement. C'est le *Rationale divinorum Officiorum* de Guillaume Durand, évêque de Mende, qui sortit cette année-là des presses de Mayence.

Des essais de reproduction de l'écriture par des moyens typographiques auraient été tentés, à Avignon, en 1444, par un orfèvre originaire de Prague, Procope Waldfoghel. Ce fait résulte d'un acte d'association dressé la même année entre Procope Waldfoghel et Manaud Vitalis, retrouvé en 1890 par l'abbé Requin dans les minutes d'un notaire d'Avignon. Ce Procope aurait surpris l'invention à Strasbourg, alors que Gutenberg s'y livrait à ses études et à ses essais avant de retourner à Mayence, et l'aurait hâtivement et malhabilement exploitée dans cette ville.

Les premiers livres imprimés ressemblaient tellement à des manuscrits qu'on les crut d'abord sortis de la main des copistes. Il se trouva même des imprimeurs qui les vendirent comme tels. Fust entre autres. On

peut donc dire que la découverte de l'imprimerie a été dominée dans une certaine mesure, par une idée deshonnête, et — dégagé de toute admiration sentimentale — avancer que les premiers imprimeurs ont eu en vue de gagner beaucoup d'argent par la contre-façon mécanique des manuscrits. Mais bientôt la divulgation des procédés nouveaux et la substitution des caractères romains aux caractères gothiques, seuls employés jusqu'alors, ne permit plus de confondre les produits de la typographie avec ceux de la calligraphie.

L'empreinte du cachet, qui fut, dit-on, le premier guide de l'inventeur de l'imprimerie, lui avait appris en même temps à former une composition dont il pourrait recouvrir ses caractères et dont la teinte imiterait celle de l'écriture... Mais comment imprimer facilement sur une feuille de papier un assemblage de lettres qui, par leur ténuité, prenaient difficilement l'empreinte, et dont le très grand nombre exigeait, pour une bonne lisibilité, l'action d'une force parfaitement égale ? Un pressoir était là ; le mouvement de la vis, qui répond à un poids considérable, frappa son imagination : la presse était conçue.

Cette dernière invention a été attribuée à Laurent Coster ; la tradition et les plus anciens témoignages en accordent le bénéfice à Gutenberg, et cet instrument, mieux que toute autre chose, a transmis son nom à la postérité.

[Bergellanus, dans son « Poème sur l'Imprimerie », imprimé en 1541, attribue l'invention de la presse à Gutenberg. — Wetter, dans son savant ouvrage sur l'« Histoire critique de l'Imprimerie », croit aussi que Gutenberg remplaça le frotton par la presse, ce qui lui permit d'imprimer quatre tables de bois et des deux côtés du papier ; ce qu'on ne pouvait faire au moyen du frotton.]

Les deux plus importants des nombreux témoignages en sa faveur, recueillis par Meerman et Wolf, sont ceux d'Ulrich Zell et de l'abbé Trithème.

Ulrich Zell vint s'établir, dès l'origine de l'imprimerie, à Cologne, ville qui n'a pas élevé de prétentions rivales ; son récit (emprunté à l'auteur anonyme de la « Chronique de Cologne ») paraît conforme à la vérité ; il semble, d'ailleurs, tout à fait désintéressé dans la question :

« Ce noble art fut inventé pour la première fois à Mayence, sur le Rhin, et fit grand honneur à la nation allemande. Cela arriva vers l'année 1440 ; et à dater de là, jusqu'à 1450, cet art et tout ce qui s'y rattache fut perfectionné...

« En l'an de Notre Seigneur qui s'écrit MCCCCL., et qui fut une année d'or [c'est-à-dire où l'on célébra un jubilé], on commença à imprimer, et le premier livre que l'on imprima fut la Bible en latin, et elle fut imprimée en gros caractères semblables à ceux des missels de nos jours (il s'agirait de la Bible de Trente-Six Lignes, la première imprimée en lettres fondues).

« Le premier inventeur de la typographie fut un citoyen de Mayence, né à Strasbourg, nommé Jean de Gudenburch ; il était noble. Ledit art fut transporté de Mayence à Cologne, ensuite à Strasbourg, puis à Venise. C'est de l'honorable maître Ulrich Zell, de Hanau, imprimeur actuellement à Cologne, que je tiens le récit de l'invention et des progrès de cet art, dont l'établissement à Cologne lui est dû. Il est des insensés qui prétendent que l'impression des livres date d'une époque plus reculée ; mais cela est contraire à la vérité : en aucun pays du monde on ne connaissait de livres imprimés alors. »

Cette date de 1440, fixée par Zell, paraît devoir être admise sans contestation ; elle s'accorde avec le récit de Mathias Palmerius, de Pisc, autre contemporain qui, dans sa continuation de la « Chronique » d'Eusèbe, fixe à la même année l'invention de l'imprimerie, « due au génie industrieux de Jean Gutenberg, noble de naissance, et né à Mayence ».

Palmer dit qu'en l'année 1457 l'imprimerie se répandit en divers pays. La date de 1440 qu'il assigne, ainsi



que Zell, à sa découverte, n'est point trop éloignée, puisque le procès de Gutenberg avec ses associés remonte à 1439. Il fallut, en effet, bien des essais et de longs travaux pour pouvoir achever l'exécution soit de la Bible de Trente-Six Lignes, dont l'impression fut retardée, soit de l'autre Bible, également sans date, dite de Quarante-Deux Lignes, et qui est antérieure à l'année 1456, ainsi que le prouvent des documents authentiques.

Il est moins probable qu'elle parut en 1450, et que son apparition servit à fixer la date indiquée par Ulrich Zell, par Arnold de Bergellanus et par beaucoup d'autres, comme terme des essais de l'imprimerie.

Quelques ouvrages moins importants avaient été déjà imprimés : tels sont le « Donat » de la Bibliothèque Nationale (1430), les « Lettres d'Indulgence » datées de 1434 et 1435 : dans l'une de ces compositions se voit la grosse gothique de la Bible de Trente-Six Lignes, dans l'autre les caractères de la Bible de Quarante-Deux Lignes et du Calendrier de 1456. Deux autres impressions font remonter plus haut les productions de Gutenberg : un Calendrier astronomique de l'année 1448, dont les caractères sont les mêmes que ceux dudit Donat (Bibliothèque de Wiesbaden), et une poésie sur le « Jugement dernier » (1445 ou 1446) Musée Gutenberg de Mayence.

Trithème (1462-1516) a donné dans ses « Annales » un récit circonstancié de l'invention de l'imprimerie : il tenait ces renseignements de la bouche même de Pierre Schoeffer, le gendre de Fust :

« A cette époque, ce fut à Mayence, ville d'Allemagne, près du Rhin, et non pas en Italie, comme quelques-uns l'ont faussement prétendu, que fut imaginé et inventé par Gutenberg, citoyen de Mayence, cet art mémorable et jusqu'alors inconnu d'imprimer les livres au moyen de caractères en relief. »

« Les premiers inventeurs de cette ingénieuse merveille d'imprimer furent des citoyens de Mayence. Or, ces trois premiers inventeurs, Jean Gutenberg,

Jean Fust et Pierre Schoeffer (Opilio), gendre de ce dernier, habitaient à Mayence la maison connue sous le nom de *Zum Jungen*, qui prit ensuite le nom d'« Imprimerie », nom qu'elle conserve encore. »

L'alinéa de début et l'alinéa final sont seuls à retenir, le reste ayant trait aux associations de Gutenberg et aux perfectionnements apportés à l'imprimerie.

Citons encore cet extrait de la « Cosmographie Universelle » (1534), de Sébastien Munster :

« C'est presque de notre temps que fut inventé cet art d'imprimer les livres au moyen de types en étain, invention toute divine, événement mémorable, qui déjà si digne d'admiration le serait encore plus s'il n'y avait pas d'inconvénient à la divulguer. C'est une merveille presque incroyable, quoique vraie, que dans un seul jour un seul ouvrier produise autant que pourrait faire à peine en deux ans le scribe le plus expéditif. L'auteur de cette belle découverte fut Gutenberg, noble de naissance, qui fit les premiers essais à Mayence, seize ans environ avant qu'il ne parvint en Italie.

« Cette invention allemande produisit d'abord beaucoup d'étonnement et de grands bénéfices. » (Munster fait probablement allusion, ici, à Jean Mentelin qui, en imprimant à Strasbourg un très grand nombre d'ouvrages avec soin et correctement, s'enrichit très rapidement.)

« C'est bien certainement, dit M. C. Couderc, dans les Pays-Bas qu'ont dû être faits les premiers essais : mais, soit que l'outillage fût incomplet, soit que les procédés employés pour la gravure ou la fonte des caractères fussent imparfaits, ce qu'on est convenu d'appeler l'école de Harlem n'a laissé que des œuvres d'un art rudimentaire. Tout en reconnaissant à la Hollande l'honneur d'avoir vu naître l'inventeur des caractères mobiles, il convient donc de revendiquer pour Gutenberg celui d'avoir découvert la presse et perfectionné pour tout le reste les procédés antérieurs. C'est lui, en effet, qui a dû trouver « le véritable secret

« pratique si longtemps cherché ». On ne s'expliquerait pas les témoignages si nombreux et si sérieux qui parlent en sa faveur, si la typographie ne lui devait beaucoup. Il faut, par conséquent, lui conserver la gloire d'être sinon le « premier », du moins le « véritable inventeur de l'imprimerie. »

Enfin un témoignage formel découvert en 1881 par le docteur Louis Sieber, conservateur de la Bibliothèque de Bâle, dans une pièce imprimée à Paris à la date du 1<sup>er</sup> janvier 1474, proclamant Gutenberg inventeur de la typographie, clôt la discussion. C'est une lettre adressée à la Sorbonne par Guillaume Fichet à Robert Gaguin pour célébrer la renaissance des lettres dans l'Université de Paris :

« Les études de l'humanité, dit-il, recevront une grande lumière de cette nouvelle espèce de libraires sortis de la Germanie...

« Les ouvriers typographes racontent ici à qui veut les entendre que c'est un nommé Jean, dit Gutenberg, qui le premier a inventé aux environs de Mayence l'art de l'imprimerie, par le moyen duquel on fait maintenant des lettres non à l'aide d'un roseau comme les anciens, ni à la plume comme de nos jours, mais avec des lettres de métal, vite, bien et correctement. »

« Cette lettre de Fichet, dit M. Mellottée, est d'un intérêt capital pour l'histoire de l'imprimerie. Elle établit le droit indiscutable de Gutenberg à cette invention d'après le témoignage des contemporains à même d'être bien renseignés et dignes de foi, des typographes venus des bords du Rhin à Paris et qui ont pu être ses élèves. Martin Crantz passe pour être un frère de Pierre Crantz qui figura comme témoin dans le procès de 1453. D'autre part, Michel Friburger et Ulrich Gering étudiaient à Bâle en 1461, à la veille du siège de Mayence, ils devaient par suite être bien renseignés. »

Gutenberg est né à Mayence vers l'an 1398 ou 1400, selon Kœler, Wüdtweim, Oberlin et Fisher. Il était le fils de Friele Geinsfleisch et de Else de Gutenberg.

Ulrich Zell, ainsi que beaucoup d'écrivains contemporains ou postérieurs, le fait naître à Strasbourg. Mais deux preuves principales militent en faveur de Mayence et font cesser toute indécision à cet égard :

1<sup>re</sup> Le prononcé du jugement dans le procès de Strasbourg entre Gutenberg et ses associés, où il est dit : « Nous, Cune Cope, maître et conseiller de Strasbourg, faisons connaître, etc., que Georges Dritzehen... a cité Hans Genszeleisch, « de Mayence », nommé Gutenberg.

2<sup>e</sup> Le livre salique de l'église Saint-Thomas, à Strasbourg, où il est dit : « Devant nous, juge de la cour de justice de Strasbourg, etc., ont comparu Lutholde, etc., et Jean, dit Gensfleisch, autrement dit Gutenberg, « de Mayence », demeurant tous deux à Strasbourg... l'an 1441.

Wüdtweim a donné sur Gutenberg et sa famille des détails très circonstanciés d'où il résulte, selon lui, que son véritable nom est Jean Gutenberg de Sulgeloeh, dit Gensfleisch (c'est ainsi qu'il est désigné dans l'acte dressé, par le notaire impérial, en 1455). C'est donc à tort que de ces trois noms on a quelquefois fait trois personnes différentes, d'où il résulte une certaine confusion dans l'histoire de la typographie. Mais, selon l'acte de 1459, découvert par Bodman, son véritable nom est Henr (Jean) Gensfleisch, dit Gudinberg, et, en effet, Gutenberg doit être le surnom de Gensfleisch le nom de famille, puisque dans ce même acte fait au nom des deux frères, l'autre est nommé Friele Gensfleisch.

En 1420, à la suite des troubles dont le parti populaire sortit vainqueur, Gutenberg, qui appartenait à une famille patricienne, fut forcé d'émigrer. On suppose qu'il se retira à Strasbourg.

Le premier acte qui y constate son séjour est de 1434. En 1436, il figure sur des registres d'imposition de la ville au nombre des constables.

Gutenberg, entraîné par un esprit inventif et dérogeant à sa noblesse, s'occupe avec André Dritzehen,

bourgeois de Strasbourg, à tailler des pierres précieuses, à polir des miroirs et à poursuivre des secrets qui « excitent la curiosité de tous ».

En 1439, Gutenberg eut à soutenir un procès qui présente le plus grand intérêt, car c'est à son occasion que furent donnés sur ses recherches et ses travaux les premiers renseignements que nous possédions. Ce procès porte quelque lumière sur les procédés secrets d'une association qui avait double intérêt à ne pas les dévoiler : celui de faire croire que les livres étaient des manuscrits, et surtout d'éviter d'être accusés de sorcellerie.

[Antoine Heilmann, l'un des témoins, déposa que Gutenberg, pressé par lui d'associer son frère André à ces procédés secrets, reçut cette réponse : « Qu'il craignait que les amis d'André ne prétendissent que c'était de la sorcellerie, ce qu'il ne voudrait pas. »]

Les pièces dudit sont en patois alsacien et leur authenticité a été contestée, à tort semble-t-il. Elles ont été découvertes par Schœpflin qui les a publiées dans ses *Vindiciæ Typographicae* (Strasbourg, 1760).

On y apprend que Gutenberg conclut un jour avec Hans Riffe, maire d'une petite ville voisine de Strasbourg, un traité pour l'exploitation de procédés secrets. Il se réservait les deux tiers des profits et laissait l'autre tiers à son bailleur de fonds. Un peu plus tard, André Dritzehen et André Heilmann demandèrent à entrer dans la société, « afin de mettre en œuvre (dit l'acte) plusieurs arts et secrets merveilleux qui tiennent du prodige ». Les parties contractantes n'ont sans doute pas jugé convenable de s'expliquer plus nettement — crainte de voir l'invention considérée comme œuvre diabolique, ou espoir de tirer le meilleur parti d'un art pour lequel il n'y avait pas encore de terme consacré.

Gutenberg consentit et signa, au commencement de 1438, un nouveau contrat d'après lequel les profits devaient être partagés en quatre parts : il se réservait deux parts pour son compte, en accordait une à Riffe

et abandonnait la quatrième à ses deux nouveaux associés. Cet arrangement prouve que l'invention appartenait toute à Gutenberg. Cette association ne fut pas de longue durée.

Deux circonstances en amenèrent la dissolution. D'abord ils l'avaient formée en vue de l'exploitation de leur secret, à l'occasion de la foire d'Aix-la-Chapelle, qui devait avoir lieu en 1439; ils avaient à peine commencé leur travail qu'ils apprenaient la remise de la foire à l'année suivante. En second lieu, Dritzchen et Heilmann étant venus à Saint-Arbogaste, où travaillait Gutenberg, virent que celui-ci « leur avait caché plusieurs secrets, ce qui ne leur plut pas, et qu'il travaillait pour son compte à de nouvelles inventions ». Ils rompirent alors leur société et en formèrent une nouvelle, après avoir exigé de Gutenberg qu'il ne leur « cachât aucun des secrets qu'il connaissait » (déposition de Stocker). Ils fixèrent, en outre, la quotité des versements que chacun d'eux devait opérer.

André Dritzchen paraît être celui qui prêta à Gutenberg le concours le plus utile. Il ne put résister au surmenage qu'il s'imposa et mourut à la peine, vers le temps de Noël 1438. Ses frères et héritiers demandèrent à lui succéder dans la société; mais Gutenberg refusa. Ils lui intentèrent un procès pour obtenir la restitution des sommes qu'André Dritzchen avait versées comme associé. Le tribunal se prononça contre eux, après avoir entendu plusieurs témoins auxquels sont empruntés les renseignements qui précèdent. Malgré ce succès, la société ne paraît pas avoir continué ses travaux; il ne lui était déjà plus possible de profiter de la foire d'Aix-la-Chapelle. Elle fut dissoute par jugement du 12 décembre 1439.

Quel était donc le secret que Gutenberg cachait avec tant de soins? Quels étaient les procédés nouveaux dont la foire d'Aix-la-Chapelle pouvait rendre l'exploitation utile? S'agissait-il d'imprimerie ou d'une invention industrielle quelconque?... Tous ceux qui ont étudié les

pièces de ce procès ont conclu à l'affirmative en faveur de l'imprimerie. Il suffit, pour s'en convaincre, de rapprocher les déclarations de certains témoins.

L'orfèvre Dûnn déclare « avoir gagné de Gutenberg, depuis trois ans environ, près de 100 florins pour les choses qui appartiennent à l'imprimerie ». Cette déposition permet de faire reporter à l'an 1436 les débuts de cet art.

L'intervention d'un orfèvre (et à cette époque les orfèvres étaient à la fois fondeurs, graveurs et mécaniciens) fait présumer que les caractères employés à l'impression étaient plutôt en plomb qu'en bois. Il se peut aussi qu'à l'exemple des orfèvres et surtout des fondeurs de cloches, qui obtenaient en relief sur les cloches, au moyen de la fonte, des légendes entières (dont le modèle, il est vrai, était gravé d'une seule pièce), Gutenberg et Dûnn eurent l'idée de composer en caractères mobiles une page qu'ils auraient cherché à mouler, dans une matière quelconque, pour obtenir ensuite un relief sur lequel ils auraient imprimé. Les mêmes lettres auraient servi ensuite à composer d'autres pages. Le long travail de graver pièce à pièce chaque lettre se trouvait ainsi fort simplifié.

Ce procédé (qui n'est autre que le stéréotypage) n'a point réussi, sans doute à cause des difficultés très grandes que devaient rencontrer Gutenberg et Dûnn pour la composition des moules, alors que les arts industriels étaient si peu avancés. Ainsi se trouverait expliquée naturellement l'intervention d'un orfèvre, ses longs essais, ses travaux et enfin l'emploi du plomb « nécessaire à ce métier ». C'est la phrase d'un passage de la sentence : « ... André Dritzchen se serait fait garant de côté et d'autre pour du « plomb » et autres choses qu'ils auraient achetées et qui étaient « nécessaires à ce métier. »

Si l'on ne veut pas admettre encore la découverte de caractères mobiles, fondus dans des matrices isolées, Didot pense que « par analogie avec les procédés propres aux orfèvres, Gutenberg, en s'aidant de l'expé-

rience de Dünn, chercha à estamper des caractères, et qu'au moyen de contre-poinçons en fer enfoncés sur des tiges en plomb, il obtint des reliefs plus ou moins réguliers, qu'il suffisait seulement de retoucher après cette opération. C'est ce qui expliquerait des différences de détail que l'on remarque dans les lettres de plusieurs des livres imprimés (tels que le « Psautier de Mayence »), bien que l'ensemble de ces lettres ait un même « air de famille ».

« C'était probablement à la gravure ou retouche de ces types que travaillait nuit et jour Dritzehen (déposition de la mercière Barbel de Zabern) avec plus de courage que de succès, puisque rien ne paraît avoir été terminé pendant cette association. »

Laurent Beildeck raconte qu'il fut envoyé par Gutenberg à Claus Dritzehen, l'un des deux frères d'André Dritzehen, pour lui recommander de « ne montrer à personne la presse *die Presse* qu'il avait sous sa garde », depuis la mort de ce dernier, et pour le prier, en outre, « d'aller à la presse et de l'ouvrir au moyen des deux vis, qu'alors les pièces se détacheraient les unes des autres », et qu'après cela « personne n'y pourrait rien voir ni comprendre ».

La femme du marchand de bois Hans Schultheis a déposé que « L. Beildeck vint chez son cousin Claus Dritzehen et lui dit : « Cher Dritzehen, feu André Dritzehen avait quatre pièces couchées dans une presse, et Gutenberg a prié que vous les retiriez de la presse et que vous les sépariez les unes des autres, afin qu'on ne puisse comprendre ce que c'est. »

André Heilmann a déposé qu'« il savait bien que Gutenberg, peu de temps avant Noël, avait envoyé son valet aux deux André pour chercher les formes (*formen*), afin qu'il pût s'assurer qu'elles avaient été séparées, et que même plusieurs formes lui avaient donné du regret... Qu'à la mort d'André, le témoin sachant bien que des gens auraient eu grand désir d'examiner la presse, il fit dire à Gutenberg d'envoyer à la presse pour défendre qu'on la vit ».



En effet, il envoya son valet pour la mettre en désordre.

Conrad Sahspach (le menuisier constructeur de la presse) a déposé qu'André Heilmann lui avait dit : « Cher Conrad, puisque Andre Dritzchen est mort, comme c'est toi qui as fait les presses, et que tu connais la chose, vas-y donc, et retire les pièces de la presse et sèpare-les les unes des autres, désassemble-les et ainsi personne ne pourra savoir ce que c'est. »

Mais comme ce témoin, voulant exécuter cet ordre, cherchait les presses, tout était disparu...

De ces diverses dépositions, Ambroise-Firmin Didot a tiré les conclusions suivantes :

« 1<sup>re</sup> Que des « formes » serrées par des vis devaient être composées en caractères mobiles ; car des planches gravées, placées dans la presse ou sur la presse, auraient au premier coup d'œil indiqué ce qu'on voulait cacher ;

« 2<sup>re</sup> Que ces formes étaient au nombre, soit de quatre pages, soit plutôt de deux pages ayant deux colonnes chaque, ce qui faisait quatre colonnes en tout, désignées probablement sous le nom de quatre formes (très probablement les quatre colonnes de deux pages de la Bible, peut-être bien celle de Trente-Six Lignes) ;

« 3<sup>re</sup> Qu'une fois ces formes désassemblées, on ne pouvait plus savoir à quoi ou du moins à quel ouvrage elles avaient servi.

« Les efforts pour être prêts à la grande réunion des pèlerins lors de la foire d'Aix-la-Chapelle ; le concours de quatre personnes intéressées à cette affaire ; les dépenses, les peines et les tourments éprouvés par les associés, enfin la déclaration de Gutenberg : « qu'il y avait maintenant tant d'ustensiles prêts et tant d'autres en exécution qu'il fallait assurer certains avantages aux associés », indiquent suffisamment qu'il ne s'agissait pas de simples réimpressions de petits ouvrages tels que les Donats, connus déjà de Gutenberg, ainsi que nous l'apprend Ulrich Zell, mais probablement de la Bible, « livre cher, d'un débit consi-

« déorable, dont la transcription occupait alors des « milliers d'écrivains », ou du *Catholicon*, de Jean de Balbis, qu'on espérait pouvoir terminer en un an. »

L'association contractée pour une durée de cinq ans devait finir en 1443 ; mais on a vu que la mort du principal associé en amena la dissolution. Gutenberg était encore à Strasbourg en 1444 ; il ne dut quitter que plus tard le monastère abandonné de Saint-Arbogast-sur-lll où il avait établi son atelier. On le retrouve alors, en 1450, à Mayence, dans la « Maison de l'Imprimerie », nom qui commémore l'apparition des premiers livres imprimés en lettres de fonte.

Dicit qui te-

**Annuntium pphibet istorum. Etiam.  
Veni cito amen. Veni domine de-  
fu. Grana dñi nři ihesu cristi nři omni-  
bus vobis amē. Explicit apocalypsis.**

Fac-simile d'un fragment de Bible sans date.

Pendant la période qui suivit la disparition de Dritzchen, les réflexions et les tentatives de Gutenberg amenèrent de nouveaux résultats — suffisamment appréciables pour décider le banquier Jean Fust à former avec lui une autre association — notamment la fonte des lettres au moyen de matrices soit en plomb soit en cuivre.

Mais jusqu'à l'arrivée de Pierre Schoiffer tout se borna soit au clichage des lettres, si les matrices étaient en plomb, puis au coulage du métal qui formait le corps de la lettre à l'aide d'une sorte de mandrin appliqué sur la matrice ; soit au coulage sur

les matrices frappées plusieurs à côté les unes des autres sur une seule plaque afin d'obtenir des reliefs qu'on séparait ensuite.

signatū sup cor nū. ut signatū  
sup brachiū nū: q̄a fortis est ut mors  
dilectio: dura sicut inferus emulatio.  
lampades ei⁹. ut lampades ignis ai⁹  
q̄ flamarū. Aque m̄re nō potuerūt  
extinguere caritatē: nec flumina obruerūt  
illā. Si dederūt homo omnē substan⁹  
ciā dom⁹ sue pro dilectione: q̄si nichil

Fac-simile de la Bible de Gutenberg dite de « Quarante-Deux Lignes ».

Gutenberg avait certainement recours à la fonte des lettres, puisque Trithème dit que Schoiffer trouva une manière « plus aisée » de fondre les caractères. Schoiffer tailla des pièces d'acier et, les ayant gravées,

frappa de ces poinçons des matrices d'un métal plus malléable ; puis, avant disposé convenablement ces matrices au centre d'un moule, il obtint des empreintes en relief au moyen d'un alliage de plomb, d'étain et de cuivre fondu dans un creuset. C'est à cette découverte « aussi heureuse que soudaine » faite par ce jeune homme, que Gutenberg doit faire allusion dans cette phrase de la souscription du *Catholicon* : « Dieu cache souvent aux savants ce qu'il fait trouver aux enfants. »

Par un acte souscrit fin août 1450, Fust prêta à Gutenberg 800 florins moyennant un intérêt de 6 pour cent garantis par le matériel, probablement celui rapporté de Strasbourg. Puis il s'engagea à lui fournir 300 florins par an pour frais d'ouvriers et de loyer, pour le parchemin, le papier, l'encre, etc. ; l'association devait durer cinq ans.

Le grand ouvrage qu'imprima Gutenberg ne peut être que la Bible : et, de toutes les Bibles anonymes que l'on possède, celle qui répond le mieux aux conditions voulues est la « Bible de Quarante-Deux-Lignes » dite encore « Bible Mazarine » (ainsi nommée parce que c'est l'exemplaire du cardinal de Mazarin, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Mazarine, de Paris). Commencée vers 1450, elle était certainement imprimée au commencement de 1456 : car les deux volumes de l'exemplaire sur papier que possède la Bibliothèque Nationale sont terminés chacun par une souscription latine où il est dit qu'ils furent enluminés par Henri Cremer, vicaire de Saint-Etienne, de Mayence, le premier le 24 août et le second le 15 août de cette même année ; ce qui a permis de dater la fin de l'impression.)

C'est le plus ancien livre, imprimé en caractères mobiles, qui soit parvenu jusqu'à nous. Cette Bible forme un in-folio de 641 feuillets ou 1282 pages ; chaque page est à deux colonnes de 42 lignes : les lignes ont environ 32 lettres. Elle aurait donc été imprimée ou, tout au moins, commencée pendant

Expliuit Donatus. Arte nona imprimendi seu caracteri-  
 zandi. per Petrum de Gersheim. in urbe Moguntina  
 cū sine capitulis ab ipso calario et aratore effigiatis.

Fac-simile du « Donat » de Schoiffer.

l'association de Gutenberg, Fust et Schoiffer; mais plusieurs biographes en reportent l'impression à l'année 1450, ce qui la ferait considérer comme l'œuvre des deux premiers seulement.

C'est quelque temps après que l'habile calligraphe, Pierre Schoiffer, de Gernsheim (dit Opilio), qui paraît avoir été employé à Paris, en 1449, à la transcription des livres et au commerce des manuscrits, vint travailler dans les bureaux de Fust. Ses voyages et la fréquentation des artistes de cette ville lui avaient fait connaître certains procédés mécaniques pour l'emploi des métaux, lesquels, appliqués par lui à l'imprimerie, lui fournirent les moyens nouveaux de fonder en plomb et avec beaucoup plus de précision et de rapidité les lettres mobiles dans des matrices de cuivre, et à donner ainsi une netteté parfaite aux caractères.

On doit à Schoiffer, esprit ingénieux et pratique, l'idée du moule mobile « à main », à peu près semblable à celui qui était encore en usage avant l'apparition des machines à fondre.

[C'est d'après ce procédé qu'on appela « types » les caractères destinés à l'impression, à laquelle on donna le nom de « typographie ». — Schoiffer aurait aussi trouvé une encre réellement propre

à imprimer, et cette autre découverte charma Fust au

point qu'il lui donna sa fille en mariage, l'intéressant ainsi définitivement à la grande entreprise.]

« Cet homme, dit Arnold de Bergel, inventa des moules auxquels la postérité donna le nom de matrices. Il fut le premier qui fondit dans l'airain ces signes de la parole, les lettres que l'on pouvait réunir en combinaisons infinies. »

Ces grands perfectionnements, qui équivalaient à une invention et libéraient la typographie des obstacles susceptibles d'en entraver les progrès, furent peut-être la cause de discussions qui déterminèrent plus tard la dissolution de la société.

Au mois de décembre 1452, les fonds étant absorbés, Gutenberg avait dû contracter un nouvel arrangement avec son banquier. Fust consentit à ne point réclamer les intérêts stipulés par le premier contrat : mais il se libéra, par un versement unique de 800 florins, des sommes qu'il aurait dû payer pendant les trois années que devait encore durer l'association (soit 900 florins).

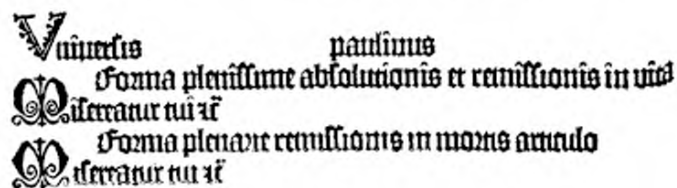
Vers la fin de 1455, un exemplaire sur vélin de la Bible de Quarante-Deux-Lignes se vendit à Paris, comme manuscrit, 2.000 francs environ. Quoique huit fois moins cher qu'un manuscrit véritable, ce livre était d'un prix encore trop élevé pour trouver autant d'acquéreurs qu'il en fallait à Gutenberg afin d'éteindre ses dettes, et à Fust pour satisfaire son amour de l'argent. Ce dernier, déçu dans ses calculs et reconnaissant à Schoeffer les qualités pratiques qui paraissent avoir fait défaut à Gutenberg, éleva des difficultés sur les sommes avancées déjà et sur les intérêts formant un total de 2020 florins. Il résulte de ce compte d'intérêts que le prêt remontait à cinq ans deux mois et demi ; l'acte de société date de 1450.]

Le jugement du 6 novembre 1455 condamna Gutenberg à payer les intérêts et la partie du capital qu'il avait employée à son profit personnel. Hors d'état de rembourser la somme dont il s'était déclaré redevable, Gutenberg dut transiger et, par un partage à l'amiable, deux imprimeries rivales s'élevèrent à Mayence : l'une

dirigée par Gutenberg seul et l'autre par le capitaliste Fust et Schoiffer.

Cette dernière, la maison *Zum Humbericht*, fut la mieux pourvue en matériel : Schoiffer dut faire valoir ses droits sur les beaux caractères de la « Bible de Quarante-Deux Lignes », exécutés visiblement d'après son procédé (au moyen du poinçon en acier, de la matrice frappée en cuivre et du moule à main, reproduisant indéfiniment et rapidement des lettres identiques au poinçon. A Gutenberg furent laissés ceux exécutés d'après l'ancienne manière, par conséquent bien moins parfaits (les types du *Catholicon* et de la « Bible de Trente-Six Lignes ») et qui avaient en outre l'inconvénient d'être plus gros, ce qui rendait l'impression plus coûteuse et l'ouvrage moins portatif.

L'ampleur des caractères de la Bible de Trente-Six Lignes, leur masse compensaient la mollesse relative



Caractères de la « Bible de Trente-Six Lignes » employés dans la « Lettre d'Indulgence » de l'année 1454.  
(réduits)

du métal pour lequel on n'avait pas encore trouvé l'alliage assurant leur dureté, partant leur résistance nécessaire aux chocs répétés de la presse ; on ne pouvait faire différemment : l'œil volumineux des lettres explique bien une phase primitive de l'art typographique.]

Le *Catholicon* et la « Bible de Trente-Six Lignes » commencés pendant l'association, furent continués par Gutenberg seul (mais avec l'obligation de n'y point mettre son nom, chacun des associés ayant des droits

à ces ouvrages. Le premier de ces ouvrages parut en 1460, et le second ne fut pas terminé avant cette époque.

Schoeffer et Fust devancèrent Gutenberg dans l'édition de leur Bible, supérieure en ceci que le caractère plus beau et plus petit exigeait moins de feuilles, réduisait la quantité de papier et de vélin, dépense alors considérable ; partant moins chère et moins volumineuse.

Gutenberg n'avait pas tardé à quitter la maison *Zum Jungen* pour s'installer dans la demeure de sa mère, dite de Gutenberg (*Bonimentis*), et, par la suite, malgré tous ses déboires, ne renonça pas tout à fait à l'imprimerie. On en a la preuve d'après un passage de la « Chronique anonyme des Souverains Pontifes » de Philippe de Lignamine (imprimée à Rome en 1474), où il est dit qu'« il imprime 300 feuilles par jour » en association, croit-on, avec Jean Riffe, son premier associé strasbourgeois en 1436.

Le 17 janvier 1463, l'archevêque Adolphe de Nassau lui accorda, par diplôme, le titre de gentilhomme de sa cour avec diverses rémunérations. Mais il dut suivre ce prince dans sa résidence habituelle d'Eltvil, bourg appartenant à Mayence. Ne voulant pas se séparer de son imprimerie acquise aux frais du docteur Conrad Homery, syndic de Mayence, et probablement hypothéquée à celui-ci, il obtint de la transporter à Eltvil.

Gutenberg, déjà fort avancé en âge, ne pratiqua plus alors lui-même : il en était d'ailleurs empêché par son emploi à la cour. Il confia son imprimerie aux deux frères Henri et Nicolas Bechtermünze, ses élèves, qui travaillèrent sous sa direction. Cette imprimerie produisit, du vivant de l'inventeur, le *Vocabularium latino-germanicum*, extrait du *Catholicon*. (L'unique et magnifique exemplaire de ce livre intéressant est conservé à la Bibliothèque Nationale.)

Gutenberg mourut à Mayence en février 1468 et fut enterré dans le cimetière du couvent des Franciscains. Aussitôt après son décès, Conrad Homery se fit



restituer, par l'archevêque Adolphe, le matériel de son imprimerie, s'engageant à le vendre à un bourgeois de Mayence, de préférence à tout autre, à prix égal ; il le céda à Nicolas Bechtermünze, resté seul, qui en était déjà détenteur.

Voici la teneur de l'acte qui peut faire croire que le docteur Homery fut ou son associé ou son bailleur de fonds :

« Moi, le docteur Conrad Homery, je reconnais par les présentes que le très haut prince mon maître [l'archevêque Adolphe] m'a fait remettre toutes les formes, les caractères, les outils et instruments faisant partie du métier, laissés par Jean Gutenberg après sa mort, instruments qui m'appartiennent, et sont encore aujourd'hui en ma possession, et par contre je m'engage à n'imprimer avec ces formes et caractères qu'à Mayence seulement et nulle part ailleurs. Quant à la vente de ces ouvrages, tout bourgeois de Mayence aura la préférence, à égalité de prix, sur un étranger, et sera servi avant tout autre. En foi de quoi j'appose mon sceau à cet écrit fait le 25 février 1468. »

Cette clause, imposée par le prince Adolphe au détenteur de l'imprimerie de Gutenberg de n'imprimer qu'à Mayence, prouve l'« importance qu'il attachait à la conservation de cette imprimerie comme monument d'une invention si honorable pour cette ville ».

Gutenberg étant mort sans héritier, son imprimerie, qui était inférieure à celle de Fust et Schoeffer, ne tarda pas à disparaître et personne ne fut intéressé à prendre la défense de l'inventeur. C'est ce qui explique le peu qui est dit de Gutenberg et la petite part qui lui fut faite alors.

De la découverte de cet « art divin » rejaillissait un tel honneur que l'on comprendrait presque avec quelle outrageante insistance le véritable inventeur était poussé dans l'oubli. Mais c'est en vain que le gendre et le petit-fils de Fust ont voulu ravir à Gutenberg

ses droits d'inventeur pour les transférer à Fust... « Il suffit que ces droits aient été proclamés une seule fois, de l'aveu même de Jean Schoiffer, fils de Pierre Schoiffer et petit-fils de Fust, pour annuler tout ce que Pierre et Jean Schoiffer n'ont cessé de répéter à leur seule louange dans tous les livres qu'ils ont imprimés. »

Voici ce qu'il est dit dans la dédicace, à l'empereur Maximilien, d'une traduction allemande du « Tite-Live », éditée par Jean Schoiffer :

« C'est à Mayence que, primitivement, l'art admirable de l'imprimerie a été inventé « surtout » par l'ingénieux Jean Gutenberg, l'an 1450 : il fut postérieurement amélioré et propagé pour la postérité par les capitaux et les travaux de Jean Fust et de Pierre Schoiffer. »

Aucun témoignage ne saurait être plus authentique ; il est écrit en allemand, par conséquent destiné à être lu de tous ; sa date est de 1503, époque tellement rapprochée que les témoins étaient encore vivants.

Cependant, le même Jean Schoiffer, en 1509, en 1515 et 1516, imprima, mais en latin il est vrai, tout le contraire : il ne parle plus de Gutenberg : ce sont Fust et Schoiffer les seuls inventeurs.

Cette imposture aura, pense Firmin Didot, encouragé Schott, petit-fils de Mentelin, à chercher, à son exemple, à annihiler Gutenberg, dans l'idée que Strasbourg, rivale de Mayence, fermerait les yeux sur cette fraude « pieuse » qui tendrait à restituer à Strasbourg toute la gloire dont Mayence l'avait frustrée.

Plus audacieux encore que les Schoiffer, qui voulurent dérober à Gutenberg la gloire qui lui est due, Schott proclama Mentelin inventeur de l'imprimerie :

« On appelle maintenant *librarii* ceux qui impriment des livres. Cet art, dont notre Alsace a été gratifiée avant toutes les autres nations, fut inventé à Strasbourg par Jean Mentelin, proto-typographe et aïeul des Schott, en l'année 1442, bien que sa mise au jour

ait été assez ingénieusement attribuée à Mayence. » (*Lexicon Juris*, 1541, Schott, imprimeur.)

Philippe de Lignamine, qui fut lui-même un bon typographe, dit dans sa « Chronique », en rendant compte des faits qui se rapportent à l'année 1468 :

« Il est de notoriété que Gutenberg, de Strasbourg, et un autre, nommé Fust, habiles imprimeurs sur peaux, impriment chacun, avec des caractères fondus, trois cents feuilles de papier par jour à Mayence : et l'on sait que Jean Mentelin, habile aussi dans cette même industrie, imprime également à Strasbourg, ville de la même province, autant de feuilles par jour. »

Sans être l'inventeur de l'imprimerie, Mentelin, dont l'attention fut peut-être éveillée par le procès de Gutenberg, à Strasbourg, put s'occuper en silence des divers procédés d'imprimerie concurremment avec ce que faisaient, à Mayence, les trois associés. Cependant le premier livre qui porte son nom ne date que de 1469 : les caractères en sont petits, ce qui indique des progrès dans l'art de la gravure et suppose des essais antérieurs. Un des premiers et des principaux livres sans date, attribués à Mentelin, est une Bible en allemand, que l'on croit antérieure à 1466 ; et une autre Bible latine, imprimée en grands caractères, paraissant antérieure à la précédente.

Mentelin ou Mantelin, né en 1410 et mort en 1478, aurait été élève de Gutenberg, le suivant à Mayence pour le quitter en 1440 ou 1441 et revenir s'installer à Strasbourg. En 1460, l'empereur Frédéric III lui accorda des lettres de noblesse comme récompense de ses travaux. Mentelin, surnommé « chrysographe » (enlumineur), faisait aussi grand commerce de livres.

Fust, borné au rôle de banquier (directeur de l'affaire, dirait-on aujourd'hui), ne semble personnellement avoir fait faire aucun progrès à l'imprimerie, malgré les témoignages d'une reconnaissance intéressée qui lui sont décernés dans diverses souscriptions.

Inuitat. Dominiū deum nostr

Ps Venite exult. añ Quia mir

**Q**uāntate domū  
quia mirabili  
bit sibi dextera  
sanctum eius

salutare suum: in conspe  
uit iusticiam suam, Re

ricordie sue: et veritatis s

Uiderūt omnes termini

nostri, Iubilare domio

tate et exultate et psallite,

in cythara in cythara et v

Fragment (réduit) du premier *Psalmorum*  
imprimé à Mayence, en 1457, par Fust et Schoiffer.

(Extrait des *Connaissances nécessaires à un Bibliophile*,  
par Edouard Rouveyre.)

Schoiffer, au contraire, homme de métier, se préoccupa constamment de perfectionner le nouvel art. Le premier, il aborda l'impression en couleur, appliquée aux capitales et aux rubriques, il employa les notes marginales et imagina l'interligne qui dégage à volonté le texte et lui donne de l'air.

Dans la liste des impressions qu'il publia avec Fust, de 1457 à 1467, notons le fameux « Psautier de Mayence », premier livre portant une date authentique (1457) et, par cela même, publiquement avoué comme exécuté avec l'imprimerie seule. Schoiffer voulut par cet ouvrage démontrer la supériorité de la typographie sur la calligraphie. Il multiplia, pour les 306 grandes initiales gravées sur bois, le jeu des couleurs imprimées et des rentrées en rouge, en bleu et en noir; il surmonta des difficultés qui sont encore un sujet d'étonnement. Fier de ce chef-d'œuvre, l'imprimeur, dans sa souscription, « porte un défi à l'écriture en proclamant la beauté des lettres initiales et le luxe des dessins en couleurs ». Il déclare que le présent volume a été façonné comme dans un moule, sans aucun trait de plume (*absque ulla calami exaratione sic effigiatum*), par une ingénieuse invention d'imprimerie et d'assemblage de caractères (*adventione artificiosa imprimendi ac caracterizandi*). Dans la souscription du *Catholicon*, on trouvera une déclaration analogue : « ... Livre parfait, sans le secours ordinaire de la plume ou du calame, mais par l'admirable enchaînement de formes et de caractères. »

On n'en connaît que dix exemplaires tous différents. Celui de la Bibliothèque Nationale a 169 feuillets; c'est un don de Louis XVIII. Il est sur parchemin blanc, et le caractère est l'imitation exacte de ceux dont les copistes se servaient alors pour l'exécution des missels manuscrits.

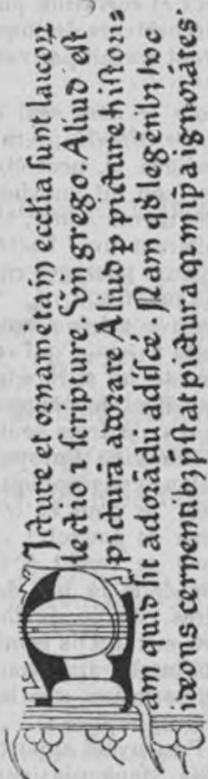
[Auguste Bernard attribue cependant à Gutenberg, et avec assez de raison, les caractères de ce « Psautier », d'abord parce qu'ils présentent de la ressemblance avec ceux de la « Bible de Trente-Six Lignes », et en-

suite parce que Schoiffer, à qui on en fait honneur, n'aurait pas eu le temps, pendant les dix-huit mois qui s'écoulèrent entre le jugement du 6 novembre 1455 et la date de l'ouvrage (15 août 1457), de les faire graver et fondre, puis de les employer enfin à la composition et au tirage de son livre.]

Le *Durandi Rationale* parut en 1459. C'est un bel in-folio de 162 feuillets, avec initiales ornées tirées en couleurs; les caractères en sont petits et de forme semi-gothique. C'est le premier livre avec date imprimé en types fondus régulièrement.

— La même année vit une nouvelle édition du « Psautier » (Schoiffer en donna encore deux autres en 1490 et 1502), et en 1460 furent publiées les *Constitutiones Clementis V Papæ*, plusieurs fois réimprimées par la suite (le texte est encadré par les commentaires de Jean-André: c'est le premier exemple de cette disposition qui devait par la suite obtenir tant de succès). Ce sont là les principaux ouvrages sortis de cette association.

En 1462 parut la « Bible Latine » en deux volumes in-folio. Le tome I<sup>er</sup> a 242 feuillets, le tome II en a 239; les colonnes ont 48 lignes. Les lettres initiales des livres et chapitres ne sont pas imprimées afin de pouvoir être peintes à la main. (Née de la Rochelle, dans son « Eloge historique de Gutenberg », rapporte l'opinion de Mauroboni, qui



Caractères du *Durandi Rationale* Dic. off., 1459.

pense que l'abandon des lettres fleuronées, des capitales en couleur, et même des rubriques exécutées par l'impression, fut motivé par les plaintes des anciens clercs et écrivains publics, enlumineurs, rubricateurs et décorateurs de manuscrits qui se trouvaient privés de tout travail par ces inventions nouvelles.)

Sous le nom seul de Fust parut, en 1466, le Cicéron, *De Officiis*, premier classique latin régulièrement interligné et, peut-être encore, le premier livre dans lequel on ait imprimé du grec (peut-être, parce que, cette même année, les imprimeurs établis à Subiaco publièrent un « Lactance » dans lequel se trouvent plusieurs passages en grec imprimés avec des caractères mobiles).

Cicéron est le premier de tous les écrivains de l'antiquité païenne qui eut les honneurs de l'impression. La vente fut si rapide, que le 4 février de l'année suivante Fust le réimprima. (Panzer a relevé les titres de près de trois cents éditions d'ouvrages de Cicéron imprimés en Europe jusqu'à la fin du siècle de l'invention typographique, soit pendant quarante années, « tant le nom et le talent de Cicéron conservaient encore de pouvoir! »)

Fust se rendit à l'étranger et particulièrement à Paris dans le but de placer ses Bibles. Ces exemplaires, on le devine, étaient tellement conformes entre eux qu'ils semblèrent produits par des moyens surnaturels. On trouve, en effet, ces détails dans la « Dissertation sur les premiers inventeurs de l'art typographique » :

« Fust ayant apporté à Paris des exemplaires de ces Bibles, dont plusieurs imprimées sur vélin étaient ornées de lettres et vignettes, les vendit comme manuscrits à un prix excessif. Mais les acheteurs, frappés du grand nombre et de la similitude des exemplaires, l'accusèrent de magie. Traduit pour ce fait en justice, il dut s'enfuir à Mayence. Sur ce le Parlement de Paris rendit un arrêt qui débouta Jean Fust

de toute accusation et action intentées contre lui sur le fait de la vente des Bibles, attendu qu'elles étaient le produit d'une nouvelle invention, inconnue encore à Paris. »

Rien ne prouve qu'il fut poursuivi sous l'accusation de sorcellerie. Cependant, il est à peu près certain qu'une action en survente lui fut intentée pour avoir cédé à des prix trop élevés — et comme manuscrits — des livres qui étaient le résultat d'une impression...



Fragment (réduit) du troisième *Psalmorum*, imprimé à Mayence en 1490, par Pierre Schoeffer.

D'autre part, et pour activer la vente qui trainait en longueur, Fust avait baissé de plus en plus le prix de ses Bibles, d'où réclamations des premiers acheteurs et poursuites sans nombre que la mort seule vint arrêter. En 1466, Fust perdit la vie pendant la peste qui décima Paris et fit quarante mille victimes. (Un acte de la paroisse de Fust [Saint-Quintin, près de Mayence] de l'année 1467, le déclare décédé (*seligen*) et pourvoit à son remplacement comme juré...)

Schoeffer expédiait également le produit de ses presses ; non seulement il vendait ses propres publications,



mais il se faisait encore l'intermédiaire de quelques imprimeurs d'Allemagne. Il avait même établi à Paris un concessionnaire, Hermann de Stathon ou Stattern (de Munster), qui malheureusement mourut en 1474, et dont tous les biens furent confisqués par droit d'aubaine. Schoeffer protesta et l'on fit droit à ses réclamations.

En effet, en 1475, une ordonnance du 21 avril, signée de Louis XI, autorise la restitution à Conrad Hennequis et Pierre Schoeffer, marchands bourgeois de Mayence, de la somme de 2425 écus et 3 sols tournois provenant de la saisie des livres trouvés en possession de Stathon. Le roi renonçait ainsi au droit d'aubaine, ayant considération à la peine et labeur qu'« ils ont prins pour ledit art de impression, et au pouldit et utilité qui en vient et peut en venir, tant pour l'augmentation de la science qu'aultrement ». Cet acte de libéralité de la part de Louis XI est d'autant plus remarquable que le procès intenté contre Fust, pour avoir vendu des Bibles imprimées comme étant des manuscrits, était encore en instance en 1470.

[Au <sup>xv</sup> siècle, les livres n'étaient destinés qu'à un nombre de personnes relativement restreint; aussi les libraires de l'époque étaient-ils tenus de se limiter à de très petits tirages. Les premiers imprimeurs ne tiraient guère plus de 275 exemplaires de chacune de leurs éditions. Après 1472, ils dépassèrent ordinairement ce chiffre, et souvent même ils allaient jusqu'à 300.]

En octobre 1462, la ville de Mayence dont Dietke d'Issembourg et Adolphe de Nassau se disputaient le siège épiscopal, fut emportée d'assaut par ce dernier, incendiée et pillée. Aussi ne vit-on paraître aucun livre pendant les années 1463 et 1464. L'atelier de Schoeffer se vit condamné à un chômage qui fut l'occasion d'un véritable exode des ouvriers imprimeurs jugeant alors qu'il était plus avantageux de quitter le pays et d'aller, dans les différentes villes d'Europe, travailler pour leur compte. Voilà sans doute pour-

quoi, à cette époque, plusieurs cités se disputèrent l'avantage d'avoir créé cet art : mais on peut dire que c'est à Mayence que l'imprimerie a été sinon inventée, du moins exploitée pour la première fois.)

Conrad Henlif, dit Hennequis, devint l'associé de Pierre Schoiffer; mais son nom ne figure point sur les impressions qui toutes portent le nom de ce dernier à partir de 1467. Citons parmi les principales :

La *Secunda Secundæ* de saint Thomas (1467); les « Institutions de Justinien » (1468); les « Épîtres de saint Jérôme » (1469); « Valère Maxime »; la *Prima Secundæ* de saint Thomas (1471); la « Bible » en deux volumes; une nouvelle édition du *Catholicon* et des « Institutions de Justinien »...

Pierre Schoiffer mourut en 1502. Jean, son fils, lui succéda de 1503 à 1533.

La dissolution de la société Gutenberg, Fust et Schoiffer<sup>1</sup> fut marquée par un premier essai de propagation de l'imprimerie. En 1461, Gutenberg, lors du démembrement de son imprimerie, aurait loué ou vendu à un imprimeur xylographe de Bamberg (Bavière), Albrecht Pfister, un assortiment de caractères au moyen desquels ce dernier publia plusieurs petits ouvrages. De ce fait, Pfister serait le premier imprimeur typographe de Bamberg. D'après le docteur Zedler, il publia une Bible en 36 chapitres (1461) qui aurait été commencée à Mayence par Gutenberg en 1457-1458, et qu'il acheva avec les caractères acquis à la vente. Toutefois la typographie ne fit que passer dans cette ville : ce n'est qu'en 1481 qu'elle s'y établit définitivement.

Mais on a vu que ce sont les troubles de Mayence qui eurent pour conséquence une dispersion d'imprimeurs des ateliers rivaux.

1. Bien que la plupart des auteurs écrivent Faust et Schaeffer, nous avons préféré Fust et Schoiffer, d'après la souscription du « Psautier de Mayence », qui porte Johannes Fust et Petrus Schoiffer.

Ulrich Zell, forcé d'abandonner cette ville, se réfugia à Cologne et fonda, en 1463, au couvent de Weidenbach, une imprimerie où il forma de nombreux ouvriers qui répandirent l'art naissant à travers l'Europe : Nicolas Jenson, William Caxton, Théodore Rod, Jean de Cologne, Abraham Jedodia, Conrad Bram, Jean Belderer, Arnold de Cologne, Hermann et Pierre Lischtenstein, etc., etc.

Ulrich Zell eut plusieurs concurrents, Arnold Ther Hœrnen, qui imprimait déjà en 1470, et Jean Koelhoff, de Lubek, qui fut l'imprimeur de la « Chronique de Cologne » de 1499 dont il a été plusieurs fois question.

Il imita les caractères et suivit les usages typographiques de Schoeffer. Ce qui fait supposer qu'il avait travaillé dans l'atelier de ce dernier plutôt que dans celui de Gutenberg. Ses premières impressions non datées paraissent remonter à 1463 ou 1464. Son premier livre daté (*Joannis Chrisostomi...*) parut en 1466.

Le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, le chargea d'imprimer le « Recueil des Histoires de Troyes », composé par son chapelain Raoul Lefebvre; ce recueil parut en 1466 ou au commencement de 1467. C'est le premier livre imprimé en français. Il fut traduit en anglais et imprimé par William Caxton, vers 1474, avec les caractères mêmes qui avaient été spécialement fondus par Ulrich Zell pour son édition. Ce fut aussi le premier livre imprimé en anglais.

Henri Eggestein ou Ekstein s'établit à Strasbourg en même temps que Mentelin. Il aurait même contracté avec ce dernier une association qui n'eut pas de suites. Sa Bible de 45 lignes est antérieure à 1467. On lui doit le *Decretum Gratiani*, en deux volumes in-folio, premier livre imprimé à Strasbourg avec date. Son atelier ne prospéra point comme celui de Mentelin, dont les impressions furent très nombreuses.

Deux ouvriers de Gutenberg, Conrad Sweynheim et Arnold Pannartz, portèrent la typographie en Italie. Installés dans le couvent de Subiaco (États de l'Eglise), ils imprimèrent tout d'abord un « Donat » et, avec

l'aide des Bénédictins, l'édition in-folio des « Œuvres de Lactance », premier livre tiré en Italie avec date (octobre 1465). Les passages grecs qui avaient été laissés en blanc pour être remplis à la plume furent, vers la fin, imprimés en caractères grecs de forme ronde et non penchés.) En 1468, ils imprimèrent la « Cité de Dieu » de saint Augustin, et les « Épîtres » de saint Jérôme.

Un an ou deux après, le pape Paul II les fit venir à Rome: ils transportèrent leurs presses dans le palais des frères Pierre et François de Maximis, mis par ces deux gentilshommes romains à leur disposition. Ils débutèrent par l'impression des « Épîtres » de Cicéron (1467). On a prétendu que les inscriptions qui décoraient les monuments de la Ville éternelle leur suggérèrent la très heureuse idée d'abandonner le type gothique. Les « Épîtres » seraient donc à la fois le premier ouvrage imprimé à Rome et en caractère dit « romain » celui actuel. L'évêque d'Aleria, Giovanni Andréa, qui s'intéressait à eux, ne dédaigna point de leur servir de correcteur.

Les « Lettres » de Cicéron, parues le 12 juin 1467, est le premier livre où leurs noms figurent. Leur succès dura peu, la concurrence les ruina; les papes Paul II et Sixte IV ne firent rien pour eux. Cependant le catalogue de leur librairie, publié par eux en 1472, avec les chiffres de tirage, accuse la masse considérable de 12,475 volumes in-folio ou in-quarto...

L'année même de leur arrivée à Rome, un autre typographe étranger, Ulric Hahn (Ulrichus Gallus, en français Ulrich Le Coq) était venu pratiquer l'impression, accueilli et protégé par le célèbre Jean de Torquemada (Johannes de Turrecremata, Jean de la Tour-Brûlée). Sa première publication fut les « Méditations » de son protecteur (31 décembre 1467). Le savant G.-A. Campanus, évêque de Teramo, se dévoua à son imprimerie dont il voulut être le correcteur.

Philippe de Lignamine, déjà cité, aussi savant que modeste, ne crut pas déroger, quoique noble, en se

faisant imprimeur. Établi à Rome, ses premières éditions datent de 1470. Sa « Chronique », parue en 1476 fut réimprimée en 1476 par maître Jean Schurener de Bopardia. Dans l'une et l'autre se trouve le passage qui concerne l'origine de l'imprimerie.

De nombreux imprimeurs suivirent, parmi lesquels Eucharius Franck ou Silber de Wurzburg à qui l'on doit le premier livre imprimé en caractères éthiopiens (1513).

Jean de Spire s'établit à Venise au commencement de 1469. Il avait déjà imprimé les « Lettres » de Cicéron et l'« Histoire Naturelle » de Plin, quand le sénat lui accorda, à sa demande, un privilège de cinq ans, le 18 septembre de cette année.

La mort l'empêcha de profiter de ces avantages. On mit alors, en marge du registre du sénat sur lequel se trouvait transcrit le privilège de Jean, la note suivante : *Nullius est vigoris qui obiit magister et auctor.* Ayant commencé une édition de la « Cité de Dieu », de saint Augustin, il ne put la finir. Par les soins de son frère Vindelino, habile continuateur de ses travaux, elle parut en 1470.

Comme il fut permis à des concurrents de s'établir, l'année de la mort de Jean de Spire arrivèrent à Venise deux imprimeurs qui devinrent justement célèbres : le Champenois Nicolas Jenson et Christophe Valdarfer, de Ratisbonne.

D'après un manuscrit, Jenson aurait été d'abord envoyé dès 1462 à Mayence près de Fust et Schoeffer, par Louis XI, pour « y surprendre les secrets de l'art ». Après le siège de Mayence, il séjourna deux ans à Strasbourg près de Mentelin. Lorsqu'il revint en France, le pays était agité par les troubles de la Ligue du Bien Public; le roi dut renoncer au projet qu'il avait formé et Jenson, effrayé par les événements, s'en fut à Venise (1470) où il révolutionna la typographie. Un autre manuscrit rapporte le même fait, mais sous le règne de Charles VII, en 1458. Jenson graveur qualifié « maître de la Monnaie de Tours », à

son retour en France, ayant trouvé Charles VII mort, alla s'établir ailleurs. Ses éditions de Venise sont aussi remarquables par la pureté de la forme des lettres que par la beauté de l'impression. Il reçut du pape Sixte IV le titre honorifique de *Comes Palatinus*.

Les productions de Valdarfer sont très estimées; on cite, entre autres, les « Lettres de Pline », le « Décaméron » de Boccace, les « Discours de Cicéron »... toutes de 1471.

Aldo Manuce, l'Ancien, chef de l'illustre famille des Aldes, fonda à Venise, vers 1490, sa célèbre imprimerie; il rivalisa avec Jenson et les plus habiles typographes de l'époque. Ses premiers livres portent la date de 1494. En 1495 parut le premier tome de la première édition grecque d'« Aristote », les trois autres en 1497; le cinquième et dernier en 1498. « Aristophane » (1498) et « Lucrèce » (1500) sont à citer parmi ses nombreuses publications.

Cette dernière année, Aldo introduisit l'usage du caractère penché, appelé italique ou *aldino*. Ce fut l'écriture si parfaite de Pétrarque qui lui suggéra l'idée de ce type dont il confia la gravure à un ancien orfèvre, François de Bologne; il parut pour la première fois dans « Virgile », in-octavo, format nouveau, portatif et économique, réunissant presque autant de matière qu'un in-quarto ou un in-folio, et que le public accueillit avec empressement. Ces volumes d'une valeur de 2 francs et demi (valeur actuelle), que l'on pouvait emporter commodément, remplaçaient avec avantage les in-folios, qui coûtaient dix fois plus et qu'on ne pouvait lire que sur un pupitre. Un privilège de dix ans lui fut accordé le 13 novembre 1502, par le sénat de Venise, pour lui garantir l'emploi exclusif de l'italique; privilège renouvelé le 17 décembre de la même année par le pape Alexandre VI, maintenu pour quinze ans par Jules II en 1513, et confirmé l'année suivante par Léon X. Le premier, il imprima le grec et sans beaucoup d'abréviations. On a de lui les « Œuvres d'Aris-

tote », alors inédites, et qui seules pourraient suffire à sa gloire : une grammaire grecque, une grammaire latine, « Théocrite » et « Hésiode », une édition d'Aristophane... et nombre d'ouvrages qui ont rendu son nom immortel.

Alde l'Ancien, ruiné plusieurs fois par les guerres intérieures, mourut le 6 février 1516 après vingt cinq années de travaux considérables dont l'énumération serait trop longue.

Le beau-père d'Alde, André d'Asola Torregiano, acheva les travaux commencés, et publia un grand nombre d'éditions grecques et latines, notamment la première édition du texte grec de la Bible des Septantes (in-folio, 1518).

André d'Asola étant mort en 1529, l'imprimerie fut fermée par suite de discussions de famille; réouverte avec Paul Manuce, en 1533, elle fut régie par lui au nom et au profit des héritiers. En 1540 la société fut dissoute, et Paul Manuce resta seul chef de l'imprimerie paternelle à laquelle il rendit tout son éclat.

Avec son fils, Alde le Jeune, finit cette illustre famille à qui nous devons la conservation de tant de précieux monuments littéraires de l'antiquité grecque et latine.

L'art nouveau fut apporté à Florence grâce à Fillippo de Lavagna, qui fit venir de Parme l'imprimeur Antonio Zarrotto (de Zarotis) et fit les frais de son atelier; le plus ancien livre date de 1471. Lavagna attira ensuite un second imprimeur, Christophe Valdarfer, déjà coté à Venise. Parmi les autres imprimeurs, citons Denis de Paravesino, précédemment à Côme, qui édita en 1476 la « Grammaire grecque » de Lascaris, que l'on regarde comme le premier livre imprimé en grec.

Le prototypographe de Florence est un orfèvre, Bernardo Cennini. Il travaillait aux portes du Baptistère avec Lorenzo Ghiberti, lorsque l'imprimerie se répandit en Italie. Enthousiasmé par les résultats du nouvel art, il résolut de doter sa patrie de cette belle

découverte. « Seul, dit P. Deschamps, sans notions typographiques, sans guide, sans autre aide que celle de ses deux fils, il découvrit les procédés jusqu'alors employés et, par une sorte de divination prodigieuse, mais qui était bien le fait des artistes florentins de cette époque, il sut se les approprier et parvint à mettre au jour, de 1471 à 1472, un « Commentaire » de Servius sur Virgile, volume in-folio. » On ne connaît pas d'autre ouvrage de lui.

Le deuxième imprimeur de Florence fut Johannes Petri de Mogontia (c'est-à-dire Jean, frère de Pierre, ou Jean de Mayence). On lui doit la première édition du *Philocolo* de Boccace (12 novembre 1472). Citons, parmi les autres imprimeurs qui suivirent, Nicolas, fils de Laurent de Breslau, qui publia le *Montesanto de Dio*, d'Antonio de Siena 1477, le premier ouvrage dans lequel se voient des planches gravées en taille-douce; les frères Nerli qui imprimèrent pour la première fois les œuvres d'Homère.

L'imprimerie fut introduite à Foligno, vers la fin de 1469, par Jean Numeister, un des ouvriers de Gutenberg qui paraît être resté à Mayence jusqu'à la mort de son maître. Il imprima, en 1470, la « Divine Comédie » de Dante. C'est la première édition qui en ait été donnée.

En 1480, les rabbins Josué et Moïse fondent à Poncio une imprimerie hébraïque.

L'imprimerie a d'abord pénétré dans les provinces rhénanes, à Cologne, en 1465, puis en 1473 dans le Wurtemberg, à Ulm et Esslingen; en 1474 dans la Saxe, à Rostock; en 1480 à Leipsick, etc. Quant aux contrées qui formaient le noyau proprement dit de la monarchie prussienne, elles ne l'ont possédée que plus tard. Ainsi elle s'est établie à Breslau en 1475, à Friedberg en 1493, à Erfurth en 1482, à Magdebourg en 1483, à Francfort-sur-l'Oder en 1506, à Königsberg en 1524, à Berlin en 1540, etc.

Un prêtre de Strasbourg, Sixtus Riessinger, introduisit l'imprimerie à Naples en 1471. Il eut pour concurrents Arnaud, de Bruxelles, à partir de 1472 :



Berthold Rejng, de Strasbourg, et le célèbre Mathias d'Olmütz (Mathias Moravus) à partir de 1475.

Quant aux autres villes d'Italie, leur nombre est trop considérable pour qu'on puisse les citer en détail.

Le développement de l'imprimerie fut si rapide pendant les trente dernières années du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, que l'on vit fonctionner plus de deux cents ateliers, en y comprenant les imprimeries claustrales. En 1500, il y en avait encore près de cinquante en exercice. De nombreux perfectionnements furent apportés à la typographie. Le 25 mai 1498, Ottaviano Petrucci obtint du sénat un privilège pour ses impressions musicales en caractères mobiles et fondus.

Henri Keffer (ou Keppfer), un des témoins du procès de 1455, est considéré comme le premier imprimeur établi à Nuremberg. Il dut y venir vers 1469, après la mort de Gutenberg, en association avec le Bohémien Johann Sensenschmidt, habile graveur et fondeur, tous deux commandités par un riche bourgeois, Heinrich Rûmel. On a de lui le *Comestorium Vitiolorum*, de François de Retz, qui est le premier livre imprimé dans cette ville avec date (1470). En 1481, Keffer quitta son associé et vint s'établir à Bamberg, où il séjourna quatre ans, puis transporta son atelier à Ratisbonne. — Antoine Koburger, qui s'installa à Nuremberg peu de temps après Keffer, est le plus célèbre imprimeur de cette ville au x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle. Parmi les éditions nombreuses données de 1463 à 1513 (année de sa mort), figurent douze éditions de la Bible en latin et une traduction en allemand.

L'imprimerie fut introduite à Augsbourg par Bamler, qui fit paraître deux Bibles non datées, l'une en latin, l'autre en allemand, auxquelles les écrivains contemporains assignent les dates de 1466 et 1467. — Guntherus Zainer (ou Zeiner), de Reutlingen, qui avait vraisemblablement travaillé à Mayence, chez Fust et Schoeffer, imprima à Augsbourg le premier livre daté (1468), c'est un petit in-folio, les *Meditationes vite Christi*, de saint Bonaventure, en caractères semi-

gothiques. On doit à Zainer l'introduction et l'emploi en Allemagne des caractères ronds, dits romains. Il s'en servit pour la première fois dans son édition des *Etymologiæ*, d'Isidore de Séville 1472. En 1507, parut chez Ehrard Oglin un ouvrage où l'on trouve les plus anciens essais d'impression musicale, en caractères mobiles, qui aient été faits en Allemagne. — On a compté vingt-trois ateliers à Augsbourg, jusqu'à 1500, signe que l'imprimerie y a prospéré rapidement.

Le premier livre imprimé à Spire, avec date, est un « Commentaire sur l'Apocalypse » 1471, attribué à Pierre Drach (il ne porte pas de nom d'imprimeur). Spire, d'après le savant A. Bernard, serait une des cités où s'installèrent les premiers typographes. « Si l'on ne peut faire remonter l'importation de l'imprimerie dans cette ville avant 1471, c'est que les monuments sont perdus. »

A la fin du x<sup>v</sup> siècle, trente-deux villes d'Allemagne avaient reçu les bienfaits de l'imprimerie.

Berthold de Hanau, un des témoins du procès de 1455, que l'on suppose avoir quitté Mayence lors de la guerre civile, installa le premier atelier en Suisse, à Bâle. Presque en même temps s'établirent Michel Wensler et Jean Amerbach qui obtint de véritables succès dans la typographie.

Ce dernier, maître ès-arts de l'Université de Paris, imprima en 1492 les « Œuvres de saint Ambroise », les « Œuvres de saint Augustin », terminées en 1506. L'édition de « Saint Jérôme », dont il avait eu l'idée, fut publiée par ses trois fils auxquels il avait fait apprendre, en vue de cette publication, le grec et l'hébreu. Erasme travailla à cette édition, qui parut en 1516; c'est un des plus anciens ouvrages où le texte latin soit imprimé en face du texte grec et sur la même page.

C'est chez Amerbach que Jean Froben le protecteur et l'ami d'Erasme, d'Œcolampade et de Holbein, qui devait mériter d'être qualifié de *princeps typographæ Basiliensis*, apprit les éléments de son art; il y fut

employé d'abord comme correcteur. Ses impressions sont fort estimées. On lui doit la première édition grecque du « Nouveau Testament » in-folio, 1516. Son chef-d'œuvre est le « Saint Augustin », édition d'Érasme, en dix volumes in-folio (Bâle, 1529), dont il ne vit que les deux premiers, enlevé par la mort en plein travail (1527).

C'est dans la petite localité de Bero Münster (en Argovie), que le chanoine Hélias Hélié de Lauffen débuta, en 1470, par une édition du célèbre *Manuale tractus* de Jean Marchesius. Bien que son nom figure seul dans la souscription, il semble qu'on doive le considérer plutôt comme directeur de l'atelier établi dans son monastère que comme imprimeur. Pierre Krautz, témoin du procès de 1455, est cité parmi ses ouvriers. Hélias eut deux associés : Jean Dörfling, de Winterthur, et Ulrich Gering qui, cette même année 1470, fut appelé à Paris.

Adam Steinschaber, de Schweinfurth, est le premier imprimeur de Genève. Les quatre premiers volumes sortis de ses presses sont de 1478, et, détail intéressant à retenir, sont tous en français : le « Livre des Saints Anges », le « Roman de Mélusine », le « Livre de Sapience », le « Roman de Fierabras ».

Le premier livre imprimé à Lausanne est un Missel à l'usage du diocèse, daté de 1498 : il est dû à Jean Belot, de Rouen.

William Caxton, après avoir travaillé plusieurs années à Cologne et à Bruges, s'installa dans les dépendances de l'abbaye de Westminster (et non pas à Londres même) et, en 1474, fit paraître le premier livre imprimé en Angleterre. Ses éditions sont fort inférieures à celles des imprimeurs du continent, ses contemporains : les types, gothiques, sont grossiers et les gravures sur bois révèlent l'enfance de l'art ; néanmoins, elles furent très recherchées en Angleterre.

Le premier livre publié à Londres est dû à John Letton et Guillaume de Machlinia (Malines) en 1480.

Richard Pynson (de Rouen) introduisit le caractère

romain en Angleterre. Son édition de « Tèrence » (1497) est le premier classique imprimé en Angleterre sans version anglaise.

En 1508, Walter Chapman et Andrew Millar fondèrent une imprimerie à Edimbourg. La première impression connue faite à Dublin date de 1551, elle est due à Humphrey Powel.

Avant la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, deux villes seulement, avec Londres, recurent l'imprimerie : Oxford et Saint-Albans. Elle fut apportée à Oxford en 1478 par un Allemand de Cologne, Thierry Rood. Les moines de Cîteaux l'installèrent à Saint-Albans l'année suivante.

En Islande, on voit l'imprimerie en 1531 : la première Bible en islandais date de 1534, elle est ornée de gravures sur bois, œuvre personnelle de l'évêque Gens Areson.

Anvers dispute à Louvain et à Bruges l'honneur d'être la première ville de Belgique qui ait reçu l'imprimerie. Le premier livre imprimé dans cette ville date de 1472, il est dû à Van Gœs, qui serait alors le premier imprimeur de Belgique et précéderait directement Thierry Martens.

L'illustre imprimeur Christophe Plantin établit son imprimerie à Anvers, vers 1554. C'était un Français né à Montlouis, près Tours, en 1514 : il avait d'abord pratiqué à Lyon et à Caen. La correction et la beauté de ses travaux étendirent sa renommée et il en acquit une fortune considérable. Le roi d'Espagne Philippe II lui décerna le titre d'« archi-imprimeur ». On a de lui trois éditions in-quarto d'une Bible en hébreu, les « Œuvres de saint Jérôme », neuf volumes in-folio (1579), et de 1569 à 1573, la « Bible polyglotte » en grec, latin, hébreu et syriaque, ouvrage en huit volumes considéré comme un véritable chef-d'œuvre. Son gendre, Moretus, lui succéda.

Le premier atelier typographique fut installé à Alost (Belgique) en 1473 par un ancien scribe, Jean de Westphalie (ou de Paderborn), en société avec Thierry

Martens qui avait appris son art à Venise. Martens quitta cette ville vers 1476 pour aller s'établir successivement à Anvers, Alost et Louvain, où il se fixa : il y imprima un grand nombre d'éditions in-quarto et les ouvrages d'Érasme et de Thomas Morus. Il mourut en 1534 à Alost où il s'était retiré.

Jean de Westphalie, appelé par l'Université de Louvain, monta son imprimerie dans l'Université même. Son premier livre fut publié en 1474. On lui décerna le titre de *magister artis impressorie* qu'il avait seul le droit de porter.

L'imprimerie a été pratiquée à Bruxelles dès 1476 par les frères de la « Vie Commune » (ordre des Hiéronymites) établis dans la forêt de Loigne, au Val-Verl (près de Bruxelles). De leur atelier sortit l'énorme in-folio connu sous le nom de *Speculum Conscientie* (1476). La première imprimerie publique fut fondée en 1569 par Michel de Hamont.

Colard Mansion paraît être le premier et seul imprimeur qui se soit installé à Bruges. Son premier livre, le « Jardin de la Dévotion », serait de 1475 ; ensuite parut « Boccace », en 1476 et les « Métamorphoses d'Ovide », grand in-folio daté de 1484.

Les plus anciens typographes de la Hollande paraissent avoir été Nicolas Ketelaer et Gérard de Leempt, qui publièrent à Utrecht, en 1473, une « Histoire scholastique de l'Ancien et du Nouveau Testament », de Petrus Comestor. La typographie pénétra successivement à Deventer (1475), Gouda (1476), Delft, Nimègue (1479), Harlem (1483), à Amsterdam (1523) avec Blaeuw, à La Haye et Rotterdam (1589).

Les célèbres Elzeviers, originaires de la Hollande, étaient cinq frères, tous imprimeurs. Ils s'établirent soit ensemble, soit successivement, à Leyde en 1580, puis à Amsterdam. Le type de lettre qui porte leur nom (elzévir) a été gravé pour eux par Claude Garamond et son élève Jacques de Sanlecque. Les éditions sorties de l'*Officina Elzeviriana* sont à un très haut prix et extrêmement recherchées leur papier, si fin

et si beau, provenait des fabriques d'Angoulême; Jean Veldener lui fit concurrence en 1476, mais quitta cette ville pour Utrecht en 1477.

Le roi Mathias Corvin fit introduire la typographie à Bude en 1473 par l'imprimeur Andréa Hess, venu de Parme; Prague ne l'a reçue qu'en 1478.

La Bohême posséda une imprimerie en 1475 à Pilsen, laquelle fut transportée en 1478 à Prague.

Vienne vit fonctionner le premier atelier en 1482, époque à laquelle des typographes ambulants et inconnus exécutèrent une édition du *Tractatus Distinctionum* de Jean Meyer.

Cracovie, alors capitale de la Pologne, introduisit chez elle l'imprimerie par les soins de Zainer, le célèbre typographe d'Augsbourg. Varsovie n'eut des presses qu'en 1578.

L'imprimerie pénétra au Danemark et en Suède plus anciennement qu'on ne serait porté à le supposer. Elle fut apportée à Odensee en 1484 par Jean Snell; à Copenhague vers 1490 par Gottfried, de Ghemen; à Stockholm en 1483 par le même Jean Snell. La Norvège, moins favorisée, ne la vit à Christiania qu'au xvii<sup>e</sup> siècle, en 1644.

Valence fut la première ville d'Espagne qui vit un atelier de typographie, en 1474. Séville et Saragosse connurent cet art en 1475; Salamanque en 1483; Tolède en 1486; Grenade en 1490-91; Burgos en 1495; Barcelone en 1497; Madrid en 1499. [Le plus célèbre imprimeur d'Espagne est Joachim Ibarra, de Madrid (1726-1785); le premier il employa le satinage du papier après l'impression.]

Au Portugal, la première impression est due aux Juifs Samuel Zora et Raban: c'est un commentaire sur le Pentateuque (Lisbonne, 1489).

L'imprimerie apparut en Turquie vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle (divers livres furent imprimés à Constantinople par des Juifs); mais Bajazet II, en 1483, et Selim I<sup>er</sup>, en 1515, interdisent cette profession sous peine de mort; cependant, à partir de 1490, paraissent

plusieurs ouvrages. D'après Toderini, le premier livre imprimé à Constantinople serait un « Lexique hébraïque » de 1488. Au xvi<sup>e</sup> siècle, le moine Nicodème Metaxa secondé par le patriarche Cyrillus Luckaris essaya d'établir une typographie : mais les jésuites contrecarrèrent cette entreprise. En 1698, une presse arménienne introduite en Turquie fut détruite par ordre du sultan. Ce n'est qu'au xviii<sup>e</sup> siècle que l'imprimerie fonctionna enfin avec la faveur du gouvernement.

Le tsar Ivan IV, le Terrible, ordonna à Moscou, en 1553, la création d'un établissement typographique, sous la direction du diacre Ivan Fedorov et de Pierre Mstislavzov. Il ne fonctionna qu'à partir du 19 avril 1563, et le premier livre *Apostol* fut achevé le 1<sup>er</sup> mai 1564. Ce sont les « Actes des Apôtres », les « Épîtres de saint Paul » en russe : l'unique exemplaire existant est à la Bibliothèque de Saint-Petersbourg. La première Bible en ancien russe a été imprimée à Ostrog (Volhynie) : les caractères sont exactement imités de ceux des manuscrits slaves. Pierre le Grand organisa une imprimerie à Saint-Petersbourg en dépouillant d'une partie de son matériel celle qu'Ivan IV avait établie dans l'ancienne capitale de l'empire.

Aucun des ouvriers qui abandonnèrent Mayence, en 1462, ne se dirigea vers Paris, qui était cependant au xvi<sup>e</sup> siècle, le centre intellectuel le plus important de l'Europe. On peut expliquer cette abstention par la crainte de ne pouvoir faire une concurrence assez profitable aux nombreux copistes (près de 6,000) et libraires qui s'y trouvaient. (On sait que Fust apporta à Paris en 1463 l'édition de la Bible qu'il avait publiée l'année précédente. Il y revint en 1466 pour vendre son édition du *De Officiis*, de Cicéron (il y mourut). Schoiffer s'y rendit à son tour, en 1468, pour y placer sa *Somme* de saint Thomas. Personne n'eut l'idée, malgré cela, de tenter l'exploitation de l'art nouveau.

Paris doit l'établissement du premier atelier typographique à deux étrangers : Jean Heynlin, prieur de

la Sorbonne, né à Stein, près de Constance (Stein devenu en latin *Lapidus* et en français La Pierre), Guillaume Fichet, recteur de l'Université, né au Petit-Bornand, en Savoie. Ils firent venir de Mayence trois ouvriers allemands : Michel Friburger, maître ès arts, Martin Krantz, tous deux originaires de Colmar, et

Quoniā opera eius maligna erant: fratres  
aut eius iusta. Nolite mirari fratres si odit  
vos mundus. Nos scimus quoniā trāsla-  
sumus de morte ad vitam: quoniā dili-  
gimus fr̄es. Qui nō diligit: manet in mor-  
te. Om̄s qui odit fratrē suū homicida est.  
Et scitis qm̄ om̄s homicida nō habet vi-  
am eternā in se manentē. In hoc cognoui-  
mus caritatē dei: qm̄ ille animā suā p̄ no-  
bis posuit: et nos debemus p̄ fratribus ani-  
mas ponere. Qui habuent substātiā huius

Fac-simile de la Bible d'Ulrich Gering.

Ulrich Gering, originaire de Münster, simples ouvriers, et les installèrent dans les bâtiments de la Sorbonne.

Le premier livre qu'ils imprimèrent est un recueil de lettres de Gasparin de Pergame (1470), le deuxième un « Salluste » (1470-71), le troisième les *Orationes* de Bessarion (1471), le quatrième la « Rhétorique » de G. Fichet (1471).

De 1470 à 1472, ils éditérent près de 300 ouvrages.

TYPOGRAPHIE.



Au commencement de 1473, ils quittèrent la Sorbonne pour s'installer rue Saint-Jacques. La même année, et dans cette même rue, deux de leurs apprentis, Pierre de Kaysere (*Petrus Caesaris*) et Jean Stoll, établirent une imprimerie qui leur fit une concurrence acharnée.

La mésaventure de Hermann Stattern éclaira Ulrich Gering et ses associés sur leurs intérêts : aussi avaient-ils sollicité et obtenu du roi Louis XI, en février 1475, des lettres de naturalisation : ils se trouvaient ainsi affranchis du droit d'aubaine. Mais l'association prit fin vers 1478 : Michel Friburger et Martin Krantz retournèrent probablement en Allemagne. Ulrich Gering, resté seul, s'associa en 1479 avec un libraire parisien, Guillaume Marynyal. En 1483 il s'installa dans la rue de la Sorbonne et prit un nouvel associé, Berthold Reimbolt, de Strasbourg.

En tête des imprimeurs qui honorèrent la typographie française, il faut tout d'abord placer la famille des Estienne. Son chef, Henri I<sup>er</sup>, vint de Provence à Paris en 1502 et s'associa avec Hopil Wolfgang. Profondément érudit et travailleur infatigable, il publia une quantité considérable d'ouvrages, notamment les *Ethiques* d'Aristote, l'*Astronomicum*, le *Quintuplet Psalterium*, un chef-d'œuvre. Henri mourut en 1520, et sa veuve se remaria avec Simon de Colines, graveur de talent et imprimeur, qui fut peut-être l'associé de son premier mari.

Robert Estienne, son fils, né en 1503, apprit l'art de l'imprimerie de son beau-père Simon de Colines, auquel il s'associa d'abord. Il fut à la fois le plus habile imprimeur et un des plus savants hommes de son temps. François I<sup>er</sup> lui confia la direction de l'imprimerie Royale. C'est lui qui distingua le premier ses Bibles par versets. Il penchait vers la Réforme, ce qui lui suscita des difficultés de la part des théologiens. A la mort de François I<sup>er</sup>, qui le protégeait, il fut inquiété pour une traduction de la Bible qu'on accusait d'infidélité : il se retira à Genève, embrassa le calvinisme et

mourut dans cette ville en 1559, laissant trois fils : Henri, François et Robert, qu'il avait eus de son mariage avec la fille de l'imprimeur Josse Bade. Parmi ses belles éditions, on distingue la Bible latine (1532), chef-d'œuvre de typographie, la Bible hébraïque (1544), le Nouveau Testament grec (1546), le *Thesaurus lingue latine*, souvent réimprimé.

Les éditions de Robert Estienne sont des plus correctes ; celles du Nouveau Testament grec, de 1546, 1549 et 1551, sont sans tache ; dans celui de 1549, connu sous le nom de *Mirificum*, parce que la dédicace commence par ce mot, il ne se trouve qu'une seule faute, et encore est-elle dans cette même dédicace où on lit *pulres* pour *plures*. Afin de donner à ses ouvrages la pureté dont ils étaient susceptibles, après en avoir relu bien des fois les épreuves, Robert Estienne les exposait dans sa boutique et donnait un sou aux écoliers pour chaque faute qu'ils découvraient.

Charles Estienne, frère de Robert I<sup>er</sup>, né en 1504, reçu médecin, puis précepteur chez l'ambassadeur Baif, s'établit imprimeur en 1551. Outre des Dictionnaires latin et grec, on lui doit le *Dictionarium historico-geographico-poeticum* (1553) et le *Prædium rusticum* (1554), mis en français par son gendre Liébault, sous le nom de « Maison rustique », et devenu promptement populaire. Il mourut endetté, au Châtelet, en 1564.

Robert Estienne II, qui fut nommé garde des poinçons et caractères du roi, édita, en 1546, un « Traité de la conformité du langage français avec le grec ».

Henri Estienne II était l'un des hommes les plus savants de son siècle. C'est lui qui apporta d'Italie un manuscrit d'« Anacréon » qui y avait longtemps été caché ; il le publia en l'accompagnant d'une version latine en vers de même mesure que ceux du poète grec.

Paul Estienne, son fils, apporta de Genève les matrices et les caractères grecs gravés par Garamond et ayant appartenu à Robert.

Ses deux fils, Antoine et Robert, furent aussi imprimeurs.

Antoine donna de belles éditions de « Saint Jérôme » (1609), de « Plutarque » (1624), d'« Aristote » (1629). Il mourut ruiné à l'Hôtel-Dieu, en 1674.



Grande marque de Josse Bade.

Estienne V, fils d'Antoine, fut reçu imprimeur du roi en 1645.

Josse Bade, qui vint à Paris en 1495, fut un imprimeur des plus distingués : il eut pour gendres trois typographes parisiens : De Roigny, Michel Vascosan et Robert Estienne. Josse Bade ou Badius, savant dans les belles-lettres, fut professeur de grec à Lyon et à

Paris. On le surnomma *Ascensius* parce qu'il était d'Asche, dans le territoire de Bruxelles. Il mourut à Paris en 1537, après avoir publié plusieurs ouvrages. Conrad Badius, son fils, publia avec Robert Estienne, son beau-frère, plusieurs éditions recherchées. Il mourut à Genève en 1568.

Michel Vascosan eut pour gendre le fameux Frédéric Morel, interprète du roi et directeur de l'imprimerie Royale, qui mourut en 1583. Son fils, Frédéric Jean, qui lui succéda, se rendit plus célèbre encore : il a laissé une édition estimée des « Actes » du concile de Nicée. Après sa mort, en 1630, son fils et successeur, Claude, connu par sa belle édition de « Saint Grégoire de Nazianze », laissa aussi des œuvres grecques très intéressantes.

L'imprimerie se développa très rapidement à Paris, la liste est longue des typographes qui s'y établirent pendant les vingt-cinq dernières années du xv<sup>e</sup> siècle. Il convient de citer : Antoine Vêrad, « l'imprimeur français par excellence, l'éditeur des poètes et des romans de chevalerie », Geoffroi de Marnet, Guy Marchand, François Regnault et Simon de Colines, qui substitua aux caractères italiques de Manuce ceux gravés et perfectionnés par Garamond.

Pasquier Bonhomme imprima en 1476 les « Chroniques de saint Denys », trois volumes in-folio, les premiers livres parus à Paris avec une date. Philippe Pigouchet fit pour le compte de Simon de Vostre, autre imprimeur, une impression remarquable de « Livres d'heures », où la xylographie contribuait à l'embellissement de la typographie enluminée ou non. Chrestien Weschel fut l'imprimeur de Rabelais, Adrien Turnèbe remplaça Robert Estienne, réfugié à Genève, comme imprimeur du roi : il a laissé un « Eschyle » très recherché. Jean Richer publia les premiers volumes du « Mercure français » en 1573, et Mamer Patisson, latiniste et helléniste érudit, les « Œuvres poétiques » de Jodelle. Germont édita les « Œuvres »

de Cujas. Pierre Rocolet, célèbre autant par ses travaux typographiques que par sa fidélité à Henri IV pendant les troubles de la Ligue. Cramoisy, premier directeur de l'imprimerie Royale établie au Louvre par Louis XIV. Dominique Fertel, de Saint-Omer, auteur de l'ouvrage intitulé « la Science pratique de l'imprimerie » (1723), premier manuel de typographie. Camusat, imprimeur de l'Académie, qui suivit en corps ses obsèques. Antoine Vitré, qui s'est immortalisé par l'édition de la « Polyglotte » de Le Jay, un des chefs-d'œuvre de l'imprimerie, mais qui mourut laissant sur sa mémoire une tache ineffaçable : il avait jeté à la fonte les caractères des langues orientales qui avaient servi à la « Polyglotte » afin que personne ne pût s'en servir après sa mort !

Etienne Dolet est resté célèbre par sa fin malheureuse. Établi imprimeur à Lyon, il s'attira des difficultés par son caractère satirique et des productions entachées d'hérésies. Deux fois mis en prison, il fut relâché, puis incarcéré de nouveau après avoir été condamné par la Sorbonne et le Parlement de Paris. Dolet fut condamné comme athée et relaps pour avoir ajouté les mots « du tout » à la fin d'une phrase traduite de Platon : « Après la mort tu ne seras plus rien. » Abandonné par François I<sup>er</sup> — le « Père des Lettres » — qui l'avait d'abord protégé, il fut amené de Lyon à Paris, pendu et brûlé sur la place Maubert où un monument rappelle le souvenir de cette grande iniquité.

Barthélemy Bayer, d'une vieille famille bourgeoise de Lyon, attira dans cette ville, l'imprimeur Guillaume Leroy, originaire de Liège; il l'installa dans sa maison et fit les frais de ses premiers travaux. Le premier volume imprimé porte la date du 7 septembre 1473, et contient plusieurs traités d'Innocent IV. Plus de cinquante imprimeurs s'établirent à Lyon dans le dernier quart du xv<sup>e</sup> siècle, venus presque tous de l'étranger, particulièrement de l'Allemagne et de Venise. Il convient de citer spécialement Jean Husz,

qui donna le « Miroir de la Rédemption humaine », première édition française du *Speculum humanæ salvationis*, et probablement aussi le premier livre orné

**D**euers Haynault, sur les fins de A hâpaigne,  
 Est arriué le bon Duc d'Alençon  
 Avec honneur, qui tousiours l'acompaigne  
 Comme le sien propre, a Bray escusson.  
 La peult on veoir sur la grand plaine unie  
 De bons souldards son Enseigne munie,  
 Prestz d'employer leur bras fulminatoire  
 A repousser dedans leur territoire  
 Pourds Haynuiers, gent rustique, a brutale,  
 Doulant marcher sans raison peremptoire  
 Sur les A limatz de France Occidentale.

Prenez hault cueur doncques France, a Bretagne:  
 Car si en A camp tenez fier & sacq,  
 Mondie verrez deuant vous Alemaigne,  
 Comme au Soleil blanche neige, a glaçon:  
 Fiffres, Tabours sonnez en harmonie:  
 Aduenturiers, que la picque on manpe  
 Pour les choquer, a mettre en accessoire,  
 Car desia sont au Royal possessoire:  
 Mais (comme croy) destinee fatale  
 Veult ruiner leur oultrageuse gloire  
 Sur les A limatz de France Occidentale.

Edition gothique d'Etienne Dolet.

de figures sur bois qui ait été imprimé en France; et Michel Topie de Pymont, auquel est dû le « Voyage de Breydenbach » (1488) où l'on voit pour la première fois la gravure en taille-douce concourir à la décoration d'un livre.

Jean Parix est le premier imprimeur dont on trouve le nom à Toulouse (1479). Associé plus tard avec Estevan Clibat, il publia avec lui quelques livres en espagnol. L'Allemand Haire Mayer imprima en 1488 la première traduction française de l'« Imitation ».

A la fin du x<sup>v</sup> siècle, l'imprimerie était pratiquée dans trente-sept villes en France.

Les hommes ne sont pas les seuls qui se soient distingués à cette époque. Une femme, Charlotte Guillard, s'est signalée par un nombre considérable d'éditions estimées et recherchées, instruite dans l'art typographique par Rembolt, son mari, elle épousa, en 1520, Chevalon, qui la laissa veuve une seconde fois. Elle commença à imprimer en 1538 et continua jusqu'en 1555. On a surtout d'elle une Bible latine avec les notes de Jean Benedicti, et un « Saint Grégoire » en deux volumes, si correct, que l'errata n'est que de trois fautes.

Une autre famille d'imprimeurs illustres qui a contribué puissamment au progrès de la typographie en France est celle des Didot. Le premier, François Didot, reçu imprimeur en 1754, édita tous les ouvrages de l'abbé Prévost.

Mais celui qui s'est véritablement distingué est François-Ambroise Didot (1730-1804). En 1765, il fut nommé imprimeur de Monsieur (depuis Louis XVIII), et établit chez lui une fonderie d'où sortirent les plus beaux types qu'on eût vus jusque-là. Il reforma les mesures typographiques en se basant sur la mesure légale du temps qui était le pied de roi. Le point typographique qu'il créa remplaça celui que le graveur et fondeur Fournier avait imaginé d'après une mesure toute conventionnelle. François-Ambroise inventa aussi la presse à un coup.

Son fils aîné, Pierre-François, qui eut pour gendre Bernardin de Saint-Pierre, est le créateur de la papeterie d'Essonnes. Un autre Didot mit à exécution l'idée de la machine à papier sans fin.



Cur non tollis peccatū meū: et quare non  
aufere iniquitatē meā? Ecce nunc in pul-  
uere dormio: et si mane me quesieris nō sub-  
sistam. *R.* Credo q̄ redēptor meus uiuit  
et in nouissimo die de terra surrecturus sū  
Et in carne mea Videbo deum saluatore  
meū. *V.* Quē Disutus sū ego ipse et nō ali⁹  
et oculi mei ospecturi sūt Et ī carne. *R. ii.*

**E**det aīam meā Vite mee: dimittā  
aduersum me eloquiū meum. *R.*  
Quat in amaritudine aīe mee. dicā deo. *R.*  
si me condēnare. *V.* Indica michi: cur me ita  
iudices. Nunquid bonū tibi Videtur si ca-  
sūneris et opprimas me opus manū tua-  
rum: et consiliū ipiorū adiutes? Nunquid  
oculi carnei tibi sunt: aut sicut Videt homo  
et tu Videbis? Nunquid sicut dies hominis  
dies tui et anni tui sicut humana sunt tem-  
pora? *V.* Et queras iniquitatē meā et pecca-  
tum meū scrutaberis. *R.* Et scias q̄ nichil ipiū  
fecerim cū sit nemo qui de manu tua pos-  
sit eruere. *R.* Qui lazatum resuscitasti a  
monumēto fetidū Tu eis dñe dona requiē  
et locū indulgentie. *V.* Qui Bētutus es iu-  
dicare Viuos et mortuos et secusū per ignē  
Tu eis domine dona requiem. *ac. et R. iii.*



Une page des Heures à l'usage de Rome, par Pigouchet  
pour Simon de Vostre (1488).



Son deuxième fils, Firmin, de concert avec son frère Pierre, se voua au perfectionnement de l'art typographique : il se distingua comme graveur et fondeur, et fit le premier des éditions stéréotypes (1797).

La propagation de l'imprimerie hors de l'Europe a été nécessairement fort lente. En ce qui concerne l'Asie, on la trouve établie en 1563 à Goa, où des Juifs portugais l'employèrent à reproduire divers ouvrages de piété. En 1712, elle se montre à Tranquebar, d'où elle pénètre pendant les années suivantes dans la plupart des autres villes de l'Hindoustan. En 1780, paraît le « Guide dans l'Inde », de G. Dallas, le premier livre imprimé à Calcutta par les Anglais. En 1610, les frères maronites impriment, au couvent de la vallée de Kuzait (Syrie), un psautier arabe et syriaque, et, en 1851, un Anglais établit des presses à Téhéran avec la permission du schah de Perse.

Quant à la Chine, l'idée de l'imprimerie était chez elle tellement tombée dans l'oubli que ses habitants purent considérer le procédé comme chose absolument nouvelle.

A leur arrivée en Chine, les missionnaires se servirent tout d'abord de la méthode xylographique pour plusieurs de leurs publications : mais dès 1598 ils eurent des presses typographiques à Macao. En 1622, le gouvernement chinois, voulant faire imprimer la célèbre encyclopédie *Kou-hin-tou-chou*, et effrayé par le nombre considérable de planches de bois nécessitées par une telle entreprise, fit graver sur cuivre, d'après les conseils des missionnaires, plus de 25.000 caractères mobiles, qui, après avoir servi à l'impression de 6.000 volumes, furent convertis plus tard en monnaie. Enfin, en 1773, quand l'empereur Khien-Long entreprit de publier aux frais de l'État les 40.412 meilleurs ouvrages de la littérature chinoise, la même difficulté fit donner la préférence à la typographie. Seulement, sur la proposition d'un ministre appelé Kien-Kien, on se servit, non pas de caractères gravés

sur des tiges de cuivre, mais de caractères (plomb et zinc alliés) fondus dans des matrices en pâte de porcelaine faites avec des poinçons de bois dur. Une partie du palais Wou-Ing-tié fut disposée en 1776 pour exploiter ce nouveau mode d'impression : c'est de cette année que date réellement l'introduction de la typographie dans l'empire chinois. Depuis cette époque, l'imprimerie en caractères mobiles a de plus en plus progressé ; mais la xylographie y est néanmoins encore pratiquée.

Dans les deux Amériques, le Mexique accueillit d'abord l'imprimerie. Ce serait le vice-roi, Antonio de Mendoza, homme fort instruit, qui l'y aurait introduite. Le livre le plus ancien, daté de 1566, a été imprimé par Antonio Espinosa.

Du Mexique, l'imprimerie passa au Pérou. Le plus ancien livre sorti des presses de ce pays parut à Lima en 1585, mais on croit qu'il fut précédé de plusieurs autres travaux analogues.

C'est aux Espagnols que le continent américain est redevable de l'introduction de l'art typographique ; ce n'est qu'à la fin du *xvii<sup>e</sup>* siècle qu'il se propagea dans les colonies anglaises, françaises et portugaises.

Le Cap a eu des presses en 1806, et Alger en 1830.

C'est au pasteur Joseph Glover que revient l'honneur de l'établissement de l'imprimerie aux Etats-Unis. Après s'être rendu en Angleterre et en Hollande pour y acheter le matériel nécessaire, il s'embarqua avec un ouvrier typographe, Stephan Daye, mais il mourut pendant la traversée. Sa veuve s'intéressa à son projet et réussit à fonder une imprimerie à Cambridge, dans le Massachusetts, en 1638. L'atelier fut plus tard transféré à Boston et la direction confiée à Samuel Green. C'est un frère de ce dernier, Barthélemy, qui fonda en 1704 le premier journal américain *The Boston News Letter*.

D'autres imprimeries s'y établirent. C'est dans celle qu'avait installée en 1717 son frère aîné, James, que



Benjamin Franklin apprit les éléments de son art. Franklin en fonda une lui-même à Philadelphie en 1728 où il publia son fameux « Richard Saunders ». Baltimore et New-York imprimèrent en 1726.

L'imprimerie pénétra lentement dans les colonies espagnoles et portugaises : Rio-de-Janeiro (1747), Buenos-Ayres (1781), Montevideo (1807), Santiago de Chili (1813).

Parmi les îles nombreuses de l'Océanie, Manille vit les premières presses montées par les Espagnols à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle.

Grâce au zèle des missionnaires anglais, Tahiti en eut également. En 1818, quand les ateliers furent prêts à marcher, le roi Pomaré voulut composer et imprimer lui-même la première page d'un abécédaire en grosses capitales.

Une imprimerie semblable fut installée quatre ans après dans l'île Hawaï et aux îles Sandwich par des missionnaires américains.

Enfin, Batavia, Sydney, Hobart-Town et toutes les villes importantes de l'Océanie, soit hollandaises, soit anglaises, possèdent depuis le xviii<sup>e</sup> siècle et au début du xix<sup>e</sup> des établissements typographiques outillés avec soin et dirigés avec intelligence.

Au commencement du xix<sup>e</sup> siècle, la typographie avait fait le tour du monde.

Lors de l'occupation de l'Égypte par les Français, en 1798, des imprimeries furent établies par Bonaparte à Alexandrie, au Caire (où il fit imprimer des proclamations en arabe et en français, des documents administratifs, des journaux, plusieurs ouvrages d'éducation; ces ateliers ayant cessé d'exister après le départ des troupes, le pays fut dépourvu de presses jusqu'en 1822, époque à laquelle Méhémet-Ali fonda, aux portes du Caire, à Boulak, l'imprimerie qui a toujours fonctionné depuis), et à Giseh, dirigées par le savant orientaliste Marcel que l'Empereur nomma ensuite directeur de l'Imprimerie Impériale de Paris.

En raison de la conquête turque, l'imprimerie n'a pu être établie en Grèce qu'au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle. Les livres de liturgie, de science et de littérature s'imprimaient à Venise, Vienne et même à Paris. Le premier atelier fonctionna à Chio avec le matériel envoyé de Paris par Ambroise Firmin-Didot, et fit paraître, en 1821, la « Grammaire grecque » en langue vulgaire du professeur Bambas. Les Turcs la détruisirent en 1822. Vers la même époque, une autre imprimerie qui avait été montée à Cydonie par Constantin Dombras, qui avait séjourné deux ans à Paris, chez Didot, subit le même sort. En 1823, A. Firmin-Didot fait don à la Grèce d'un nouveau matériel : n'ayant pu réussir à le faire installer à Athènes, on le conduisit à Hydra, où s'imprima, en 1824, « L'Ami des Lois », puis ensuite à Nauplie. Cette même année le Comité philhellénique de Londres envoya des imprimeries à Missolonghi et à Athènes : cette dernière fut détruite par les Turcs, le 24 mai 1827 à la prise de la ville. Elle ne fut réinstallée qu'en 1834 par André Koromélas, venu s'instruire chez Didot des procédés typographiques.

La découverte de l'imprimerie ferme le cycle des temps anciens et commence l'ère moderne : c'est l'événement le plus grand et le plus mémorable de l'histoire. Avec la chute de l'Empire grec qui marque la fin du moyen âge historique, cette invention, bien plus glorieuse, anéantit pour toujours le moyen âge intellectuel, préparant ainsi la renaissance des lettres et des arts.

A l'aide de l'imprimerie, la pensée, jusque-là fugitive, asservie par toutes sortes de tyrannies, gênée par les obstacles matériels qui s'opposaient à sa diffusion, la pensée prend son libre vol pour planer et rayonner universellement.

Une aurore nouvelle a lui, dissipant les ténèbres de l'ignorance : le vieux monde est bien mort, une autre humanité commence.

Alors que les victoires guerrières ne laissent dans le souvenir des peuples que des traces sanglantes, les conquêtes pacifiques du savoir sont toujours agréables à nos âmes reconnaissantes. Pour contrebalancer l'œuvre néfaste des grands conquérants, instruments inconscients de l'instinct de la destruction, les savants et les penseurs poursuivent sans arrêt, dans le calme et la méditation, leur œuvre vivifiante de réparation et de lumière.

Par eux, l'imprimerie est devenue la puissance souveraine qui a changé la face de l'univers. C'est la résultante du progrès civilisateur : toutes les générations ont apporté leur contingent à la réalisation de « l'art divin ».

Mais si l'on ne peut lui assigner une date précise, on ne saurait davantage en attribuer l'idée à une nation, moins encore à un individu. Cependant il me semble que c'est un pieux devoir de conserver à l'universelle mémoire le nom de Gutenberg qui, le premier, sut rendre l'imprimerie véritablement pratique, ouvrant ainsi à ses descendants la voie des admirables perfectionnements dont nous sommes aujourd'hui les témoins émerveillés.

---



Le blanc étant la couleur la plus pure et la plus susceptible de l'impression, tel est le vêtement de cette déesse. Cette langue de feu sur sa tête exprime son activité, sa vigilance, sa pureté. Les volumes et balles de papier sur lesquels elle est assise, avec cette devise *semper ubique*, indiquent que par le secours de l'imprimerie les écrits des savants se répandent par toute la terre. La casse et des lettres alphabétiques, le visorium, le composeur, la galée, la presse, le châssis et le petit génie pliant des feuilles, sont des attributs qui s'expliquent d'eux-mêmes. Le serpent mordant sa queue, en forme de cercle, est le symbole de la réunion des lettres pour composer des mots, les défaire, les remettre et les réserver pour l'usage d'une autre forme. L'ovale est surmonté d'un crible, emblème du sage : le propre de cet instrument étant de séparer le son de la farine, le bon du mauvais, etc. Les cannes ou roseaux, rouleaux de papyrus ou écorces d'arbres, avec la peau de mouton, indiquent les rares et savants écrits des anciens.



(Composition décorative de Grasset).

## CHAPITRE PREMIER

### GÉNÉRALITÉS

---

Avant d'aborder la démonstration pratique de la composition, des indications détaillées sur le caractère, sur les mesures propres à l'imprimerie, et divers accessoires, en formeront l'utile préliminaire.

Les premiers caractères en bois gravé, manifestement dérivés des xylographies primitives, avaient certainement un grand avantage sur ces dernières ; mais leur emploi, leur substance même, n'étaient pas sans inconvénient. Leur rapide usure, d'inévitables déformations, les pertes de temps nécessitées par leur réfection et de nouvelles fabrications, étaient autant de causes d'arrêt qu'il fallait éviter pour affirmer la supériorité du nouveau mode de traduction graphique.

L'imprimerie ne fut donc certainement créée qu'à partir du jour où l'on imagina de graver des poinçons en métal dur. Des matrices, ensuite frap-



pées à l'aide de ces poinçons, permirent de fondre les caractères et, chose précieuse, de les renouveler à volonté et de façon uniforme. Par cette découverte, l'imprimerie était à jamais affranchie des obstacles qui s'opposaient à ses manifestations. C'est là sa véritable origine, le point de départ de son expansion prodigieuse.

En principe, le procédé n'a point changé ; mais de nos jours — et suivant en cela un progrès d'essence multiplicatrice — l'art de la fonderie de manuel est devenu mécanique. Chaque lettre est représentée par le petit bloc de cuivre qui, ayant reçu l'empreinte du poinçon d'acier, forme la *matrice*. C'est de cet organe primaire que sortent et sortiront encore les millions de lettres dont les combinaisons arbitraires permettent une application universelle.

### Du point typographique

Or, les caractères, indépendamment des variations de forme qui les distinguent et contribuent à une agréable diversité, ont entre eux des différences de calibre ou — techniquement — de force. C'est ainsi qu'une série de caractères se suivant du plus petit au plus gros, sans interruption, présente une gradation régulière et appréciable seulement pour un œil exercé. Cet écart d'une lettre à l'autre est en général de 1 point pour les petits types et d'une quantité de points toujours croissante pour des types dont la force relative présente des écarts considérables.

Le *point* est l'unité typographique pour la lettre. On ne s'exprime plus aujourd'hui que par lui seul, car il a remplacé pour toujours les anciennes

dénominations, qui manquaient surtout de précision.

Les fondeurs créaient et produisaient sans se préoccuper d'adopter une hauteur uniforme et de faire concorder les forces de corps, d'où de telles difficultés matérielles que le roi fût amené, en 1723, à rendre une ordonnance réglementant la force des caractères et leur hauteur en papier, — dont les résultats furent d'ailleurs négatifs : c'est alors que Fournier vint.

Le point typographique, dont nous lui sommes redevables, peut être considéré comme une modification aussi heureuse que nécessaire ; il date du siècle dernier. Avant 1737, il n'y avait aucun rapport harmonieux entre les caractères, aucune règle fixe. On trouvait bien dans les règlements de librairie antérieurs cette indication que, par exemple, le Petit-Romain devait porter deux Saint-Augustin ; le Gros-Parangon, un Petit-Romain et un Cicéro, mais la force particulière de chaque caractère n'était point déterminée avec exactitude. La plus parfaite anarchie régnait chez les fondeurs d'alors, chacun ayant ses mesures spéciales et absolument arbitraires : l'innovation de Fournier fit tout rentrer dans l'ordre.

Pour cela, l'échelle de 144 points ou 12 cicéros fut par lui divisée en 2 pouces, le pouce en 12 lignes et la ligne en 6 points. A chacun des caractères en usage, désignés par des noms de fantaisie, fut attribué un certain nombre du nouveau point et, depuis, l'habitude fut prise de les désigner par le chiffre de leur force de corps. Cette dénomination, plus générale et plus précise, indique donc, du premier coup, la force du corps. Pour toute combinaison de caractères, il suffit d'une simple règle

arithmétique — qu'il s'agisse d'un parangonnage ordinaire ou d'une très complexe opération.

Inutile de dire que, d'elles-mêmes, les vieilles appellations tombèrent en désuétude. En voici la liste :

Anciens noms.	Force en points.
Perle. . . . .	4
Parisienne et Sédanoise. . . . .	5
Nonpareille . . . . .	6
Mignonne . . . . .	7
Petit-Texte. . . . .	7 1/2
Gaillarde. . . . .	8
Petit-Romain. . . . .	9
Philosophie . . . . .	10
Cicéro . . . . .	11
Saint-Augustin. . . . .	12 ou 13
Gros-Texte. . . . .	14
Gros-Romain. . . . .	15 ou 16
Petit-Parangon. . . . .	18 ou 20
Gros-Parangon. . . . .	21 ou 22
Palestine. . . . .	24
Petit-Canon . . . . .	28 ou 32
Trismégiste . . . . .	36
Gros-Canon . . . . .	40 ou 44
Double-Canon . . . . .	48 ou 56
Triple-Canon. . . . .	72
Grosse-Nonpareille. . . . .	96

Pour la plupart, ces noms tirent leur origine du premier ouvrage auquel ils ont servi. Le Cicéro fut le corps 11 des « Epîtres » de Cicéron, comme le Saint-Augustin fut le 14 de la « Cité de Dieu. » Actuellement le caractère employé pour un ouvrage de longue haleine est quelquefois accompagné du titre de cet ouvrage : cette dénomination a surtout l'avantage de renseigner sur la qualité et sur la quantité disponible.

Plus tard, vers 1755, François-Ambroise Didot — créateur de la célèbre librairie et de l'imprim

merie de ce nom (1757) — fit subir au point Fournier une modification fort sensible. Après les remarquables travaux d'Arago sur la détermination de la longueur du mètre, il créa le point métrique (l'Imprimerie Nationale, qui en fut dotée, l'a conservé et l'emploie avec avantage). Les pouces dont s'était servi Fournier étaient sans doute conventionnels : Didot, voulant créer un nouvel étalon typographique plus juste, ramena le point au pied de roi, mesure légale de son temps, ce qui explique cette transformation. Il divisa donc la ligne du pied de roi en 6 points égaux, donnant approximativement 27 millimètres pour 12 lignes, lesquelles équivalaient à 6 cicéros Didot ou 72 points. Le système Didot augmentait l'ancien point de 1 douzième ; il en résulta que 12 points Didot égalaient 13 points Fournier.

Didot fixa donc définitivement les corps, d'une manière précise, à l'aide du point métrique, qui est une des 1728 parties égales ayant servi pour former la longueur du pied de roi. 12 points métriques égalaient 1 ligne ; 12 lignes égalaient 1 pouce ; 12 pouces égalaient 1 pied de roi.

Didot considérant le point métrique trop faible pour marquer une distance suffisante d'un corps à un autre, adopta comme unité l'épaisseur de 2 points métriques. Le point typographique est ainsi constitué par deux points métriques des anciennes mesures légales. Cette unité devint la base de l'échelle des corps : 2 points métriques valent 1 point typographique ; 4 points métriques en valent 2 ; 6 points métriques en valent 3... Le corps 6 représente 12 points métriques ; le corps 7, 14 points métriques, et ainsi de suite. Si Fournier est le créateur du point, Didot, lui, l'a rendu pratique en lui donnant une base rationnelle.

Voici ce que dit à ce sujet Ambroise-Firmin Didot

## TABLEAU

DONNANT DE POINT EN POINT LES GRADATIONS DE TYPES  
DU CORPS V AU CORPS XVI

(Caractères romains de la fonderie Deberny)

## Corps V

Les premiers imprimeurs ne tiraient pas, en général, plus de trois cents exemplaires d'un ouvrage. « Le papier, dit Lambinet, le parchemin, la presse, les enlumineurs, les traducteurs, les correcteurs, nécessitaient de grandes dépenses. De là la rareté, la cherté même des livres de première édition. Ils imprimaient tout au plus trois cents

## Corps VI

Les premiers imprimeurs ne tiraient pas, en général, plus de trois cents exemplaires d'un ouvrage. « Le papier, dit Lambinet, le parchemin, la presse, les enlumineurs, les traducteurs, les correcteurs nécessitaient de grandes dépenses. De là la rareté, la cherté même des livres de pre-

## Corps VII

Les premiers imprimeurs ne tiraient pas, en général, plus de trois cents exemplaires d'un ouvrage. « Le papier, dit Lambinet, le parchemin, la presse, les enlumineurs, les traducteurs, les correcteurs, nécessitaient de grandes dépenses. De là la rareté, la

## Corps VIII

Les premiers imprimeurs ne tiraient pas, en général, plus de trois cents exemplaires d'un ouvrage. « Le papier, dit Lambinet, le parchemin, la presse, les enlumineurs, les traducteurs, les correcteurs nécessitaient de grandes dépenses.

## Corps IX

Les premiers imprimeurs ne tiraient pas, en général, plus de trois cents exemplaires d'un ouvrage. « Le papier, dit Lambinet, le parchemin, la presse, les enlumineurs, les traducteurs, les correcteurs nécessitaient

## Corps X

Les premiers imprimeurs ne tiraient pas, en général, plus de trois cents exemplaires d'un ouvrage. « Le papier, dit Lambinet, le parchemin la presse, les en-

## Corps XI

Les premiers imprimeurs ne tiraient pas, en général, plus de trois cents exemplaires d'un ouvrage. « Le papier, dit Lambinet, le parchemin, la presse,

## Corps XII

Les premiers imprimeurs ne tiraient pas, en général, plus de trois cents exemplaires d'un ouvrage. Le

## Corps XIV

Les premiers imprimeurs ne tiraient pas, en général, plus de trois cents exemplai-

## Corps XVI

Les premiers imprimeurs ne tiraient pas, en général, plus de trois

dans son *Essai sur la Typographie* : « La ligne de pied de roi divisée en six *mètres* ou mesures égales servit à graduer et à dénommer les différents caractères. Le plus petit, qui a les six *mètres* complets, ou la ligne de pied de roi, se nomme le *six*; celui qui le suit immédiatement est le *sept*, composé d'une ligne et d'un *mètre* de plus. Le *huit*, le *neuf*, le *diez*, le *onze*, le *douze*, augmentent également de grosseur et par des mesures aussi précises. Le *douze* a donc deux lignes de pied de roi, etc. Ainsi l'unité des proportions typographiques est le *point typographique*, qui équivaut à deux points du pied de roi, et les caractères procèdent de point en point. »

« Plus tard on fondit des caractères sur demi-point : il en résulta des corps intermédiaires, par exemple : 6 1/2, 7 1/2, 8 1/2... Innovation fâcheuse imposée par la mode aux fondeurs et imprimeurs. On voit quels inconvénients résultaient de différences si peu sensibles. » (A.-F. Didot).

Le point, n'ayant aucune sanction légale, puisqu'il dérivait des mesures duodécimales en usage avant la Révolution, il en résulta qu'il ne concordait pas rigoureusement avec les nouvelles mesures métriques, pas plus d'ailleurs que celles qui avaient servi à son établissement. La ligne valait 2 millimètres 1/4; le ponce (12 lignes) 27 millimètres; le pied (12 ponces) 32 cent. 4 millim.; etc. Il correspond à peu près aux 3/8 du millimètre, la différence est très sensible, puisque 960 points (0,0003759) ou 80 douzes, donnent exactement 0,3609, soit 9 dix-millièmes en plus.

On conçoit qu'il fut souvent tenté de mettre les anciennes mesures en harmonie avec le système métrique décimal. Mais des obstacles insurmontables s'opposent à la réalisation de cette concordance. Ce serait la refonte universelle du matériel existant, à laquelle il ne faut point songer.

Le point sert également comme mesure linéaire. Il est effectivement représenté par le *typomètre*, instrument spécial à la typographie et d'un usage indispen-

sable. C'est une règle plate en bois ou en métal graduée de douze en douze points. Cette graduation en cicéros est elle-même partagée en deux nonpareilles (divisions de six points), seconde division parfois subdivisée en deux autres de trois points chacune. Le typomètre sert à mesurer les dimensions des pages, celles du papier, les interlignes, les blancs divers, etc. ; il est de longueurs variées, 20, 30, 50 centimètres, il existe aussi un modèle pliant portatif.

### Le caractère

On comprend sous le nom de caractère l'ensemble complet des types mobiles mis en œuvre dans la composition. Chaque type se trouve individuellement représenté : capitales, minuscules, lettres doubles, accentuées, ainsi que les chiffres, les signes de ponctuation, les lettres supérieures et signes employés comme abréviations, les signes divers arithmétiques et ceux spéciaux à certains ouvrages.

Dans la lettre il y a plusieurs choses à considérer : L'œil, le cran, la force de corps, la hauteur, l'épaisseur.

L'œil, formant le sommet de la lettre — à l'opposite du pied — est la partie en relief qui marque à l'impression.

Dans les lettres longues, le trait qui dépasse l'œil par le haut (h, d, f, h, k, l, t) ou par le bas (g, j, p, q, y) s'appelle *queue*.

Les traits qui constituent la partie verticale de l'œil forment les *pleins* ; les traits plus étroits forment les *déliés*, partie horizontale ou contournée.

Le petit trait placé au sommet des lettres b, d, h, i, j, k, l, s'appelle *obit*, et celui placé au bas des lettres f, h, i, k, l, m, n, p, q, r, s'appelle *empattement*.



Le *cran* est une sorte de petite rigole demi-circulaire à peu de distance de la base de la lettre.

Fournier l'a fixé à environ 2 ou 3 lignes du pied (5 à 7 millimètres) : cette distance semble être la bonne. Plus bas, le cran peut passer inaperçu ; plus haut, il donne lieu à des hésitations sur le sens de la lettre ; en tous cas, il incite à la renverser dans une composition rapide.

Le cran est produit mécaniquement pendant l'opération de la fonte ; il est placé du côté des accents ; à l'inverse de la France et de la Belgique, l'Amérique, l'Angleterre et l'Allemagne le mettent du côté opposé.

Mais, en dehors de ce cran initial, on en peut voir d'autres, de nombre et de positions variables, faits après coup, au rabot, soit pour distinguer entre eux les types différents d'un même corps, soit aussi pour différencier les époques diverses d'une même fonte afin d'éviter le mélange du vieux et du neuf. L'usage doit en être bien raisonné. Placés indifféremment, ces traits, aussi apparents que possible, ne doivent donc pas échapper à l'attention du compositeur pendant la distribution. Cette distinction par les crans supplémentaires n'est applicable qu'au texte courant ; les caractères de fantaisie, facilement reconnaissables, en sont exempts.

Le cran, qui doit toujours se trouver en dessous dans la composition, a pour objet de maintenir les signes dans leur position normale. Les lettres apparaissant renversées dans un texte imprimé sont celles dont le cran est en dessus par suite d'erreur ou négligence.

La lettre étant posée sur champ — le cran en dessous — la force de corps s'évalue en prenant la

hauteur dans le sens de la base au sommet du signe en relief : elle s'exprime en points.

La hauteur, dite *hauteur en papier*, est la distance allant du pied de la lettre à sa surface supérieure, elle est de 62 points  $1\frac{1}{2}$  (10 lignes  $1\frac{1}{2}$  environ ou 23 millimètres  $1\frac{1}{2}$ ). Cette mesure, adoptée par un règlement de librairie datant de 1723, ne l'a pas été partout et il s'est établi des hauteurs variables, au grand dam de l'impression en général. Actuellement, toutes les fonderies françaises ont admis la même hauteur de lettre.

Quant à l'épaisseur, dimension allant de droite à gauche du signe, très large dans les lettres m et w, très étroite dans les lettres i et l, elle est essentiellement variable et n'est soumise à aucune mesure.

L'épaisseur de la lettre est basée sur sa propre largeur d'œil augmentée de l'*approche*. L'approche est le talus doublement latéral qui sert à isoler la lettre de ses voisines : c'est la distance horizontale que les lettres ont entre elles dans les mots. « L'approche pour les caractères romains ordinaires, dit Fournier le jeune, doit être guidée de façon qu'il y ait entre les lettres un peu moins de distance que les jambages des m n'en ont entre eux ; autrement les mots ne paraîtraient pas assez liés ensemble. »

L'épaisseur ou mise d'approche se règle en conséquence sur les mm et les oo bas de casse ; elle se règle, pour les grandes capitales, sur les HH et OO et pour les petites capitales sur les hh et les oo. C'est donc l'm qui d'abord sert de guide au fondeur pour établir l'approche. Les lettres arrondies (b, c, d, e, o, p, q) doivent comporter un plus faible écartement eu égard aux parties tournantes tendant à élargir optiquement le blanc des approches ; il en est de même des lettres aux angles fuyants (v, x,

w, y) qui comportent d'elles-mêmes un blanc presque suffisant déjà.

Cependant cette règle n'est pas absolument rigoureuse. Suivant le genre des caractères, leur physiologie, l'approche peut être tenue plus large ou plus serrée : c'est là question de goût et d'appréciation.

Par extension, on nomme approche verticale la distance que la hauteur d'œil établit entre les lignes d'un caractère composé plein, c'est-à-dire sans interlignes, distance presque insensible et qui ne peut s'apprécier que par la rencontre fortuite de deux lettres à queues opposées.

Les caractères tirant leur nom du nombre de points qu'ils comportent, sont donc classés suivant leur force de corps.

D'après un texte imprimé, la force de l'œil n'est pas toujours un indice suffisant pour déterminer celle du corps, car le même corps peut avoir et a ordinairement plusieurs variétés d'œil. Cette diversité est utile, et permet d'employer le même type de force à la composition d'ouvrages d'esprit tout différent. L'œil, réduit par des approches verticales plus larges, comporte de ces côtés un petit blanc : de ce fait, la ligne une fois composée se trouve légèrement isolée de la suivante, ce qui permet de composer sans interlignes, bien que la matière, plutôt compacte, ne cesse d'être lisible. L'emploi de cet œil est réservé généralement aux dictionnaires, aux index alphabétiques, aux tables des matières très développées, etc. L'œil plus massif est employé pour les brochures ordinaires, les journaux quotidiens, qui se lisent rapidement.

[Quand on ne peut à première vue évaluer le nombre de points d'un type inconnu par l'examen du passage imprimé, un moyen couramment en-

ployé consiste à tracer une ligne horizontale passant exactement sur l'extrémité des lettres à queue inférieure (p, q, j, g) et une seconde de même sur l'extrémité des lettres à queue supérieure (b, d, h, k, l). L'écart fourni par ces deux parallèles donne le nombre de points de séparation. Mais si les branches verticales opposées se touchent, c'est que la composition est *pleine*, c'est-à-dire non interlignée. (Moyen d'évaluation rapide pour un texte plein quelconque : compter douze lignes, et en mesurer la hauteur au typomètre ; le nombre de cicéros sera celui du corps.)

Pour contrôler la justesse de son évaluation, cette opération est répétée sur plusieurs lignes. On peut aussi faire la preuve par un simple calcul arithmétique. Etant donnée une colonne de texte dont l'interlignage a été déterminé, additionner séparément le nombre de points des lignes de caractères et celui des interlignes. Leur réunion doit correspondre à la hauteur totale de la colonne mesurée sur le papier à l'aide du typomètre.

Plusieurs causes particulières sont susceptibles d'égarer le calcul, par exemple le retrait du papier, les caractères fondus sur un corps supérieur, l'emploi de caractères ou d'interlignes de points hâtards, le mélange de caractères sur points Didot avec interlignes sur points Fournier, et *vice versa*, etc.

A ce sujet il est bon de rappeler que la Belgique a conservé le point Fournier.]

Les *blancs* employés comme séparation des mots ont le même aspect que les lettres, mais sont tenus plus bas qu'elles afin de ne pas marquer à l'impression. Les blancs appelés communément *espaces*

sont divisés, suivant leur force d'épaisseur, en espaces fortes, moyennes et fines ; ces dernières d'une épaisseur uniforme de 1 point.

D'autres blancs portent des noms particuliers : ce sont le *cadratin*, de forme cubique, signe distinctif de l'alinéa qu'il commence ; le *demî-cadratin*, employé surtout dans les alignements de chiffres ou pour espacer les points de conduite ; et les *cadrats*, multiples du cadratin, servant à terminer les lignes de texte incomplètes ou à isoler dans le corps des lignes certains signes et les mots disposés en titre.

### Genèse de la lettre

On a vu que la matrice est l'organe générateur du caractère. Pour l'obtenir, il faut frapper une empreinte assez profonde dans un bloc de cuivre rouge de dimensions déterminées. Cette empreinte est faite au moyen du poinçon, tige d'acier portant à son extrémité supérieure la figure de la lettre gravée à rebours en relief.

Pour les gros caractères, les accents étant gravés à part, les poinçons sont munis d'une entaille pour les recevoir. Les accents y sont ensuite réunis d'une manière spéciale en vue de la frappe.

Les matrices présentent quelques imperfections qu'il importe de rectifier. L'introduction forcée du poinçon produit, de chaque côté, un renflement qu'il faut faire disparaître ; on donne l'aplomb à l'équerre nécessaires, ainsi qu'une profondeur exactement déterminée, puis on arrête l'approche ou épaisseur et la *ligne* de chaque lettre, c'est-à-dire un plan analogue pour toutes les lettres d'une même fonte. Ces délicates opérations constituent la justification de la matrice. La justesse de fabrication

tion en est la résultante. Finalement, la matrice est placée, pour la fonte, devant le moule qui donne le corps à la lettre.

Autrefois on se servait de moules ne donnant qu'une seule lettre à la fois, aboutissant à une production moyenne de 3,000 lettres par jour — à peu près 3 kilos du corps 9. Les ouvriers étaient rassemblés autour d'un fourneau circulaire conte-



Le fondeur, d'après Jost Amman (1568).

nant plusieurs creusets, un par ouvrier. Celui-ci, tenant dans sa main gauche le moule garni de sa matrice, y versait de la main droite la matière en fusion cueillie dans le creuset au moyen d'une cuiller en fer (*pochon*), puis, après une brusque secousse de la main gauche pour mieux faire descendre la matière au fond de l'œil de la matrice, le moule était ouvert pour l'extraction de la lettre. Après la fonte, il fallait rompre le *jel* ou suite de

la lettre, excédent de matière figé à l'orifice du moule qui évite les soufflures. Ensuite venait le frottement sur une meule, une pierre d'émeri, ou sur un papier chimique semblable au papier d'émeri, qui égalisait la lettre en enlevant toutes les bavures.

Aujourd'hui, une autre machine à fondre a remplacé la machine à la main : fourneau, creuset, mécanisme, forment un assemblage intime de proportions réduites recevant le mouvement mécaniquement ou manuellement. Au milieu du creuset rempli de matière en fusion est un orifice dans lequel est guidé un piston, et, au fond de cet orifice, un conduit horizontal communiquant avec le moule et la matrice placée du côté opposé. Chaque tour de machine donne un coup de piston projetant la matière dans le moule jusqu'à fond d'œil. Au moyen d'un réfrigérant dont le moule est pourvu, la lettre est aussitôt figée. Le moule s'ouvre mécaniquement, le jet est rompu de même et chacune des deux parties suit une direction particulière. Le cran nous l'avons dit, est fait à la coulée, et les crans spéciaux à une fonte sont faits au rabot ainsi que la gouttière du pied de la lettre. Cependant les dernières machines font cette gouttière mécaniquement. Les lettres, frottées et crénelées, sont alignées dans de longs composteurs de bois et déposées sur le coupoir au moyen duquel on pratique la gouttière et l'on obtient la hauteur voulue.

Les lettres doubles *fl*, *fi*, *ff*, *ffl*, *ffi*, sont fondues ensemble, parce que la bouclette supérieure en saillie à la lettre *f* rencontrant le point de la lettre *i* ou l'extrémité supérieure de la lettre *l* occasionnerait par pression latérale la rupture d'une de ces deux parties. On peut-être des deux, et conséquemment, outre un aspect fâcheux, la perte de ces lettres mutilées.

Au sortir de ces préparations, les caractères sont composés suivant une justification ou largeur convenue et mis en paquets par le fondeur; ils sont ainsi prêts à être livrés à l'imprimeur.

Les caractères commencent généralement au corps cinq; il y a cependant du quatre. Henri Didot, en 1826, grava le caractère de deux points et demi, dit microscopique. Laurent Deberny le grava également en 1844: ce sont là tours de force de gravure et de fonderie.

Les blancs — espaces, cadratins, demi-cadratins et cadrats — sont fondus mécaniquement.

Le moule à main est conservé pour la fonte des gros caractères et pour celle des accolades, filets anglais et ornés, etc.; il s'acquitte à merveille de tout ce qui ne peut être pratiquement confié à la machine.

Les garnitures, appelées lingots, sont fondues à la main; les modèles de moules différant d'une fonderie à l'autre, sont par conséquent d'une grande variété.

Des moules spéciaux servent à la fonte des filets en lames et des interlignes; des machines d'une grande précision les mettent au point une fois fondus, et des rabots spéciaux en font disparaître toutes les aspérités ainsi que l'excédent d'épaisseur. Les interlignes ainsi laminées sont placées sur champ et rabotées sur leur tranche à hauteur voulue.

Les filets de cuivre et de plomb sont coulés, laminés et rabotés de la même manière. L'invariabilité des rabots est assurée par des glissières d'acier.

L'alliage des métaux qui sert à la fonte des caractères est toujours le même: plomb, antimoine



ou régule et étain ; en proportions diverses selon ce qu'on doit fondre : lettres, espaces, cadrats, filets, garnitures. Les espaces fines, d'un emploi fréquent et délicat, acquièrent l'élasticité nécessaire par une addition de régule.

Pour la fonte de caractères, les proportions de ce mélange sont habituellement : 75 à 80 parties de plomb et 20 à 25 parties de régule. On y fait entrer quelques parties d'étain qui servent ici de lien entre les deux corps : l'addition de cuivre ou de zinc donne une plus grande solidité.

La matière à blancs et à clichés se compose de 84 à 90 parties de plomb contre 16 à 10 de régule.

### Police

La police d'un caractère est une liste de toutes les lettres que contient la casse avec indication de la quantité nécessaire de chaque lettre particulière en vue d'un poids déterminé. Leur proportion doit donc être établie le plus justement en vue d'un travail général, mais aussi en vue des travaux spéciaux. Donc, bien que la police soit établie par le fondeur, la quantité attribuée à certaines sortes pourra être modifiée par l'imprimeur suivant la destination qu'il doit donner au caractère demandé.

La fonte se commande au poids. (2 kilos de caractères correspondent en surface au décimètre carré.) — La proportion des blancs est de 20 0/0.

### Filets

Les filets, employés dans la composition comme utilité et comme ornement (opérations, tableaux, encadrements, etc.), sont des lames de plomb susceptibles d'être débitées à la longueur voulue, alors

Maigre.

---

Quart-gras.

---

Demi-gras.

---

Mat 3 points et 6 points.

---

---

Pointillé.

---

Ondulé.

---

Tremblé.

---

Cadre 3 points.

---

---

Cadre 6 points (petit œil et gros œil).

---

---

Double-maigre (gouttière) 2 points, 3 points et 6 points.

---

---

---

Triple 6 points.

---

---

que celles de cuivre sont établies de préférence sur une justification systématique. Leur épaisseur est diverse (deux points, trois, six, douze, dix-huit, vingt-quatre, etc.) et leur œil est d'une grande variété d'aspect, ainsi qu'on peut le voir par la collection qui précède.

Dans les journaux, les publications à colonnes, on se sert, pour séparer les articles, de filets anglais dont voici quelques types.



### Observations sur les caractères

« Les caractères primitifs furent de forme gothique, non par goût, mais par nécessité, afin d'éviter la découverte d'une entreprise des plus hasardeuses à ce moment. L'espoir de réussite des premiers imprimeurs consistait surtout dans le moyen de tromper le lecteur en lui laissant croire que les livres nouveaux étaient bien écrits, mais par un procédé plus rapide et moins coûteux que celui des copistes. Le premier livre de Gutenberg se ressent naturellement de cette tendance à se rapprocher le plus possible des manuscrits du temps. »

Les imprimeurs de l'époque suivirent le goût du jour, au lieu de le transformer, en imitant les manuscrits.

Les caractères furent donc calqués sur l'écriture usitée dans le pays où on les gravait : gothiques en Allemagne et en France, romains en Italie.

Le caractère gothique (d'origine française), dérivé des formes latines en tant qu'écriture, était alors d'un

usage universel en Europe. Il progressa encore durant le xiv<sup>e</sup> siècle, mais déclina aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup>, pour disparaître totalement sous Henri II.

« Les caractères gothiques employés dans les éditions du xv<sup>e</sup> siècle n'ont rien de commun avec ceux que les Goths apportèrent en Italie et en Espagne, lors de leurs incursions. Le gothique moderne est la consommation de la décadence de l'écriture dans les xiii<sup>e</sup>, xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles. Né dans le moyen âge, avec la scolastique, époque de la décadence des arts et des bonnes études, il est le fruit de la bizarrerie et du plus mauvais goût. C'est l'écriture latine dégénérée et chargée de traits absurdes et superflus. » (Lambinet).

Ulrich Gering, Michel Friburger et Martin Crantz employèrent d'abord des caractères anguleux, moitié gothiques, moitié romains. Gering, particulièrement, se servit de caractères romains ronds. Plus tard, pour céder à la mode, tous trois revinrent aux caractères tout à fait gothiques, plus conformes au goût français d'alors.

Josse Bade tirait en gothique et en romain (qu'il fit adopter par un grand nombre d'imprimeurs), mais affectionnait principalement l'italique.

Le dernier ouvrage latin composé en gothique fut tiré à Paris par Kerver en 1574.

On suppose que les premiers caractères romains furent employés par Sweynheim et Pannartz, qui modifièrent ainsi la forme du caractère gothique : ces imprimeurs étant de Rome, de là viendrait le nom de « romain » qui lui fut donné.

D'après Fournier, la paternité en appartiendrait plus justement à Nicolas Jenson, premier graveur de lettres après Schoiffer, qui prit comme majuscules les capitales romaines (le caractère fut appelé « romain » pour cette raison) et comme minuscules quelques lettres de l'alphabet latin ou d'autres leur ressemblant (lettres latines, espagnoles, lombardes, saxonnes, carolines, qui se ressemblaient beaucoup), le *Decor puellarum* (1461) en est le premier fruit. Jenson réussit

A	a	A	a
B	b	B	b
C	c	C	c
D	d	D	d
E	e	E	e
F	f	F	f
G	g	G	g
H	h	H	h
I	i	I	i
"	j	"	j
K	k	K	k
L	l	L	l
M	m	M	m
N	n	N	n
O	o	O	o
P	p	P	p
Q	q	Q	q
R	r	R	r
S	s	S	s
T	t	T	t
"	u	"	u
V	v	V	v
X	x	X	x
Y	y	Y	y
Z	z	Z	z

excellamment à donner au romain des formes bien proportionnées, plus gracieuses et plus correctes. Il abandonna ce type, qu'il avait employé en 1470 « Rhétorique de Cicéron », pour une semi-gothique qui apparaît dans la « Cité de Dieu » de saint Augustin (1473). Après la « Bible », qu'il imprima en caractères franchement gothiques (1476), il revint définitivement au type romain.

Robert Estienne et Michel Vascosan parvinrent, enfin, par la beauté de leurs types romains, à expulser pour toujours le type gothique de l'impression.

Claude Garamond, graveur de haute réputation, s'inspirant des beaux types vénitiens de Jenson et d'Alde Manuce, donna à ses caractères romains et italiques reproduits (ci-contre) un tel degré de perfection, qu'ils se répandirent dans toute l'Europe.

François I<sup>er</sup> ordonna, aux frais du Trésor, la gravure de ses poinçons, notamment les « grecs du roi » (1539) (d'après

les dessins d'Ange Vergen), que possède encore l'Imprimerie Nationale.

Il grava pour Vitre les poinçons des caractères destinés à la Bible polyglotte du président Le Jay : hébreux, samaritains, chaldéens, grecs, syriaques.

### Augustijn Romeyn.

Tardius aliquanto molestiusque cum ORAN-  
 ; i o acta res est. Is enim reculia scripserat, Hol-  
 andis, Zelandisque atque Burgundis Præfe-  
 tum designaret quando se hisce prefecturis ce-  
 cidisset. Aperte Inimicum Nollet; cui Virium,  
 hijklmnopqfstvwABCDEFGHI  
 ABCDEFGHIKLMNOPQRSTUVWXYZÆ

### Augustijn Curfijf.

*Eadem, is admonenti Gubernatrici ut abiret  
 Amstelodamo, non modo non a paruerit, sed etiam  
 Missum a Gubernatrice Turrium a secretis pri-  
 vatæ Concilii, qui Regis nomine Juberet illum  
 urbe Protinus abscondere, non Exaudito. Re-  
 ABCDEFGHJIKLMMNOP*

### Caractères de Plantin.

latins, arabes; l'exécution dura dix-sept ans (1628-1645).  
 pendant plus de trois siècles, ils furent imités en  
 France et à l'étranger par les Estienne, de Paris, les  
 Plantin, d'Anvers, les Day, de Londres.

Claude Garamond, qui eut pour élèves Guillaume-  
 le-Bé, Jacques de Sanlecque et Robert Granjon, avait  
 eu pour maître Geoffroy Tory, de Bourges, le premier  
 graveur de poinçons dont il soit fait mention.

On doit à Guillaume-le-Bé les caractères hébreux de Robert Estienne et ceux de la Bible polyglotte de Plantin. — De Saulecque fut le fournisseur de la famille des Elzevier. Robert Granjon fut appelé à Rome par

Tous les sentimens  
ont chacun un ton  
de voix, des gestes  
& des mines qui  
leur sont propres.  
Ce rapport, bon ou  
mauvais, agréable  
ou désagréable, est  
ce qui fait que les  
personnes plaisent  
ou déplaisent.

Romain de Fournier (Petit parangon).

le pape Grégoire XIII qui créa avec lui la fonderie vaticane.

Les caractères elzéviriens viennent du célèbre imprimeur hollandais, Elzevier, qui les vulgarisa au XVII<sup>e</sup> siècle. Les caractères d'Elzevier furent gravés par Christophe Van Dick, artiste hollandais : c'est la

forme générale des types de Garamond conservée, mais plus serrée.

Firmin Didot grava des caractères de formes élégantes et de proportions gracieuses, qui remplacèrent

**A** mesure que  
l'expérience a  
moins de force  
& que l'on est  
plus ignorant,  
on voit plus de  
prodiges mer-  
veilleux & de  
belles choses.

Romain de Fournier (Palestine).

ceux de Garamond dégénérés entre les mains de ses continuateurs. Les caractères Didot, dénaturés eux aussi par la suite, sont aujourd'hui presque abandonnés.

Fournier le jeune s'est particulièrement distingué par la beauté de ses caractères; nous avons emprunté



au Manuel typographique de ce fondeur célèbre deux intéressants spécimens de romain reproduits ici.

Théophile Beaudoire, vers 1860, fit revivre les types anciens, employés depuis Nicolas Jenson, avec succès. Il donna à cette restitution le nom d'elzévir, appellation généralisée.

En vertu d'une ordonnance de Louis XIV (1693), des types spéciaux furent gravés pour l'Imprimerie Royale. Sur l'ordre exprès du roi, furent ajoutés certains signes dont une partie distingue encore aujourd'hui les caractères de l'Imprimerie Nationale. Ils consistent dans le doublement du crochet supérieur des lettres : b, d, h, i, j, k, l; la lettre l a comme particularité un petit trait latéral partant de son milieu gauche (l). Jeaugeon, de l'Académie des Sciences, a donné le dessin de ces lettres, qu'on appela *romain du roi*, gravé par Philippe Grandjean.

Aa Bb Cc Dd Ee  
 Ff Gg Hh Ii Kk  
 Ll Mm Nn Oo  
 Pp Qq Rr Ss  
 Tt Uu Vv Xx Yy z

La *lettre de forme* n'est autre que la lettre gothique. Cette première dénomination lui vient des anciens imprimeurs, à cause des traits angulaires qui en accompagnent la forme. Par cela même, cette écriture n'était pas courante, mais réservée aux inscriptions.

publiques, aux livres d'église et de chœur, en France, en Angleterre, en Allemagne et en Flandre. Les Allemands l'ont conservée (en faisant subir quelques modifications aux capitales).

Comme on peut le voir, les Flamands l'ont moins altérée.

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg  
Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn  
Oo Pp Qq Rr Ss Tt  
Uu Vv Ww Xx Yy Zz Aa Bb

La *lettre de somme* est la gothique de forme un peu carrée: il y a moins de pointes, et certains angles sont plus ou moins arrondis. C'est le type employé par Gutenberg, Fust et Schoeffer et un grand nombre d'imprimeurs du x<sup>v</sup> siècle. Pannartz, Sweynheim à Subiaco, Gering à Paris, Jean de Spire à Venise, Ulrich Zell à Cologne, entre autres.

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh  
Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo Pp Qq  
Rr Ss Tt Uu Vv Xx Yy Zz

Comme beaucoup d'ouvrages scolastiques ont été imprimés avec ce caractère, entre autres la *Somme* de saint Thomas, le nom de ce dernier livre lui est resté. Les imprimeurs l'ont aussi appelé *lettre bourgeoise*.

La gothique a été introduite en Angleterre par Caxton, sous le nom de *black letter* qui désigne également les lettres de somme. On s'en sert encore dans les titres.

L'ancienne *bâtarde*, usitée aux xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles,

Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad finem sese effrenata iactabit audacia? nihil ne nocturnum praesidium pala-

*Black letter de la fonderie Caslon.*

était ainsi nommée parce qu'elle dérivait des lettres de formes dont on avait retranché les angles et quelques traits.

Nostre Père qui estes aulx Cieux,  
que vostre saint Nom soict sanctifié,  
que vostre Règne arrive, que vostre  
volonté soict faicte sur la Terre comme  
aulx Cieux, donnez nous aujourd'hui

*Ancienne bâtarde de la fonderie Deberny.*

« L'italique tire son origine, dit Fournier, de l'écriture de la chancellerie romaine, désignée par les mots

*abcdefghijklmnopqrstuvwxyz*

*cursivetos seu cancellarios*; de là vient qu'il a été appelé *cursive*; c'est encore sous ce nom qu'il est connu en divers pays. Il a été connu aussi sous le

nom de *lettres vénitiennes*, parce que les premiers poinçons ont été faits à Venise, ou sous celui d'*aldin*, *lettres aldines*, parce que Alde Manuce s'en est servi le premier en 1512, enfin le nom d'*italique*, qui lui a été donné parce qu'il vient d'Italie, a prévalu. »



Caractère italique d'Alde Manuce.

La *ronde*, suffisamment définie par son propre nom, a été gravée par Pierre Moreau en 1640.

La *coulée* est un caractère penché de droite à gauche, dont les lettres se rejoignent entre elles.

La *bâtarde*, à jambages pleins et à liaisons, tient de la ronde et de la coulée, d'où son nom. La *bâtarde* dite *brisée* est une écriture du *xvii<sup>e</sup>* siècle, employée dans l'imprimerie par Pierre Moreau, ce qui lui valut le titre d'imprimeur du roi Louis XIII.

Le premier type de *cursive* française, écriture d'usage courant au *xvi<sup>e</sup>* siècle, apparut en 1556, gravé par Robert Granjon.

Henri II lui conféra (26 décembre 1557) le privilège exclusif pendant dix ans, de l'usage des « lettres fran-

coises d'art et de main », types inventés, gravés et fondus par lui. Plus tard ils s'appelèrent « caractères de civilité », du nom de l'ouvrage (la « Civile Honnêteté pour les Enfants ») pour lequel on en fit premièrement usage. (On y retrouve quelques traces de la bâtarde ancienne, de même que dans notre ronde financière.)

Observez la modestie en vous  
couchant — ne mettez & ne quittez  
jamais vos habits vos bas,  
pantouffles & chemise, devant le  
monde. Semeurs peu vers le feu,

Caractères de civilité de la fonderie Deberny.

La *cursive* allemande, écriture courante en Allemagne, a servi tout d'abord pour l'imprimerie en 1695, à Nuremberg, puis dans diverses autres villes allemandes.

Les *lettres tourneures* sont ainsi nommées d'après leur forme ronde, tournante. De même que ces lettres servaient comme initiales aux chapitres des anciens manuscrits, de même on les employa à cet usage dans les premières impressions. Nos lettrines actuelles en dérivent.

L'invention de la lithographie, sous la Restauration, détermina un mouvement dans la création des caractères de fantaisie, normandes, égyptiennes, initiales éclairées, azurées, ornées, et jusqu'à l'*anglaise*, de Didot, fondue avec d'ingénieuses combinaisons, destinées à masquer les jonctions des lettres entre elles.

« Types incongrus, cornus, fourchus, brisés, ombrés.

écartelés, diaboliques, faits pour effrayer les enfants, et surtout les bibliophiles. » (Auguste Vitu). Incohérents et fantasques, ils faisaient danser les lignes et les pages, et disparurent peu à peu : il n'en reste guère que le souvenir.



Lettres tourneures.

[Les ouvrages dits « incunables » sont ceux qui datent des premiers temps de l'imprimerie, qui sont considérés comme sortant du berceau (*incunabulum*) de l'imprimerie ou depuis l'introduction de l'imprimerie dans chaque ville jusqu'à l'année 1500, et pour certains ouvrages jusqu'à l'année 1517, date extrême des incunables.]

LA FONTAINE

CHANSONS DES RUES ET DES BOIS

LA CAMPAGNE D'ITALIE

MARCEAU, MURAT, MASSÉNA

DAIGLE

VICTOIRE DES PYRAMIDES

LE RETOUR DE L'ÎLE D'ELBE

GRENADE

LE ROI DE ROMÉ

LA PRISE D'ALGER

LE PEUPLE JUIF

REINE DES PRÉS

FÊTE DE LA ROSE

CARNAVAL ET TOURNÉE

EXCELSIOR

LES CHANSONS DES POUPÉES

FÊTE AUX FLAMBEAUX

LA MORT DU SAGE

LA BONNE AVENTURE

SOURIRE D'AVRIL

AU PAYS PICARD



Caractères modernes

LE GRASSET

Édition d'ART *Moderne.*

L'ATRIOL L'ABEUR

Revue LUXE *Publicité.*

LA FRANÇAISE LÉGÈRE

Catalogue des SAISONS 1913-14

LE CHAMPEVÉ

Bénéfices BILAN 12345

LA FRANÇAISE ALLONGÉE

Salon des Artistes FRANÇAIS

LE ROBI R NOIR

**Course MODE Théâtre.**

LE ROBI R ALLONGÉ

**Exposition RÉGIONS Machinisme.**

LE ROBI R PALE

Coutumes d'ORIENT

LE CLAIR DE LUNE

La Fête des FLEURS

LE DELLA ROBBIA

Le Budget 1914 PROJET

LE BELLERY DESFONTAINES

Meuble BOIS

Caractères de la fonderie G. Peignot et Fils.

On y remarque trois formats : le plus ancien est l'in-folio ; l'in-quarto est fréquemment employé, l'in-octavo beaucoup moins. La pagination est absente des premiers incunables : pour les autres, on s'est servi de lettres et de chiffres romains à la manière de nos signatures : Al, AII, AIII, AIV, AV, BI, BII, BIII, ... et, plus tard, d'une foliotation suivie. Le titre n'existe pas, mais on remarque souvent, au verso du premier et du dernier feuillet, le chiffre de l'éditeur.

Les premiers incunables portent des fautes, des mauvaises lettres, des mots terminés à la main. Il y a aussi absence de capitales et omission des premières lettres des chapitres, qui sont enluminées à la main. Pas de date ni de nom d'imprimeur. Les folios mis d'abord à la main sont imprimés en 1470.)

### Caractères en bois

Les caractères employés pour la composition des affiches exigent de trop grandes dimensions pour être fondus ; on se sert de lettres en bois d'essences diverses gravées à la main ou découpées à la machine.

Les lettres terminées sont plongées dans un bain d'huile, où elles séjournent suffisamment pour bien s'en imprégner. Cette opération empêche le bois de travailler et permet le lavage après l'impression sans crainte des inconvénients de l'humidité. Ces lettres peuvent en fournir d'autres, clichées en plomb.

Dans toute imprimerie il peut arriver qu'au dernier moment une lettre fasse défaut, et qu'il soit impossible de recourir immédiatement au praticien spécial. L'ouvrier adroit et débrouillard devra donc se tirer d'affaire tout seul. Pour cela, il n'a qu'à faire une épreuve sur papier transparent de la lettre qui lui manque, une autre analogue lui

servira de modèle; si elle n'existe point, il lui faudra la dessiner. Cette image est reportée, renversée, sur une plaquette de bois, un fragment de cliché retourné, voire du carton ou du linoléum. Il n'y a plus qu'à suivre les contours avec un canif ou un ciselet pour les parties droites et une gouge pour les parties arrondies. Cela fait, la surface de la lettre est polie au papier d'émeri et on la monte sur une autre pièce de bois. Si la lettre a été gravée à même un bloc, on met celui-ci de hauteur par le procédé ordinaire, c'est-à-dire au moyen de carrés de papier collés au revers.

On conçoit que ce petit travail peut être repris utilement, soit pour la confection de coins et de filets d'affiches, soit pour fabriquer des accents et autres accessoires d'un emploi immédiat.

Des caractères en celluloid ont été également fondus. On obtient ces types en coulant le celluloid dans des moules et en les soumettant à une pression convenable. Les clichés faits de même ont, paraît-il, une durée considérable.

### Interlignes

Les interlignes sont des lames minces, plus basses que la lettre, qui se placent entre chaque ligne de texte. Par leur épaisseur choisie, ou leur nombre proportionnel à la force du corps qu'elles accompagnent, elles concourent à l'harmonieux ensemble de la composition. C'est dire que, pour les gros caractères et les longues lignes, l'interlignage ira en augmentant, et *vice versa*.

L'interligne est de plus un élément de solidité.

La force de l'interligne est graduée de point en point : 1, 2, 3 points ordinairement, 4, 6 points

parfois. Il est cependant nécessaire d'employer aussi comme mesure intermédiaire l'interligne de 1 point  $1/2$ , laquelle, pour éviter une confusion possible avec celle de 1 point et celle de 2, porte un certain nombre de crans à ses extrémités, ou mieux, sur ses tranches horizontales (car ces crans subsistent en partie à la suite de coupures). Les interlignes de 2 points  $1/2$ , qui existent aussi, sont moins employées, on les réserve pour les parangonnages de l'algèbre. Les interlignes d'un  $1/2$  point, vu leur fragile épaisseur, sont en cuivre.

La gradation de longueur va de 6 points en 6 points, par nonpareilles (ancien nom du corps six).

Ce nom vient de ce que le cicéro ayant une valeur de 11 points donne à la division 5  $1/2$ . Or autrefois il n'y avait pas de lingots fondus sur ce corps, les moins épais comportaient 6 points, ils étaient *non pareils* avec la seconde partie du cicéro qui valait 5 points.

Les interlignes sont fournies par le fondeur suivant la justification demandée ou en lames de 50 centimètres de long, que le compositeur coupe lui-même à sa guise et selon la consommation.

### Garnitures

Les garnitures ou lingots sont des pièces de fonte, d'un volume plus ou moins considérable, servant aux grandes séparations du texte et à celles des pages entre elles.

Elles remplacent les blancs des colonnes dans les tableaux, le bas des pages incomplètes; elles servent à faire les pages blanches et à espacer plus largement les lignes de titres. Mais on les utilise surtout dans l'imposition pour entourer les pages

d'une forme, les « garnir »; les séparations qui en résultent constituent la *marge*.

L'unité de force et de longueur de garnitures est le cicéro de douze points.

Le nom de cicéro a été conservé, bien qu'il se rapporte à l'ancienne mesure de 11 points. Le nombre 12 a remplacé le nombre 11, qui est « premier », c'est-à-dire ne se prêtant à aucune subdivision mathématique. La hauteur des pages et leur justification s'évaluent également en cicéros.

La première garniture de la série, qui a juste 12 points d'épaisseur, se nomme spécialement lingot de douze ou *ligne de pied*, parce qu'elle se place au pied de la page, une fois terminée, pour la renforcer et l'empêcher de tourner à la ligature et au serrage en forme.

La gradation en épaisseur va par cicéros et aussi par fractions de cicéros (12, 18, 24, 36 points), de même pour la longueur; cependant, au delà d'une certaine dimension, on saute de deux en deux cicéros, de quatre en quatre, etc.

Ce sont, en réalité, des interlignes et des cadrats de calibre très amplifié.

« Douze » est un terme employé comme désignation de l'unité fondamentale en imprimerie. C'est un substantif pur, ne conservant aucune attribution de l'adjectif numéral, et devant comme tel recevoir la marque du pluriel: ex. : douze douzes.

Concurremment avec les garnitures en plomb, on se sert de réglettes en bois de 12, 18, 24, 36 points et plus. Ces réglettes, d'un mètre de long, ont cet avantage de pouvoir être débitées à la longueur voulue; mais elles se déforment assez vite par l'usage et à l'humidité. Leur prix de revient, assez modique, permet de les renouveler souvent.

## La casse

La *casse* (de l'italien *cassa*, caisse) est une boîte plate, d'une seule pièce, longue et large, à rebords peu élevés; elle est divisée en nombreux compartiments ou *cassetins*. Chacun de ces cassetins, affecté à une lettre seule, est supposé en contenir la quantité nécessaire à la composition.

La grandeur des cassetins est proportionnée à la fréquence d'emploi de la lettre; mais leur capacité n'est qu'approximative, subordonnée à l'aspect régulier que doit présenter la casse, aspect résultant lui-même d'une fabrication plus facile et moins onéreuse. Aussi le petit cassetin type est-il simplement doublé et quadruplé, sauf celui de l'e muet, qui est sextuplé.

La situation des cassetins est également soumise à cette règle de fréquence d'emploi. C'est ce qui explique l'apparente incohérence de la suite alphabétique. Il y a dans cette disposition un mélange voulu parfaitement raisonné, d'accord avec les nécessités de la composition et en vue de la célérité.

En effet, les lettres qui reviennent le plus souvent dans les mots sont logées plus grandement et rassemblées au centre de la casse ou rapprochées de façon que la main du compositeur décrive le plus court trajet possible. Cette proximité favorable évite une perte de temps — infinitésimale en soi mais appréciable à la longue — et supprime une cause de fatigue.

Conséquemment, les *sortes* les moins employées sont reportées aux angles supérieurs.

Les capitales se suivent régulièrement.

Normalement, la casse doit contenir toutes les



lettres qui servent à la reproduction du discours : majuscules ou capitales, minuscules ou « bas de casse » (ainsi nommées parce qu'elles se tiennent dans sa partie inférieure), les lettres accentuées, les chiffres, la ponctuation et les blancs.

L'imprimeur Gilles Beys, mort en 1593, a fait, le premier, usage du J et de l'U dans ses éditions. Avant lui, ces lettres, dont on attribue l'introduction dans notre langue à Lazare Zetner, imprimeur à Strasbourg en 1619, mais dont l'idée revient au grammairien Pierre Ramus (1560), ne figuraient point — nécessairement — dans la casse, ou, du moins, étaient remplacées par l'I et le V. Mais, pour ne pas déranger l'ordre alphabétique des capitales, établi par la tradition, à chacune on assigna une place à part dans deux casselins voisins alors inoccupés, — place qu'elles occupent encore depuis.

La casse doit porter sur le rebord d'avant une étiquette donnant l'indication détaillée de son caractère propre. Le bon entretien de ces étiquettes et leur examen attentif préviennent bien des erreurs, toujours préjudiciables, soit à l'ouvrier, soit au caractère lui-même.

Pour se servir de la casse, on la « monte », c'est-à-dire qu'on la sort de son rayon pour la poser à plat sur le *rang*, sorte de haut pupitre à plan incliné devant lequel se tient le compositeur.

Le *casseau* est un diminutif, une sorte de demi-casse, à compartiments plutôt réguliers, destiné à recevoir des grandes et petites capitales ou des caractères d'annonce et de fantaisie, des chiffres, des sortes particulières, des réserves, etc.

Le *bardeau* est une sorte de très grande casse qui reçoit ou les fontes neuves ou les sortes surabondantes d'un caractère en cours d'emploi. Les



bardeaux, larges et profonds tiroirs, représentent chacun le quart ou la moitié de la casse ordinaire. Il y a plus généralement deux bardeaux pour le bas de casse et un autre pour les grandes capitales. Il en est aussi d'affectés aux petites capitales, aux lettres et chiffres supérieurs, et de plus petits réservés aux signes algébriques ou autres.

Le bardeau a remplacé le mannequin de nos pères, panier d'osier dans lequel on mettait en cornets les sortes en excès. Une pancarte en donnait la liste, laquelle était modifiée suivant la mise ou le retrait des dites sortes.

Il ne sera question ici que pour mémoire de la casse en deux morceaux, le haut et le bas, modèle primitif à peu près abandonné. Les petites capitales y étaient adjointes, ainsi que d'autres sortes; c'était pour le compositeur le seul avantage, lequel ne compensait point les inconvénients de l'ancienne casse, véritable bahut moyen âge, énorme, pesant et peu maniable, coûtant cher, tenant beaucoup de place et soumettant l'ouvrier à une gymnastique aussi dispendieuse que fatigante.

Les caractères dits « trois œils », comportant trois hauteurs différentes s'alignant par la base, prennent place dans une casse unique aménagée à leur usage.

La création de la casse unique a donné lieu à d'assez nombreux modèles. Actuellement, la casse dite « parisienne » tend à remplacer celle particulière aux diverses imprimeries, et cela pour le plus grand avantage de l'ouvrier, obligé d'apprendre le modèle différent de chaque nouvelle maison.

Avant de se livrer à la composition, l'étude de la casse se présente en premier lieu. On en explique

l'usage à l'apprenti, auquel on fera remarquer les capacités différentes des cassetins et leur dispersion, ce qui peut le surprendre; les raisons lui en seront données.

Pour apprendre la casse, il est nécessaire d'avoir un modèle qui en est l'exacte reproduction imprimée. A l'aide de ce plan, l'apprenti passe d'abord en revue l'alphabet bas de casse, allant alternativement du modèle à la casse tout en cherchant à retenir la place de chaque signe. Successivement, il prendra dans chacun des cassetins la lettre qui lui est assignée et l'examinera le cran en dessous — cela est essentiel — afin de se familiariser avec sa figure renversée. Il passera ensuite aux capitales, puis aux signes de ponctuation et aux blancs.

Au cours de cet exercice, il sera inmanquablement arrêté par l'ordinaire écueil que présentent les lettres *b*, *d*, *p*, *q*, *n*, *u*; pour ces deux dernières, l'erreur est évitée en substituant mentalement l'une à l'autre (même observation pour les chiffres 6 et 9). Quant aux autres, on peut lui donner un petit tableau où ces quatre lettres seront représentées sous leur double forme — normale et renversée. Il devra, par un effort de mémoire, retenir que le *p* est un *b*, le *q* un *d*, le *b* un *p* et le *d* un *q*.

Forme normale imprimée.

b	d	p	q
p	q	b	d

Forme renversée (sur le plomb, cran dessous).



le plomb se faisant normalement, c'est-à-dire de gauche à droite, l'inversion — nécessaire à l'impression — s'opère de bas en haut. Par rapport à lui, lecteur, le haut de la page qu'il déchiffre se trouve en bas vers soi et la base de chaque ligne se trouve en avant. En cas d'hésitation sur la dénomination d'une lettre à queue ou d'un *e* accentué, sur une virgule ou sur une apostrophe, la base de chaque lettre qui constitue la base des mots et par suite celle de la ligne entière le renseignera immédiatement. Pratiquée pendant quelque temps, la lecture courante devient rapidement facile.

Pour conserver certaines sortes rares, des lettres, des chiffres supérieurs, des signes divers, lesquels n'ayant pas de place propre dans la casse risqueraient de se perdre, on les dispose dans une *grille* formée d'interlignes séparées à leurs extrémités par des cadratins de forces variées : le fond de cette grille repose sur du carton ou du papier fort qui l'entoure latéralement. Le tout est assujéti par plusieurs tours de ficelle.

### Remarques diverses

L'*i grec* est un caractère double, tenant la place de deux *i*. Avant l'invention de l'imprimerie, les copistes, dans la crainte qu'on ne prit les deux *i* (*ii*) pour un *u* tréma (*ü*), s'habituèrent à allonger le second et à en faire un *j*, et cette lettre double devint l'*y* par la suppression de ses points. Comme la figure est la même, du moins pour le caractère majuscule (*Y*), que celle de l'upsilon (*Υ*), de là vient son nom d'*i grec*. Cependant, de vieux mots français sont terminés par cette lettre double n'ayant que la valeur d'un *i* simple (*soy, foy, joly, party...*). La raison en est toute naturelle : les copistes trouvaient dans cette lettre l'occasion de terminer un mot par des traits de plume plus capricieux que ceux présentés par l'*i* simple.

L'usage de surmonter la lettre *i* d'un point date du *xiv<sup>e</sup>* siècle : ce point sert à empêcher que l'*i* ne soit pris pour un jambage d'une lettre voisine. Le *j*, malgré sa forme plus caractéristique, l'a conservé, mais tous deux le perdent comme lettres capitales.

Le *j*, primitivement un *i* véritable, au moins pour la forme, était dénommé *i* consonne, par opposition à l'*i* voyelle. Ramus est le premier écrivain qui ait uniformément donné la forme du *j* à l'ancien *i* consonne. Comme ce fut chez les Hollandais qu'il devint d'un usage général dans l'impression, le *j* porta longtemps, parmi nos typographes, le nom d'*i* de Hollande. Le *j* a été introduit au lieu de l'*i*, comme signe numérique, dans la numération romaine, à laquelle il était forcément étranger.

On confondait autrefois le *v* avec l'*u* (*u* voyelle : le *v* recevait dans cette acception le nom d'*u* consonne. Cette confusion de l'*u* avec le *v*, qui n'a cessé dans l'écriture qu'au *xv<sup>e</sup>* siècle, mais qui s'est perpétuée longtemps encore dans les dictionnaires, venait des Latins, dont le *v*, consonne devant une voyelle, avait la valeur d'une voyelle devant une consonne. C'est encore à Ramus que l'on doit leur distinction graphique.

L'*x* et l'*œ* ont été créés par Jean Steinlin et Guillaume Fichet. Jusqu'alors on se conformait à l'usage établi par les copistes, c'est-à-dire qu'on les remplaçait par un *e* simple. Des éditions peu anciennes montrent souvent ces deux lettres séparées au milieu et à la fin des mots [*praestare*, *reginae*].

La lettre *w* (double *v*), étrangère à toutes les langues romanes, appartient à l'alphabet des peuples du Nord. Elle figure dans le nôtre parce que certains de leurs mots ont pénétré dans notre langue et qu'on a voulu conserver à ces mots leur physionomie originale.

La *cédille* (du mot espagnol *cedilla*, petit *c*, est un petit signe que l'on met sous la lettre *c* pour lui donner

le son de la lettre *s*. Le *sigma* des Grecs (ς) serait le type primitif de la cédille, à moins que ce ne soit plutôt le *z* (cédille viendrait alors de *zediglia*, nom par lequel les imprimeurs italiens qui inventèrent ce signe désignaient cette sorte de crochet, diminutif du *zéta* grec que nos pères mettaient d'abord à la suite du *c* dans certains mots (*faczon, leczon*) ; lequel fut transporté sous le *c*, mais fragmenté (*façon, leçon*). L'introduction du *c* cédille dans notre langue est due à Geoffroy Tory, imprimeur sous François I<sup>er</sup>. En Angleterre, où le *c* cédille manque souvent, on le remplace par un *3* retourné (z).

La lettre *s* avait une seconde forme, l'*s* long (ſ), qui venait au commencement et dans le corps des mots ; elle était susceptible de redoublement.

Les trois accents employés en français sont :

1<sup>o</sup> L'accent aigu, qui se met sur l'*e* fermé terminant une syllabe (*charité*) et à la place d'un ancien *s* enlevé (*état, estat*). Cet accent proposé, dès 1529 et 1531, par Gilles de Guez et Sylvius, fut employé régulièrement, mais à la fin des mots seulement, à partir de 1580, et à l'intérieur des mots dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle.

2<sup>o</sup> L'accent grave, qui se met sur l'*e* ouvert terminant une syllabe dans le corps d'un mot (*mere*) ; sur l'*e* ouvert de la dernière syllabe d'un mot finissant par un *s* (*procès*) ; sur différents mots tels que *à, dès* (prépositions) ; *çà, où* (adverbes) ; *çà, deçà, delà, holà, voilà*. L'accent grave n'était employé aux xvi<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles qu'à la fin des mots en *és* (*après*) ; l'usage s'en est généralisé au commencement du xix<sup>e</sup>.

3<sup>o</sup> L'accent circonflexe, qui se met sur les voyelles longues (*crâne, grêle, gîte, rôle, flûte*) ; sur l'avant-dernière syllabe des deux premières personnes du passé défini (*nous allâmes, vous finîtes*) ; sur la dernière syllabe de la troisième personne singulier de l'imparfait du subjonctif (*qu'il rendit, qu'il mourût*) ; sur l'*i*

des verbes en *oitre* et en *aitre* quand il est suivi d'un *t* (*il disparaît, il croît*) ; sur l'o des pronoms possessifs (*le nôtre, le vôtre*) ; sur l'u des adjectifs *sûr* et *mûr* ; sur celui des participes passés *crû* (de croître), *dû*, *mû* — mais au masculin singulier seulement. Le plus souvent l'accent circonflexe remplace une lettre supprimée : *tête* pour *teste*, *rôle* pour *roole*, *mûr* pour *meur*, etc.

Tréma vient du grec *τρεμα*, trou, parce que ces points apparaissent comme deux petits trous au-dessus des lettres. Ce signe fut employé pour la première fois au xvi<sup>e</sup> siècle.

### Le composeur

L'indispensable outil du typographe est le composeur.

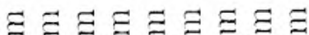
Le corps de cet instrument est formé de deux lames de métal ajustées à angle droit ; à l'extrémité droite se trouve soudé le talon de justification ; à l'opposé et sur le même plan, un second talon mobile glissant à volonté est maintenu en place par une vis de pression ; le tout d'un parallélisme parfait.

Le déplacement de cette pièce coulissée donne, par rapport à celle qui reste fixe, des écartements et des rapprochements de longueur convenue, dits *justification*.

Justifier un composeur, c'est donc lui faire donner un écart correspondant au nombre de points que doivent avoir toutes les lignes d'un même travail. Cette opération habituelle est fort simple. On introduit dans le composeur, dont la vis est préalablement desserrée, une poignée d'interlignes de la longueur voulue, convenablement triées ; le composeur empli ou presque, on rapproche d'elles la glissière, et l'on serre la vis, en

assurant néanmoins un jeu suffisant aux interlignes pour qu'elles puissent sortir sans grand effort.

Un moyen plus précis de justification est l'emploi des *m* de corps douze. Habituellement ils sont couchés à plat de cette façon dans le compositeur :



La glissière en est rapprochée et la vis est serrée, en ayant soin, de même que pour les interlignes, que la dernière lettre puisse s'enlever et se remettre à frottement doux.

Le défaut de parallélisme des deux talons du compositeur a pour conséquence des inégalités de justification qu'il est nécessaire de faire disparaître en rejustifiant au doigt les lignes sur la galée. Outre que ce travail supplémentaire est improductif, les résultats n'en sont jamais aussi satisfaisants qu'avec l'aide du compositeur à justification correcte. Il faut donc rejeter l'usage d'un outil mal construit ou faussé.

Le compositeur doit être solidement serré, de manière à ne pas se déjustifier. Lorsqu'il est mollement fixé, les poussées répétées à chaque terminaison de ligne arrivent à le desserrer insensiblement. On ne s'en aperçoit parfois que trop tard ; c'est une composition à reprendre, ou tout au moins à rejustifier après coup.

Le compositeur actuel tient plusieurs lignes. Nous en serions, paraît-il, redevables au typographe lyonnais Hubert Rey (1796). Avant lui, les compositeurs n'avaient point de profondeur et obligeaient l'ouvrier à vider ligne par ligne. L'extraction et le transport de chaque ligne par la main droite seule ne s'opéraient pas toujours sans accidents.



Différents documents, bien antérieurs à cette date, dénotent l'existence de composteurs en métal :

Un inventaire daté du 24 janvier 1771, relatif au matériel de l'imprimerie François le Tellier (de Chartres), mentionne « trois composteurs dont un de cuivre » ayant 22 centimètres de long sur 1 de hauteur.

Un acte de vente de Pierre Cattereau, du 17 avril 1638, mentionne également « troys composteurs de cuivre, ung de fer et troys de boys »...

D'autre part, l'*Encyclopédie de Genère* (édition de 1778) donne du composteur la définition suivante :

**Composteur**, s. m., *instrument d'imprimerie et particulier à l'ouvrier compositeur*. C'est un morceau de fer ou de cuivre, plat, poli, de neuf à dix pouces de long sur cinq à six lignes de large, et portant un rebord de deux à trois lignes de haut dans toute sa longueur : il est terminé à son extrémité antérieure en forme d'équerre ; l'autre extrémité en est arrondie ; le corps est une espèce de lame percée de plusieurs trous de distance en distance, pour recevoir par-dessous une vis, et par-dessus l'écrou de cette vis ; cet écrou est échancré par les deux côtés, et destiné à serrer ou desserrer deux petites coulisses de trois ou quatre pouces de long posées l'une sur l'autre, et sur la lame dont elles n'excèdent pas la longueur, maintenues entre la vis et l'écrou, et appuyées contre le rebord, avec lequel leurs extrémités antérieures forment une autre équerre : ces coulisses, plus ou moins avancées sur la lame, déterminent la longueur des lignes d'une page, etc.

Avec l'outil actuel, on vide moins souvent, le transport à deux mains s'effectue avec plus de sécurité. Il faut cependant se garder de l'emploi d'outils dont la profondeur est exagérée : la main gauche se ressent de fatigue à la longue. Chaque « compostée », posée et redressée à deux mains, conserve son aplomb et sa régularité.

Avec le composteur, tel qu'il est, on peut de plus exécuter nombre d'opérations variées, des aligne-

ments, des combinaisons d'accolades, des formules algébriques, etc.

Il est bon d'avoir deux ou trois compositeurs de longueurs et profondeurs différentes, employés selon les travaux donnés, en vue de la célérité et pour éviter toute fatigue inutile.

Pour les affiches de grand format, on se sert de compositeurs en bois et métal appropriés à ce genre de travail.

Le compositeur dit *de bois* est une pièce de bois en longueur, évidée dans un espace de 25 à 30 centimètres environ, en angle rentrant, à surface inférieure taillée en chanfrein. Posé à plat, les lettres qu'il contient ont une pente descendant du côté du pied, ce qui fait que leur tête se présente relevée, offrant l'œil en ligne directe à la vue du compositeur. Le compositeur de bois a plus de profondeur horizontale que celui de fer, afin de donner plus de stabilité aux lettres déposées en vue du transport ou d'un emploi ultérieur.

---

## CHAPITRE II

## LA COMPOSITION

## Mécanisme de la composition

La composition proprement dite est l'action d'assembler des lettres dans le composteur pour en former des mots et des lignes. Celles-ci, par leur suite continue, formeront des pages, lesquelles seront ensuite groupées en nombre conventionnel en vue de former des feuilles.

Pour composer, l'ouvrier se tient debout devant sa casse dressée, vis-à-vis du cassetin aux espaces et les coudes à la hauteur du rang.

Le composteur justifié est placé diagonalement dans la main gauche ; les autres doigts repliés le supportent sur leur face interne ; le pouce l'étreint également, replié par-dessus, la dernière phalange à plat contre la pièce coulissée, perpendiculairement au fond du composteur. Par suite des mouvements simultanés des doigts et du pouce, nécessaires au fur et à mesure que les lettres s'ajoutent les unes aux autres, le composteur glisse d'avant en arrière.

La ligne terminée, et les doigts arrivés au bout du composteur, la main droite le maintient juste le temps que la main gauche reprenne sa position première, et ainsi de suite.

On doit éviter d'appuyer le composteur sur le rebord de la casse ; au contraire, il doit être constamment maintenu soulevé et suivre les mouve-

ments de la main droite en allant au-devant d'elle à chaque apport de lettre, pour ainsi réduire le trajet de retour ; autrement, par suite de l'immobilité du composteur, le bras droit est obligé de parcourir la même distance en revenant à lui, distance que la main gauche peut abréger en se portant à sa rencontre. Outre qu'une certaine fatigue est évitée, la rapidité y gagne et le rendement est plus productif.

Il ne faut pas, en composant, se livrer à des mouvements inutiles — et nuisibles — qui dégénèrent à la longue en véritables tics. Branler du chef, languer des épaules, balancer le corps, agiter ses jambes, autant de contorsions qui rendent quelque peu ridicule, prêtent à la plaisanterie, et font perdre du temps. Ces mouvements anormaux et les positions vicieuses, contractés le plus souvent durant la période de l'apprentissage, devraient être surveillés et réprimés aussitôt, pour ne pas dégénérer en incorrigible habitude.

Il n'est, de plus, aucunement nécessaire de tambouriner la lettre sur l'interligne, d'en frapper le composteur — autrement dit « battre le briquet ». Ces saccades perpétuelles, ainsi que les évolutions circulaires du bras droit, retardent la composition et causent de la fatigue.

La station sur la jambe gauche détermine une sorte de scoliose, par suite de l'inclinaison du corps de ce côté, et une élévation de l'épaule droite, déformation qui devient sensible avec le temps.

Le corps droit, la tête droite, des mouvements brefs et cadencés : voilà ce que ne doit pas perdre de vue le compositeur soucieux de son travail et de sa personne.

En suivant sa copie, on en retient quelques mots à la fois, une courte phrase autant que possible, et l'on commence par la première lettre du mot, qu'il faut épeler mentalement.

Il faut saisir la lettre par la tête et la porter directement dans le composteur, le cran dessous.

Il n'est pas nécessaire de l'enfoncer tout à fait en la posant, car le pouce la maintient à son arrivée; pendant qu'il se relève pour maintenir la suivante, elle descend de son propre poids au fond du composteur légèrement incliné en dedans à cet effet.

Alors que la main revient de la casse au composteur, il est bon de choisir du regard, par avance, la lettre suivante, celle qui parmi les autres du même caractère se présente le plus favorablement, c'est-à-dire la tête en avant; néanmoins, si le cran se trouvait en dessus, la lettre serait retournée en route par un mouvement rapide du pouce et de l'index.

Chaque mot est séparé du suivant par une espace qui produit à l'impression le blanc exigé pour une bonne lisibilité. Théoriquement, cette espace devrait être du tiers du corps, mais les hasards de la justification obligent à s'écarter de cette règle, dont on se rapprochera néanmoins le plus possible. Une composition est dite « bien espacée » lorsque dans chaque ligne le blanc des mots est relativement uniforme.

La copie qui doit être reproduite est fixée sur la traverse du milieu de la casse ou, mieux, sur le rebord extérieur au moyen du *visorium*, dont nous préconisons l'emploi. Nombre de compositeurs se contentent de faire une entaille dans cette barre, ou se servent d'une épingle, d'un clou, d'un poids quelconque; d'autres ne mettent rien du tout. Le *visorium*, avec son mordant qui guide l'ouvrier et

lui épargne toute confusion de ligne, rassemble la copie, dont il évite la chute et la perte.

Le nom de copie vient de ce qu'autrefois les manuscrits, d'écriture défectueuse, indéchiffrable et désordonnée, étaient recopiés avant d'être livrés à l'impression. On le donne aujourd'hui improprement au manuscrit original, et même aussi aux feuillets de réimpression. La bonne et ancienne habitude s'est perdue, mais le terme est resté.

La copie est de deux sortes, manuscrite ou imprimée réimpression. La réimpression s'appelle aussi, en terme d'atelier, « manuscrit belge », parce qu'il fut un temps où les imprimeurs de Belgique marchaient surtout sur la contrefaçon de livres qui presque toujours étaient leur unique copie. — « Chou pour chou » se dit lorsque le compositeur doit suivre la copie mot à mot, ligne à ligne.

Lorsque la ligne est terminée (et bien relue en s'aidant de la copie pour qu'il ne reste point de fautes) et les lettres dressées avec le pouce, ce n'est que par le plus grand des hasards que les mots qui la composent arrivent à tenir exactement dans l'intervalle établi. La plupart du temps il faut la ramener à cette longueur comprise entre les deux branches du composteur et l'y assurer solidement. Cette opération assez délicate et difficile s'appelle *justifier* (mot dont le sens, détourné, signifie, en typographie, ajuster, rendre juste) ; cela est très important, car c'est de la bonne justification que dépend, en effet, la stabilité entière de la composition. La dernière lettre doit rentrer à frottement doux ; les lettres serrées modérément donnent à la ligne l'élasticité qui lui est nécessaire en vue d'opérations ultérieures.

Il ne faut pas justifier trop faible, car les lettres

dansent et ne peuvent garder leur aplomb, elles risquent de tomber et de ne venir qu'en partie à l'impression.

Il ne faut pas justifier trop fort : la dernière lettre introduite de force n'atteint qu'avec peine le fond du composteur, elle peut être faussée ou rompue ; elle sera toujours un obstacle à l'extraction rapide des lignes composées et, n'ayant aucune élasticité, débordera en galée de la justification générale.

Dans la justification se présentent trois cas :

1<sup>o</sup> Le dernier mot n'arrivant pas jusqu'au bout est suivi d'un intervalle insuffisant pour loger un autre mot. On comble ce blanc différentiel en en faisant profiter l'écartement des mots, de préférence celui des mots les moins espacés, de façon à égaliser, à peu près, les distances qui les séparent. A cet effet, on répartit les espaces fines et moyennes plus spécialement destinées à la justification.

2<sup>o</sup> Le dernier mot n'entre pas complètement : il s'en faut de quelques lettres, on procède inversement ; ici, au lieu de donner du blanc, on en retire, en commençant par celui des mots les plus écartés ; on le réduit ainsi de manière à rendre possible l'introduction de la lettre ou des lettres du mot à compléter. Sur deux espaces, une est enlevée, ou les deux sont remplacées par une seule. Si la ligne est déjà relativement serrée comme blanc, aux espaces existantes on en substitue de plus faibles en conséquence.

Pour changer des espaces, on les retire par leur extrémité avec le bout de celle que tient la main droite. On les remplace par d'autres mieux appropriées aux nécessités de l'espacement et, une fois les nouvelles placées, les premières sont rendues au cassetin.

3° Le dernier mot ne peut rentrer même en réduisant l'espacement, et d'autre part on ne peut le reporter en entier sans exagérer l'espacement et le rendre impossible; il faut donc le couper par une *division* (-), et la justification s'opère selon la manière dont se présente, au bout de la ligne, la fraction restante.

En répartissant les espaces qui servent à justifier, il est bon de réserver la dernière lettre en la tenant entre deux doigts. La place laissée libre par cette lettre donne le jeu nécessaire à l'insertion et à l'enlèvement des espaces. D'ailleurs, les fines, très fragiles de leur nature, ne résisteraient pas à une introduction un peu forcée, elles seraient vite tordues ou brisées, c'est-à-dire hors de service.

Il faut surtout se bien garder de mettre cette dernière lettre entre les lèvres; c'est une habitude malpropre d'abord et nuisible de toute façon, étant donnée la matière du caractère par elle-même.

Le point de résistance étant aux deux extrémités du composeur, il est utile, dans la justification de très petits caractères, d'allonger le pouce sur le centre de la ligne, pour éviter que la mise de la dernière lettre ne fasse tout éclater. On peut aussi, par surcroît de précaution, coucher l'interligne en justifiant définitivement.

La régulière répartition des blancs entre les mots, comme celle des blancs entre les lignes de titre, est un genre de beauté propre aux ouvrages typographiques, dont il augmente la valeur. Il ne s'ensuit pas cependant qu'on doive jeter des espaces égales entre chaque mot, ou entre chaque lettre lorsqu'elles doivent être exceptionnellement espacées..... Les formes creuses, arrondies, anguleuses,



sont espacées peu ou point selon les hasards de leur voisinage.

Les lignes à cadrats doivent être justifiées moins dur que les autres, en raison de leur élasticité moindre. Les espaces justifiantes sont mises après la dernière lettre et non entre les cadrats, pour éviter qu'elles ne montent et marquent à l'impression.

Dans certaines lignes très courtes, exigeant un espacement soigné, il arrive qu'on n'a point d'espaces d'épaisseur nécessaire pour justifier exactement. Les compositeurs scrupuleux parfont la justification au moyen d'espaces en papier ; d'autres préfèrent couper la tête d'une lettre mince ayant la force recherchée, ou, plus simplement, courbent une espace plus faible. La première méthode est plus recommandable.

Lorsque les lignes — bien relues, bien justifiées et séparées par leurs interlignes — ont, par leur superposition, rempli le composteur, il s'agit de vider celui-ci afin de le remplir à nouveau et continuer la composition.

Le videment s'opère ainsi :

Le composteur est posé à plat sur la casse, appuyé contre le rebord inférieur, l'extrémité droite portant sur la traverse médiane se relève, ce qui permet aux doigts de le mieux entourer. Les mains sont ployées verticalement sur lui, les deux index à plat, chacun sur le bout de la dernière interligne, les deux pouces de même sur la première, et les médus pliés et allongés contre chaque extrémité des lignes, les encadrant à droite et à gauche tout en s'opposant à la chute des premières et dernières lettres.

En même temps que, par des mouvements combinés, pouces et index font basculer la poignée de lignes d'avant en arrière et *vice versa* tout en la soulevant, le poignet gauche s'appuie fortement sur la partie libre du composteur et fait résistance aux efforts de traction en sens divers, secondé en cela par les médus, qui de leur côté exercent une autre pression sur les talons verticaux.

Une fois la poignée dégagée, elle est relevée verticalement vers soi, position stable nécessaire au transport sur la galée où, par une évolution en avant, elle repose à plat, angulairement appuyée.

La galée qui sert pour la composition courante est une simple plaque de bois ou mieux de métal (zinc, cuivre), qui porte à l'angle inférieur gauche une tringle en fer formant équerre sur toute la longueur. La galée est munie en dessous, aux bouts du côté droit, de deux petits pieds qui l'empêchent de glisser sur la casse et lui donnent, quand elle est posée sur le marbre, l'inclinaison nécessaire pour que les lettres en bordure ne tombent point.

Dans la galée dite « à coulisse », c'est une planchette mobile qui glisse dans les rainures latérales formées par l'équerre. Ce plateau est muni d'une poignée qui permet de le tirer chargé de sa composition, pour le pousser ensuite sur le marbre. Ce système est simplifié par la galée dite « à oreilles », formées par le prolongement des équerres. Les galées de ce genre, réservées plutôt pour la mise en pages et autres travaux d'importance, se nomment aussi « violons ».

Il faut éviter autant que possible de mouiller la galée de bois : elle se déjette, se gondole à la longue et devient impropre à tout bon service.

Le composteur rempli de nouveau, la poignée est transportée sur la galée en ayant toujours soin de

l'appuyer à l'équerre contre laquelle on la fait glisser en la dirigeant vers la poignée déjà placée. Arrivée près d'elle, les pouces sont dégagés et le tout réuni carrément. On continue ainsi jusqu'à ce que la galée soit garnie d'un nombre suffisant de lignes pour en faire un paquet.

La ligature se fait avec une ficelle, de longueur et de grosseur appropriées à la force du caractère, plein ou interligné, et au volume de la page.

La galée étant appuyée contre le rebord du bas de casse, prendre entre le pouce et l'index de la main gauche deux ou trois centimètres d'une extrémité de la ficelle qu'on applique, relevée en équerre, sur le côté droit et vers le milieu de l'interligne couvrant la dernière ligne; le bout étant maintenu par les doigts gauches appliqués à cet angle, le pouce et l'index droits conduisent la ficelle, bien tendue, vers la tête de la page, en continuant de la tourner, le plus près possible des tringles de la galée, jusqu'à l'angle d'applique; là elle passe par-dessus le bout qu'elle croise au-dessous du point fixe. Le deuxième tour commence en prolongeant la ficelle sur le bord libre de la page au-dessus du premier tour jusqu'à l'angle droit de la tête de page; la main gauche vient alors se placer vers le haut de la page, le pouce étendu sur la tringle, les quatre doigts maintenant la ficelle sur le côté libre de l'extrémité des lignes; ensuite on fait faire à la ficelle un ou deux tours sur la main droite et l'on serre, les doigts refermés, en arc-boutant solidement le pouce sur le rebord extérieur de la galée. La tension opérée, l'index gauche se porte sur la ficelle qu'il retient contre l'extrémité libre de la

première ligne de tête jusqu'à ce que la main droite, après s'être dégagée de la ficelle qui l'entourait, l'ait ressaisie entre le pouce et l'index pour effectuer un deuxième et un troisième tour. La ficelle, alors coupée, est enfermée par son extrémité entre les tours de ficelle et la première ou la dernière ligne, suivant le bout de la page auquel on s'arrête (le droit en tête, le gauche en pied); la partie enfoncée dépasse les tours au-dessus et forme une boucle lâche que l'on serre en la tirant vers l'angle d'arrêt; pour faire opposition à cet effort, la main gauche s'étend à plat sur la page, le bout des doigts maintenant solidement l'extrémité des lignes. L'extrémité libre de la ficelle reste flottante de façon à pouvoir être facilement prise pour la déligature. La page étant quelque peu écartée des tringles de la galée, on abaisse légèrement les tours de façon qu'ils se trouvent réunis à mi-hauteur de la lettre.

Pour enlever la page de la galée, on place la face latérale des annulaires contre le plat des lignes de tête et de pied, la face interne des index et des médus accolés sur la bordure droite des lignes et la face interne des pouces sur la bordure gauche; afin de permettre aux doigts de mieux entourer la page, elle a été d'abord un peu éloignée des tringles. Par un mouvement de renversement sur les pouces, la page solidement encadrée est redressée l'œil vers soi, les bordures dans le sens horizontal, complètement sortie de la galée; puis, par une nouvelle évolution d'un quart de cercle à droite, la page se trouve dressée, les bordures dans le sens vertical, en équilibre sur le petit doigt de la main droite, maintenue d'un côté par le pouce et de l'autre par les trois doigts

restants. La main gauche ne la quitte que pour la recevoir sur une feuille de papier pliée en quatre, le *porte-page*, dont elle s'est aussitôt munie. (Pour plus de sécurité, les commençants transporteront sur porte-page, directement et à deux mains, la page une fois dressée.) La page repose ainsi sous le rang jusqu'à nouvel ordre, en compagnie des paquets suivants, également munis de leur porte-page, qui viendront s'y superposer.

Pour déposer la page sous le rang, il faut bien se garder de l'empoigner par une seule de ses extrémités, mais bien par son milieu, et saisir en même temps les bords relevés du porte-page. Chez les commençants, la main gauche l'accompagne, glissée en dessous.



Le compositeur et l'imprimeur, d'après Jost Amman (1568)

## CHAPITRE III

## LA DISTRIBUTION



Après tirage, les caractères, extraits un à un des cassetins pour la composition, y sont remis de cette façon par l'opération inverse de la distribution :

La page à distribuer est placée sur la galée, le cran vers soi, et déliée s'il y a lieu. On en extrait alors quelques lignes, une dizaine par exemple ; les deux index à plat chacun sur un bout de la dernière interligne, les médus allongés contre les bords. Par une légère pression sur la ligne de base de la poignée à prendre, les pouces la dégagent, s'insèrent entre elle et ce qui reste sur la galée, la font glisser en avant et l'enlèvent en la redressant verticalement, l'œil vers soi, par un mouvement des poignets en dedans. La poignée quittée par la main gauche est soutenue par la droite seule et légèrement relevée pour éviter la chute des lettres de la bordure gauche momentanément libre. Pendant ce court espace de temps, la main gauche s'est préparée à recevoir la poignée. Le médus replié, ainsi que les deux autres doigts, la supporte dans sa longueur, l'index allongé la soutient en arrière, et le pouce dressé lui sert de point d'appui latéral.

Plusieurs compositeurs préfèrent poser la poignée d'aplomb par son milieu sur l'index replié, maintenue entre le pouce et le médus allongés de chaque côté,

rendant ainsi inutiles les deux derniers doigts. Cette position repose la main quand on a longtemps usé de la précédente : elle peut être employée de préférence quand on n'a que peu de lignes à distribuer à la fois, voire une seule.

Par contre, si l'on veut prendre une poignée très forte ou de justification très longue, on la dépose dans le creux de la main, le pouce droit, l'index allongé, comme soutien d'arrière, ainsi que les doigts de support. Au fur et à mesure que les lignes diminuent, la main droite est obligée de remonter la poignée et finit par lui faire prendre la position ordinaire.

La stabilité une fois acquise, le médus dégage un ou deux mots ensemble en les poussant vers soi par le coin supérieur du pied des lettres : aussitôt presque à moitié sortis, le pouce et l'index les saisissent et les redressent, tout en les dégageant à l'aide du médus, pour que l'œil puisse lire rapidement. La main se dirige et s'arrête au-dessus de chaque cassetin, laissant tomber les lettres une à une dans celui qui leur est affecté. Pour cela, l'index, le pouce ainsi que le médus s'écartent imperceptiblement, la première lettre tombe d'abord, les doigts se rapprochent pour maintenir la suivante, pendant le trajet à l'autre cassetin, puis de nouveau s'écartent pour la laisser tomber à son tour. Les lettres restantes, maintenues par un mouvement de pression et rétrograde, sont abandonnées tour à tour jusqu'à la dernière.

Une habitude contre laquelle nous nous élevons consiste à mouiller la distribution sans nécessité. Passe encore lorsqu'on la lie à même le marbre ; cette précaution est utile : grâce à l'eau, qui

maintient la cohésion, on ne court aucun risque de *pâte*.

Justement, par crainte de cet accident, les commençants pourront mouiller leur distribution en paquets, mais très légèrement et seulement sur les bords. L'eau, utilement employée quand un accident se produit, par l'adhérence momentanée qu'elle détermine, permet de sauver des parties de composition qui, sans elle, tomberaient irrémédiablement en *pâte*, c'est-à-dire ne formeraient plus qu'un informe mélange.

Il s'ensuit que si l'on mouille sans motif une distribution parfaitement sèche et dont les lettres se séparent d'elles-mêmes, sans effort, s'égrènent pour ainsi dire, il s'ensuit que cette adhérence, légère sans doute, oblige le distributeur à des frottements forcés pour détacher chaque lettre de sa voisine. Ces multiples mouvements inutiles se traduisent par une perte de temps, chose toujours à considérer.

Mais, d'autre part, pour l'imposition, la désimposition, les remaniements, les transpositions de pages, les reports de ligne, etc., il est nécessaire de mouiller, soit complètement, soit les bords seulement, suivant le cas ; les opérations s'effectuent avec plus de promptitude et de sécurité.

Souvent les paquets à distribuer ont été rangés encore humides ou imparfaitement lavés ; l'encre qui a pu rester, l'humidité amalgamée à la poussière, forment une crasse résistante nuisible à la bonne et rapide distribution. Les lettres, collées, résistent aux frottements les plus énergiques, se détachent difficilement, il en tombe deux ou plusieurs à la fois dans le même cassetin — autant de coquilles qu'il faut rechercher ; il devient alors



nécessaire de mouiller avec une dissolution d'alun, chaude s'il est possible. Parfois, lorsque les lettres sont plus ou moins adhérentes, à cause de l'humidité seule ou à la suite du clichage, il suffit de frapper à plusieurs reprises le paquet à plat sur le marbre, mais garni de son enveloppe ou muni de son porte-page. Les poignées sont frappées de même, mais sur du bois de préférence pour ne point déformer le pied de la lettre.

Quand une sorte surabonde, il faut enlever l'excédent et le rendre au chef de matériel, qui le remet au bardeau ou dans d'autres casses qui peuvent par hasard en être dépourvues.

Il ne faut pas trop remplir la casse, soit en tassant la distribution, ce qui rend la composition moins facile, soit en formant dans chaque cassetin un monticule : la casse ainsi remplie est dite « à tetons » ; on les désagrège en composant, et les lettres s'en vont dégringoler dans les cassetins environnants : de nombreuses coquilles en résultent, coquilles qu'il faut rechercher, dont plusieurs se retrouvent, à la lecture, dans les lignes.

Les interlignes provenant de la distribution se rangent à portée de la main à plat contre le rebord de la casse.

L'apprenti doit connaître parfaitement sa casse et savoir lire correctement sur le plomb. S'il fait une coquille, c'est-à-dire s'il laisse tomber une lettre dans un cassetin qui lui est étranger, il la recherche sans tarder et, l'ayant trouvée, la remet à sa vraie place.

---

## CHAPITRE IV

## LA CORRECTION



La correction sur le plomb est la rectification d'erreurs accidentelles ou provenant de la distraction et de l'ignorance. D'une manière générale, elle s'applique aux changements de phrases ou de mots faits par l'auteur, à la composition des ajoutés et à leur placement, aux suppressions et transpositions qu'il indique sur son épreuve.

La correction se fait en galée d'abord, plus tard sur le marbre.

Les fautes habituelles sont la *coquille* (lettre pour une autre), le *bourdon* (un mot, plusieurs mots ou un passage oublié), le *doublon* (un mot, plusieurs mots ou un passage répété), les *mauvaises divisions* de mots, l'espacement irrégulier, les *lézardes* occasionnées par la rencontre fortuite de plusieurs terminaisons de mots au même endroit de chaque ligne (les blancs de l'espacement forment ainsi par superposition une ligne blanche continue, d'aspect fâcheux, qu'on nomme aussi *rue*).

La coquille peut se définir : une lettre occupant accidentellement une place qui n'est pas la sienne. A l'impression sont aussi considérées comme coquilles l'omission, l'addition, l'interversion et la substitution d'une ou plusieurs lettres dans un mot.

Les coquilles existent dans la casse par le fait de lettres se trouvant en dehors de leur cassetin respectif. Elles proviennent d'une distribution trop rapide ou négligée.

Une poignée, une ligne, qui dégringolent en distribuant, une casse inconsidérément remplie, sont autant de causes multipliant les coquilles. En particulier les casses comblées outre mesure exigent du lecteur une grande délicatesse de prise, sous peine de voir les lettres cascader dans les cassetins inférieurs, sans préjudice des chocs amenant alors une descente générale.

Conséquence inmanquable, si le compositeur ne relit pas sa ligne avec soin, les coquilles se manifestent à l'épreuve. Des erreurs qui n'ont rien à voir avec l'orthographe n'en constituent pas moins des fautes qu'il faudra corriger.

Les lettres fautives que le compositeur place volontairement, en se trompant à la lecture du mot, sont assimilées aux coquilles, bien que, dans ce cas, elles proviennent plutôt de l'ignorance ou de l'inattention. Cependant, il est bien excusable de ces erreurs, étant donnés les effroyables manuscrits qu'il lui faut parfois déchiffrer.

A part certaines lettres se ressemblant comme force (*b, d, p, q; n, u; i, l; o, e*, etc.), une particularité qui, au toucher, peut faire soupçonner la coquille, c'est la différence d'épaisseur de la lettre étrangère prise au lieu de la bonne : des doigts exercés la perçoivent immédiatement.

Sous ce dernier rapport, les coquilles de chiffres arabes, identiques de force, peuvent être plus fréquentes; une lecture attentive les fera découvrir.

Bien certainement, dit M. Lorard, de Lyon, dans ses « Recherches historiques sur la Coquille des imprimeurs », la plupart de ces coquilles sont simplement imputables au pur hasard, ou tout au moins à la négligence du compositeur et du correcteur. Mais, souvent, n'est-ce pas aussi un peu la faute de l'auteur, dont l'indéchiffrable grimoire, qu'il a parfois lui-même grand-peine à relire, est livré à un novice chargé de

transformer ses caractères illisibles en « cicéros » ou « augustins » ? Peut-être aussi ne conviendrait-il pas d'en laisser au moins quelques-unes, et souvent des meilleures, au compte du malicieux plaisir de quelque compositeur facétieux : la technique du métier n'exclut pas une pointe d'esprit frondeur chez nos habiles typographes : plus d'un nous en a fourni la preuve.

[L'origine du mot coquille a donné lieu à plusieurs explications aussi ingénieuses que fantaisistes. Une des plus vraisemblables serait celle-ci :

Il est probable que, le caractère d'imprimerie sortant d'un moule alors appelé « coquille », toute lettre trouvée mauvaise, défectueuse, dans un texte, ait été désignée pour retourner à la « coquille » et soit devenue, de même, par abréviation, une « coquille ». Remarquons que le terme ne s'applique qu'aux lettres mauvaises ; ce serait donc par extension que depuis on l'aurait également appliqué aux lettres erronées exclusivement.

La supposition qui va suivre est d'autant plus plausible qu'autrefois les imprimeurs allaient de ville en ville, de pays en pays, avec armes et bagages, répandant leur art et leurs procédés.

M. Locard, ayant remarqué que le pèlerin et le typographe avaient tous deux une coquille, l'un à la ceinture, l'autre dans son compositeur, déduit ceci :

La comparaison entre le pèlerin et le compositeur, à propos de leur coquille commune, devient facile à établir : lorsque le compositeur met une lettre à la place d'une autre, il dénature ainsi la pensée de l'auteur, et se rend évidemment coupable d'une faute ; cette faute engendre une correction ; il est donc en réalité dans les mêmes conditions que le pèlerin au moment où celui-ci se met en route pour aller implorer

son pardon. Une fois sa mission accomplie, le pèlerin rapporte une coquille à titre de *testimonium* du pardon de sa faute. La coquille, aux yeux du public, devient la preuve qu'une faute a été commise. Il est dès lors tout naturel, de la part du compositeur, de qualifier à son tour de coquille l'erreur matérielle dont il est l'auteur.

En somme, nous trouvons entre les premiers imprimeurs et les pèlerins du moyen âge de nombreux points communs : tous deux font des fautes ; tous deux voyagent ; tous deux enfin ont pour insignes le bourdon et la coquille. Il est bien certain qu'à cette époque tout ce qui avait trait aux pèlerinages et aux pèlerins était tellement entré dans l'esprit social, qu'il n'est nullement surprenant de voir un des attributs du pèlerin voyageur passer ainsi à l'imprimeur pèlerin. La coquille, emblème de purification adopté par le pèlerin, a donc parfaitement pu être prise à son tour par le typographe, pour exprimer que son texte a besoin, lui aussi, d'être purifié.

Enfin, signalons une ingénieuse explication, à nous donnée par un excellent correcteur, ayant le mérite d'une certaine vraisemblance :

Coquille dériverait de coucou, l'oiseau qui dépose ses œufs dans le nid du voisin ; or, qu'est-ce que la coquille, sinon une lettre déposée dans un casselin autre que le sien... Il y a là un rapport analogique et étymologique assez curieux.

[La première coquille par transposition de lettres se trouve dans la souscription placée à la dernière page du « Psautier de Mayence », de Fust et Schoeffer (1457 : il y a en effet *spalmorum* au lieu de *psalmorum*.)

Le *bourdon* est l'omission d'un mot, d'un membre de phrase, d'une phrase entière et même d'un passage plus ou moins important. Le remaniement en est la conséquence.

Une cause fréquente de bourdon est la répétition du même mot dans une ligne inférieure.

Faire des bourdons a pour locution synonyme « aller à Saint-Jacques », et c'est cette locution qui nous donnera l'explication de ce mot inattendu dans le langage de la correction.

Un compositeur que l'on envoie à Saint-Jacques, dit Momoro, est un compositeur à qui l'on indique sur ses épreuves des remaniements à faire, parce que celui qui corrige les épreuves figure avec sa plume une espèce de bourdon aux endroits omis pour indiquer l'omission.

Le mot bourdon viendrait donc de cette représentation graphique du bâton des pèlerins qui se rendaient à Saint-Jacques de Compostelle.

Le *doublon* est un terme parfaitement défini par lui-même. C'est le mot, la phrase, ou le passage répété une seconde fois.

### Correction en galée

Le paquet à corriger est délié sur la galée, celle-ci posée diagonalement sur la partie gauche de la casse, au-dessus du cassetin aux espaces dont on se sert pour rejustifier chaque ligne portant des corrections ; elle est maintenue par les deux pieds engagés dans l'angle des cassetins. La galée ainsi placée permet au corps la station droite, tandis que si elle est posée horizontalement le long du bord, elle oblige le correcteur à baisser la tête, à avancer l'épaule droite tout en bombant le dos disgracieusement. Un grand lingot de 24 points mis à plat contre la composition garantit la bordure des accidents qui peuvent survenir au cours de la correction.

Les mêmes signes conventionnels sont toujours employés pour indiquer sur l'épreuve les fautes à corriger ; il est nécessaire de les bien connaître pour la bonne exécution de ce travail délicat et complexe.

Les corrections doivent se marquer dans la marge d'un même côté du texte, sur le niveau de la ligne à laquelle elles se rapportent, les premières les plus rapprochées de son extrémité. Le trait de renvoi — qui a son analogue dans le texte — se met après le signe et non avant. Pour une même ligne, les corrections doivent se suivre dans l'ordre naturel ; si l'on est obligé de rompre cet ordre, les renvois seront différenciés (croix, double croix en haut et en bas, cercles, ou tout autre signe accessoire ajouté au trait principal). Dans les épreuves dites *premières typographiques*, les corrections peuvent être à la rigueur réparties à gauche et à droite ; il n'en est pas de même pour les épreuves en placard devant être corrigées sur le marbre : les corrections mises dans le compositeur de bois se lèvent plus rapidement et il y a moins de risques d'omission. Pour les espacements défectueux et les mauvaises ou trop nombreuses divisions, le correcteur y remédie au moyen d'échelles indiquant le remaniement nécessaire.

Le bourdon se transcrit sur la marge de côté, et, s'il est trop long, sur la marge de tête ou de pied. Mais si son étendue est considérable, on inscrit en regard la mention : « Bourdon, voir copie ». Le feuillet est joint à l'épreuve pour la correction.

Les mots à mettre en italique sont soulignés d'un trait —, en petites capitales deux traits =, en grandes capitales trois traits ≡, en caractères gras par un treblé ... (à moins qu'on ne mette pour ce

dernier la mention : « norm. » ou « égypt. » (normande, égyptienne).

Le *deleatur* (Σ) est le signe de la suppression : c'est la première lettre du mot latin signifiant : « qu'il soit effacé ».

Pour indiquer les vers à transposer, dans les ouvrages de poésie, les anciens copistes se servaient de l'*anti-sigma*, signe de correction ayant la forme d'un *c* rebourné (α). Les correcteurs anglais se servent de ce signe qui indique la lettre à retourner. Pour ce dernier usage le signe habituel de notre correction (3) en serait le redoublement.

L'outil dont on se sert universellement aujourd'hui est la paire de pinces, qui a remplacé la pointe surannée des anciens typos. Les pinces doivent être de bonne qualité, en acier, ni trop dures ni trop molles, et leurs extrémités non faussées. On doit s'en servir intelligemment et avec tact.

Quand la composition est pleine, on saisit les lettres par les flancs : quand elle est interlignée, on les prend dans le sens opposé, les branches tournées dans la direction des talus.

Il faut, en corrigeant, bien engager les deux branches, de façon à saisir franchement la lettre : car en la prenant vers le bout les pinces risquent de glisser, en rapprochant brusquement les deux branches : l'œil de la lettre, bonne ou mauvaise, est estropié sans rémission. Cet accident arrive surtout à ceux qui — vicieusement — corrigent sans délier : la pression de ligature s'oppose à la libre sortie de la lettre : plus elle résiste, plus les pinces la serrent, et elles risquent de glisser à vide, non sans dommage pour l'œil.

D'ailleurs, il faut toujours délier pour corriger : on croit voir là une perte de temps : il n'en est rien. On en



# PROTOCOLE DE CORRECTIONS

La France a été, si j'ose m'exprimer ainsi, la mère nourrice de presque toutes les anciennes Fonderies de l'Europe : c'est des mains de ses Artistes que sont sorties les grandes plus et les plus précieuses fondations qui ont servi à les former dans leur origine. Je commence donc par les Fonderies de France. Parmi les Fonderies qui existent encore aujourd'hui en France, celle dont l'origine remonte le plus haut est la Fonderie du Roi.

Ce Prince fit graver, par Garamond, trois Elle a été commencée sous François I<sup>er</sup>.

caractères grecs, qui restèrent sous la garde de ROBERT ÉTIENNE : ces caractères furent suivis de plusieurs autres, tant romains qu'italiques, accompagnés des moules nécessaires.

Les premiers fonds de cette Fonderie, qui consistaient en poinçons et matrices de plusieurs caractères grecs, romains, italiques, avec des moules d'assortiment, étaient un dépôt confié à la garde d'un Directeur qui faisait fondre dans les moules et matrices du roi les caractères dont l'imprimerie royale avait besoin. On confiait à un fondeur des de Paris les moules et matrices caractères dont on voulait faire usage.

Fournier.

α | ε | ς | ρ | τ |  
 2 |  
 3 |  
 n |  
 ∩ | N |  
 produc |  
 d |  
 5 |  
 d | d |  
 5 |  
 d | ital. |  
 S |  
 5 |  
 III |  
 n |  
 ~~~~~ |  
 n | d |  
 ~~~~~ | x |  
 # | d |  
 p |  
 d | a | m |  
 ~~~~~ |  
 x | x |  
 x |  
 # |  
 rom. |  
 1 |  
 1 |  
 pet. cap. |

## INDICATIONS

## TEXTE CORRIGÉ

*Lettres à changer.**Lettre à intercaler.**— à retourner.**— à changer.**Mot et lettre à transposer**Partie de mot à changer.**Mot à supprimer.**Alinéa à faire.**Lettre et mot à supprimer**Lettre grande capitale.**Lettre et mots en italique**Ligne à transposer.**Lettres supérieures.**Régulariser l'espace**Lettre petite capitale.**Mot et lettre à redresser.**Apostrophe. Virgule.**Échelle de remaniement.**Alinéa à supprimer.**Cadrat à baisser.**Espacer. Réunir.**Lettre à changer.**Lettres d'un autre aël.**Nettoyer.**Espaces et interligne à**baisser.**Ligne à séparer.**A mettre en romain.**Mot à transposer.**Lignes à rapprocher.**Petites capitales.*

La France a été, si j'ose m'exprimer ainsi, la mère nourrice de presque toutes les anciennes Fonderies de l'Europe : c'est des mains de ses Artistes que sont sorties les plus grandes et les plus précieuses productions qui ont servi à les former dans leur origine. Je commence donc par les Fonderies de France.

Parmi les Fonderies qui existent aujourd'hui en France, celle dont l'origine remonte le plus haut est la *Fonderie du Roi*. Elle a été commencée sous François I<sup>er</sup>. Ce Prince fit graver, par Garamond, trois caractères grecs, qui restèrent sous la garde de ROBERT ÉTIENNE : ces caractères furent suivis de plusieurs autres, tant romains qu'italiques, accompagnés des moules nécessaires. Les premiers fonds de cette Fonderie, qui consistaient en poinçons et matrices de plusieurs caractères grecs, romains, italiques, avec des moules d'assortiment, étaient un dépôt confié à la garde d'un Directeur qui faisait fondre dans les moules et matrices du roi les caractères dont l'Imprimerie royale avait besoin. On confiait à un fondeur de Paris les moules et matrices des caractères dont on voulait faire usage.

FOURNIER.

perd autant sinon davantage par suite des obstacles qui dans ces conditions entravent et retardent la justification.

L'épreuve étant sous les yeux, il faut bien l'observer, la suivre avec soin et passer d'une faute à l'autre en s'aidant des signes conventionnels marqués dans l'intérieur du texte et de leurs analogues reportés en marge.

Chaque changement fait nécessite une rejustification de la ligne. A l'égard des blancs à répartir ou à enlever, on suit les prescriptions relatives à la justification dans le composeur.

D'une lettre enlevée avec celle qui la remplace, la différence peut être insensible, il faut néanmoins en tenir compte et justifier en conséquence.

Lorsque les lettres omises peuvent rentrer dans la ligne sans nuire à la régularité de l'espacement, on remplace les espaces par d'autres plus étroites et l'on en supprime si possible. Quant aux lettres ajoutées par erreur, si elles ne sont pas en trop grand nombre dans la ligne, on distribue simplement des espaces moyennes ou fines entre les mots les moins espacés ; au contraire, si le nombre de lettres à ajouter ou à supprimer conduit à un espacement impossible, on reprend ou on reporte un mot ou fraction de mot à la ligne précédente ou suivante.

La ligne corrigée, vérifiée, doit être de longueur égale aux autres : le doigt s'en assure en glissant le long de la bordure.

Il se présente souvent qu'un mot est enlevé, ajouté ou reporté ; quelquefois c'est un passage entier. En ce cas, il serait dispendieux de passer de ligne à ligne la partie équivalente, il vaut

mieux *remanier*, c'est-à-dire reprendre la composition au composteur. L'opération se fait ainsi beaucoup mieux et plus vite.

Pour remanier, on place sur la galée la partie à reprendre en la faisant virer le cran dessus. Le commencement des lignes se trouve à droite en avant.

Il est facile de transporter dans le composteur plusieurs mots à la fois de cette façon : le bout de l'index se colle sur le plat de la lettre en bordure et, par pression, soulève de ce côté une partie de la ligne, le pouce se pose à son tour par sa face interne sur le devant de la ligne; puis, par un mouvement simultané de ces deux doigts, on fait monter une fraction de ligne le long du médius — plié à demi et appuyé sur la ligne qui suit — sur lequel elle repose; par une torsion du poignet, de droite à gauche, le cran se retrouve en dessous et les mots se trouvent placés normalement dans le composteur; il n'y a plus qu'à continuer ainsi jusqu'à la fin de l'alinéa en exécutant toutes les corrections au fur et à mesure qu'elles se présentent. Il peut arriver cependant que le hasard fasse terminer une ligne ainsi que sur l'épreuve. La suite, étant régulièrement rattrapée, le remaniement en reste là.

Par l'habitude, le remaniement s'exécute avec célérité; on arrive, dans le caractère de moyenne grosseur, à enlever une grande partie de la ligne d'un seul coup, quelquefois la ligne entière dans de courtes justifications.

[Il y a une autre manière de remanier, assez employée, mais bien moins pratique. Elle consiste à poser à plat, sur les lettres, du côté du cran, les

trois doigts joints : index, médius, annulaire ; ce dernier, débordant un peu en arrière, s'appuie latéralement sur la dernière lettre et remplit la même fonction que l'index dans le moyen précédemment décrit ; la torsion, moins commode, se fait aussi en sens contraire, de gauche à droite, pour déposer les lettres dans le composteur.

Il est à remarquer que ce genre de remaniement ne permet, dans tous les cas, de transporter que juste la largeur des trois doigts, pas davantage ; il nécessite, par suite, plus de mouvements. Néanmoins, il peut être employé préférentiellement pour de très petits caractères que la pression, dans le premier mode, risquerait de faire sauter, alors que, dans le second, ils sont couverts par les doigts et garantis de cet accident.]

### Correction sur le marbre

Le marbre étant convenablement essuyé, on doit avant d'abattre la forme l'essuyer à son tour pour faire disparaître toutes matières étrangères qui peuvent y adhérer par-dessous. On s'est d'abord assuré, avant de la soulever, que le serrage était suffisant pour en permettre le déplacement.

La forme doit être engagée suffisamment sur le marbre, de manière qu'une fois abattue les pages en bordure devant soi portent en entier sur lui ; le châssis et une partie des coins doivent seuls déborder de la place nécessaire aux mains ; autrement, en poussant la forme à fond, il se peut qu'une faiblesse de serrage, une justification défectueuse, fasse descendre quelques lettres, même une ou plusieurs lignes, qui arrêtent brusquement le glissement en avant — non sans être fracassées — et

obligent parfois à relever la forme avec force précautions.

Les formes étant mises sur le marbre côte à côte, — le côté de première à gauche, — et desserrées, les coins sont reculés vers l'espace qui va s'élargissant de façon à maintenir seulement l'ensemble en laissant un peu de jeu aux pages par un serrage insensible. Les coins peuvent être enlevés tout à fait et rangés en ordre contre les châssis, à l'exception de quelques-uns qui restent pour parer à tout accident.

A moins de disposer d'une place pour installer la casse dont on se servira pour corriger, il est utile de lever ses corrections dans le composteur de bois.

L'extraction et l'insertion des lettres se fait aussi bien qu'en galée; mais la justification est moins facile à vérifier, par ce fait que les pages, complètement encadrées de lingots, ne présentent pas, comme dans la galée, leur bordure droite à découvert, mais seulement un tiers environ, au-dessus de la garniture, sur lequel le tact devra s'exercer.

Les lettres de remplacement sont prises successivement dans le composteur de bois; celles remplacées y sont mises à l'autre bout, le cran dessus, en attendant d'être distribuées, les mauvaises se posent dans un papier pour la boîte à fonte.

Des espaces assorties, quelques cadrats et cadratins sont à portée de la main, dans une petite boîte à compartiments dite « boîte à corrections »; on y ajoute aussi des divisions.

En cas de remaniement, il est bon de mouiller le passage à reprendre et de le transporter sur galée, cran dessus. S'il y a quelque difficulté à l'extraire, on enlève une des garnitures de tête ou

de pied pour faciliter la manœuvre ; s'il se présente des courbures de lignes ou de pages, le seul moyen d'y remédier c'est de vérifier les garnitures : les redresser, en faire disparaître les aspérités, les détruire au besoin lorsqu'elles sont par trop déformées ou mutilées et les remplacer par des bonnes en ayant soin de rendre aux pages leur aplomb et leur quadrature. Cela peut dépendre aussi du châssis : on le change simplement.

Les interlignes trop fortes, une ou plusieurs lettres d'un corps au-dessus, des matières étrangères, etc., sont autant de causes qu'il importe de rechercher pour en faire disparaître les effets.

Pour ne pas se donner la peine de desserrer, des correcteurs peu scrupuleux enfouissent entre les lignes qui chevachent de petits morceaux de papier mouillé. C'est ce qu'on appelle plaisamment *espaces de Linoges* ?.

Les reports de lignes sont une des difficultés qui arrêtent le correcteur à ses débuts ; connaissant bien l'ordre de la succession des pages, il ne peut guère se tromper. Si un report de lignes doit courir sur plusieurs pages, il faut tout d'abord en ménager la place en queue de la dernière, soit en enlevant le blanc nécessaire, soit en faisant les suppressions indiquées par l'auteur en vue de cet ajouté, soit enfin en cassant des lignes à cadrats dans le courant desdites pages si la place nécessaire n'existe pas ou n'a pas été prévue. Ceci est laissé à l'initiative calculatrice du correcteur.

La place faite, on pousse le texte jusqu'au bas, et, dans le vide alors laissé sous le folio, viennent se placer les lignes de la page précédente. Le texte de cette page descend à son tour, faisant place en

tête aux lignes de la page qui précède, et ainsi de suite — de la dernière à la première — jusqu'à l'endroit marqué où l'ajouté comble naturellement le blanc réservé à son intention.

Si l'ajouté est placé quelques pages plus loin de celle où sa place se trouve ménagée, l'opération s'exécute en sens inverse. Le texte est repoussé vers les folios, et les lignes reportées viennent combler le vide au bas des pages.

Quand, pour une cause quelconque, il faut transposer des pages, le même principe s'applique en grand. La place d'une page, ou de plusieurs, est faite tout d'abord et le report s'exécute en avant ou en arrière, suivant que la ou les pages viennent s'ajouter vers le commencement ou vers la fin de la feuille. Les folios restent comme témoins pour éviter l'erreur de transposition.

Le terme de correction *chasser* signifie le report obligé d'une ou plusieurs lignes par suite du placement d'ajoutés ou de la recomposition d'un passage en caractères plus forts. La *chasse* peut s'exercer sur une page ou plusieurs jusqu'à ce que se présente la place nécessaire pour loger cet excédent de lignes.

*Perdre* est tout le contraire ; pour la même raison, les reports, au lieu de se faire en avant, s'opèrent en arrière.

De deux caractères comparés entre eux, sous le double rapport de la force du corps et de l'épaisseur, on dit que l'un chasse plus que l'autre quand, pour une même copie et une même justification, le nombre des lignes et leur hauteur sont en supériorité. C'est ainsi que, par exemple, le neuf chasse plus que le huit, le huit plus que le sept, le neuf gros œil plus que le neuf petit œil, etc.



L'espacement trop fort, entre les mots, l'interlignage exagéré, sont aussi des causes de chasse.

[Pour rectifier la ou les erreurs d'une page déjà imprimée, on réimprime simplement le carton où elles sont comprises : ce carton se composant toujours de quatre pages qui se tiennent.

Une seule page réimprimée porte le nom d'*anglef*.

### Lettres bloquées ou blocage

Dans le courant de la composition, il arrive souvent qu'une sorte vient à manquer — même plusieurs — sans qu'on veuille pour cela suspendre le travail. Cette lettre est remplacée, bloquée, par une autre de force identique. On la retourne cran dessus, ce qui lui permet de ne point passer inaperçue à l'œil du correcteur. La lettre de remplacement ne doit pas être retournée le pied en l'air, ce qui donnerait cependant une tache fort visible ; mais l'œil portant sur des surfaces plus ou moins dures risque de s'endommager. Avant de bloquer, il faut faire des recherches dans les coquilles de sa casse ou dans les casses et compositions en réserve et n'user de ce moyen que modérément et à la dernière extrémité.

---

## CHAPITRE V

### OBSERVATIONS SUR LA COMPOSITION

---

La composition typographique ne consiste pas uniquement à aligner des lettres et à justifier des lignes dont les mots sont plus ou moins régulièrement espacés.

Dans le cours de ce travail, l'observance de certaines règles est de toute nécessité : la beauté et la valeur de l'ensemble en sont les heureuses conséquences.

Le typographe apportera ses premiers soins à la bonne justification de son composeur, au moyen d'interlignes choisies ; les interlignes, du reste, seront triées en vue de la composition pour rejeter celles qui seraient trop courtes ou trop longues.

Dans la composition pleine, c'est-à-dire sans interlignes, il sera préférable de justifier avec des *m* de douze. En ce cas, on vide le composeur en s'aidant d'interlignes de 3 points au-dessus et au-dessous de la poignée à extraire. Ces interlignes ne restent pas dans la composition ; mais pour la ligature on en conserve au milieu, en tête et en pied, afin d'assurer la solidité du paquet non interligné. Ces interlignes disparaissent elles-mêmes à la mise en pages.

[Pour ce genre de composition, l'emploi du lève-ligne (ou mieux *porte-ligne*) est obligé. C'est un fragment de filet coupé sur la justification et muni

d' « oreilles » arrondies, débordant d'une douzaine de points de chaque côté. Les angles qui butent dans le fond du composteur sont adoucis pour faciliter la rapide entrée. Quelques ouvriers se contentent d'une seule oreille à droite, en ménageant sur le côté gauche du filet, en regard de l'angle de la glissière, un cran qui permet l'évolution rapide du lève-ligne. Ce dernier s'emploie pour les très longues lignes, supérieures à l'écartement des doigts.

Ce petit organe joue le rôle d'interligne et facilite la composition en évitant des accrocs inmanquables et en dispensant des précautions continuelles qu'il faudrait prendre sans cela. Il se fait également en zinc et en cuivre (notamment en acier chez les Anglais et les Américains), mais l'emploi de ces derniers métaux durs est plutôt préjudiciable aux lettres à queue ou accentuées.]

Avant de justifier sa ligne, nous avons recommandé de réserver la dernière lettre; on pourra mieux ainsi redresser celles qui seraient couchées, corriger après avoir relu, et modifier l'espacement sans crainte de briser les espaces et de se blesser le pouce.

Dans les caractères neufs ou de petit calibre, toujours doués d'une certaine élasticité, une interligne à plat sur la ligne garantit de tout accident dans la composition pleine.

L'élasticité étant moindre dans les lignes à cadrats, il faut justifier moins serré.

Dans les justifications de longueur inusitée, on n'a pas toujours en quantité suffisante des interlignes d'une seule pièce. En ce cas, deux interlignes bout à bout en remplaceront une seule. Il est préférable qu'elles ne soient pas de même longueur,

mais très différentes, au contraire; elles seront croisées d'une ligne à l'autre. Quelques-unes d'un seul morceau sont réparties pour consolider la composition.

Si la composition est à deux interlignes superposées, la plus mince se place immédiatement sur la ligne. Dans les grandes justifications, les interlignes en deux pièces et doublées seront aussi croisées entre elles.

La faible courbure des interlignes se corrige en opposant ces courbures l'une à l'autre. Leur redressement complet s'opère au serrage.

Les interlignes dont l'épaisseur est augmentée par place et aux angles par suite d'un choc quelconque sont limées légèrement; quant à celles diversement faussées, un laminage au marteau les remettra en état.

Théoriquement, l'espacement des mots devrait être du tiers de la force du caractère, mais les difficultés qui se renouvellent à chaque fin de ligne modifient sans cesse cette règle. Suivant qu'il faille faire entrer ou reporter une fraction de mot, — si ce n'est le mot lui-même, — on espace en conséquence sans tomber dans l'exagération : une ligne trop serrée devient confuse et illisible, une ligne trop largement espacée donne une déplaisante impression de vide.

Les hasards de l'espacement peuvent amener, dans le sens vertical, des raies blanches, sinieuses, dites « rues » ou « lézardes ». Le déplacement d'un mot ou fragment de mot y remédiera.

La ligne « volée » ou dite « à voleur » est celle qui est composée soit d'un tout petit mot, soit de quelques lettres seulement formant une ou deux syllabes. Ces lignes sont obtenues aux dépens de la ou des précé-

dentes lignes, qui subissent de ce fait un espacement exagéré, et sont le plus souvent « cassées », c'est-à-dire supprimées et regagnées.

La présence de ces lignes — disgracieuses et contestables à plusieurs points de vue — s'explique par cette raison que toutes les lignes sont comptées comme pleines par le compositeur. On y a recours, exceptionnellement, pour parer aux inconvénients de la mise en pages et aux suppressions occasionnées par la correction.

Devant le *point et virgule*, les *points d'interrogation* et *d'exclamation*, se met toujours une espace de 1 point. Si, par hasard, la ligne est très fortement espacée, on peut forcer cette espace (1 point 1/2, 2 points), toujours pour observer la bonne proportionnalité.

Le *deux-points*, considéré à l'égal du mot, est espacé comme tel; de même pour le *lirel*.

Le *point*, la *virgule*, les *points de suspension*, ne reçoivent aucune espace; de même que les parenthèses ( ) et les crochets [ ], à l'intérieur, à moins que la ligne ne soit extrêmement espacée; extérieurement, ils prennent le même espacement que les autres mots.

Les guillemets (« »), paragraphes (§), versets (v), répons (R), pieds-de-mouche (¶), croix (†), sont espacés comme les mots.

Pour les astérisques (\*) et les chiffres et lettres supérieurs employés comme appels de notes, une espace fine ou moyenne.

Jamais d'espace entre les lettres abréviatives : LL. MM. II.

On n'en met ni avant ni après l'apostrophe, sauf dans certains caractères italiques où elle suit les lettres *d* et *l* qui peuvent être fort penchées et avoir

un crochet doué d'une assez sensible saillie : *d'une*, *l'une* ; de même pour la rencontre avec une lettre accentuée : *fil*.

L'apostrophe reste en contact immédiat dans les mots dont les lettres ne sont pas espacées (l'honneur, prud'hommes, s'entr'aider), dans les mots où les syllabes sont élidées par suite d'une prononciation vicieuse (c'te femme, mam'zelle, j'te l'promets) ; à la fin d'un mot elle se détache du suivant (not' maitre).

La *division* reste toujours collée, à moins qu'une lettre creuse d'un côté n'oblige à la compenser de l'autre, comme aspect, par un blanc équivalent ; on la décolle dans les lignes très espacées.

Dans les mots dits *espacés*, c'est-à-dire dont chaque lettre est séparée de la suivante par une espace fine ou autre (les mots en capitales généralement), les lettres rondes, creuses et évasées (LOVAT) exigeront un espacement moindre que les lettres droites (EHMN) ; parfois on le supprime suivant le hasard de leurs rencontres. Même observation pour les mots espacés en bas de casse. On ajoutera à l'espace séparative des mots l'espace équivalente à celles réparties entre chaque lettre.

L'espacement d'une ligne perdue composée de quelques mots pourra être légèrement forcé ; elle y gagnera.

### Division ou coupure des mots

Diviser, c'est couper d'une ligne à la suivante un mot de deux ou plusieurs syllabes, en marquant l'union de ces syllabes par un petit trait en fin de ligne.

Dans le langage technique, le trait d'union prend plutôt le nom de division : il sert à joindre les parties d'un mot composé ou à couper les mots ordinaires selon les exigences de la justification.

La division était déjà en usage au xv<sup>e</sup> siècle, mais sa forme était assez variable. C'était tantôt une minute ('), tantôt une seconde ("). D'autres fois elle était figurée par un trait analogue à la virgule, mais d'une obliquité sensiblement différente ( / ).

Les coupures s'opèrent sur les mots trop longs pour entrer tout entiers dans la ligne, et le trait d'union, qui devient le signe de la division, se trouve participer à deux fonctions diamétralement opposées.

Diviser est un moyen terme qui a pour résultat de régulariser l'espacement.

Il ne faut donc point en abuser. On tolère trois divisions de suite à la rigueur, dans les petites et moyennes justifications, voire quatre dans les très étroites ; mais dans les larges, qui donnent plus de facilité à justifier, eu égard aux espaces plus nombreuses qui séparent les mots, on doit éviter les divisions fréquentes et rapprochées. Cependant s'abstenir de division ne deviendra pas en tous cas une règle absolue.

Pour une page isolée, le nombre de divisions ne saurait être limité ; le compositeur s'attachera simplement à en faire le moins possible.

Le *Manuel de Typographie française* de Brun est à cet égard un véritable tour de force typographique. Cet ouvrage de plus de deux cents pages ne contient pas une seule division à la fin des lignes. L'espacement en est malgré cela fort régulier.

En dehors des règles ci-dessus énumérées, la division des mots est pour le typographe peu exercé

une source d'indécisions fréquentes et lui fait commettre erreur sur erreur. Faute d'être quelque peu lettré, il se livre à des coupures baroques et sans raison qui lui font perdre, en corrections, un temps appréciable.

En principe, il devra se rappeler que tous les mots polysyllabiques peuvent, selon le besoin, être divisés à chacune des syllabes grammaticalement fixées, muettes ou non, et peu importe le nombre de leurs lettres; de même pour les noms propres. Les abréviations qui forment plusieurs syllabes seront exceptées autant que possible, parce que leur coupure peut les rendre accidentellement méconnaissables, ainsi que les mots comportant des traits d'union, parce que les rôles de la division et du trait d'union peuvent être confondus lorsqu'ils sont concurrents dans la même expression.

La marche habituelle pour la division des mots est la suivante :

Deux lettres au moins au bout de la ligne, trois au moins au commencement et, s'il est possible, éviter que cette dernière soit muette.

On ne divisera donc pas à la première syllabe d'un mot quand elle n'est que d'une seule lettre.

é-preuve, a-mitié, o-pinion, i-mage.

Exception cependant est faite pour les lignes étroites, celles qui habillent les gravures, le texte des colonnes de tableaux, les manchettes, etc.

Proscrire impitoyablement toute syllabe muette formant à elle seule la dernière ligne d'un alinéa. Dans l'alinéa terminé par une ligne ne contenant qu'une syllabe de quatre ou cinq lettres, cette ligne d'aspect toujours fâcheux est plutôt le fait de compositeurs peu scrupuleux.



On évitera de commencer la ligne par une syllabe muette quand celle-ci sera la terminaison d'un verbe à la troisième personne du pluriel :

vien•nent, serpen•tent, man•gent.

Ne pas diviser non plus à l'apostrophe :

lorsqu'•il, puisqu'•elle.

Excepté quand l'apostrophe est suivie d'une consonne :

grand'•mère, grand'•porte.

Dans les verbes à conjugaison interrogative, il vaut mieux diviser avant le *t* euphonique : deux divisions voisines sont d'un aspect peu agréable.

Qu'en pense•t-on ? Où va•t-il ? Apprend•t-elle ?

(Pour les mots à *t* euphonique employer, lorsqu'ils ne sont pas divisés, un trait d'union d'égale force de chaque côté du *t*.)

La division entre deux voyelles est interdite, sauf pour les mots composés tels que :

extra•ordinaire, co•efficient, anti•apoplectique.

Ne pas couper un mot avant ou après l'*x* qui réunit deux voyelles :

mala/x/er, soi/x/ante, bo/x/er.

Ni avant ni après l'*y* quand il tient lieu de deux *i* :

vo/y/age, pa/y/eur, cra/y/on.

Mais cette interdiction disparaît quand l'*x* et l'*y* sont suivis de consonnes :

ex•trémité, hy•poërisie, sy•métric.

Dans les mots composés, couper de préférence à la division existante :

fac-similé, contre-indication, porte-mousqueton.

La division des noms propres sera évitée autant que possible.

Il est des mots qu'on ne séparera pas :

Louis/XV, Léon/XIII, Gladiator/II, XIX/siècle.

il vaut mieux faire rentrer le second mot ou faire sauter le premier.

De même pour monsieur, madame, monseigneur, etc., quand ils sont en abrégé :

M. / Boniface, Mme / la directrice, Mgr / Richard.

Et pour le prénom également abrégé :

N. / Marmier, P.-L. / Courier.

Eviter de séparer le quantième et le mois, le mois et l'année de leur millésime :

le 14 / juillet, le 31 octobre / 1871, année / 1818.

et de séparer, en général, le nombre du mot qui le suit ou précède :

in-/18, 5/0/0, pages / 10 à / 15, folio 40 / v<sup>o</sup>, etc.

Pas plus que deux monosyllabes réunis par division :

je veux qu'/ça marche, moi je n'/marche pas.

Les nombres, exprimés en chiffres arabes, ne sont jamais divisés.

Cependant, pour certains ouvrages où ils

abondent, on use d'une coupure partiel — sans employer le signe de la division — qui consiste à mettre en lettres les mots million, milliard :

360 millions / 365 327 francs.  
5 milliards / 360 525 377 francs.

Lorsque les centimes ne peuvent rentrer, on les reporte en les faisant suivre du mot centime entier ou abrégé :

525 377 fr. / 50 cent. (ou 50 c.)

Primo, numéro, volume, chapitre, livre, tome, article, paragraphe, figure, etc., quand ils sont abrégés, ne restent jamais isolés au bout des lignes :

1<sup>re</sup> / une bibliothèque, n<sup>o</sup> / 25, ch. / m., vol. / II, t. / IV, liv. / II, fig. / 9, art. / 7, § / 15, 3<sup>e</sup> / série.

De même, les expressions : francs (fr.), cent centimètres (cent. ou c.), mètres (m.), habitant (hab.), kilomètres, kilogrammes, etc. (kil., kilogr.), précédées d'un nombre ne peuvent en être séparées :

1800 / fr., 25 / c., 1500 / m., 45 / cent., 128 / kil., 1300 hab., etc.

Certains mots, quoique abrégés, mais possédant plusieurs syllabes, pourront à la rigueur être divisés dans les très petites justifications.

*Etc.* ne doit jamais figurer au commencement d'une ligne, et surtout former une ligne à lui seul quand il termine un alinéa.

La même observation s'applique à toute abréviation dans ce cas.

disons que l'idéal de la division serait de pouvoir couper le mot vers son milieu en reportant la longue partie à la ligne suivante.

La division est une question qui partage en deux camps les typographistes : le premier tenant pour la division par épellation, le second pour celle par étymologie. A notre avis il faut employer la division par épellation de préférence à celle purement étymologique : outre que la seconde peut nuire sensiblement à cette épellation, elle exige du compositeur une certaine somme de capacités grammaticales qu'il ne possède pas toujours.

[Sous le rapport de l'instruction, les typographes d'aujourd'hui sont très inférieurs à leurs aînés. A peine sortis de l'école primaire, les futurs compositeurs, après un apprentissage hâtif, n'ont en étymologie que de très vagues connaissances ; les règles de leur langue maternelle leur sont, pour ainsi dire, totalement inconnues ; de là ces mille et mille difficultés qui les arrêtent à diverses coupures de mots, qu'ils résolvent au petit bonheur, et sur lesquelles ils consultent leurs compagnons non moins ignorants qu'eux, — quittes à corriger ensuite les divisions fautives et à les éviter plus tard par des efforts de mémoire qui ne valent pas la science raisonnée des mots soumis aux divisions particulières.]

Sur cette question de la division des mots nous ne pouvons mieux faire que de citer l'opinion très excellente de Daupeley-Gouverneur :

Il y a deux façons de diviser les mots, nous pouvons dire deux écoles : l'une qui veut qu'on divise d'après l'étymologie ; l'autre, suivant l'épellation française. Elles ont toutes deux des partisans armés de bonnes raisons, et il nous serait peut-être difficile de

fixer notre choix, si nous ne savions par expérience que l'une a sur l'autre l'avantage d'assurer l'uniformité de marche. Pour ce motif, nous n'hésitons pas à nous prononcer en faveur de l'école qui divise suivant l'épellation française.

Nous reconnaissons que rien ne serait plus rationnel que de se laisser guider par l'étymologie, si cette méthode pouvait être suivie en toutes circonstances; mais elle conduit si souvent au ridicule! Ainsi, on divisera bien, d'après l'étymologie, *con- science*, *circon- scrire*, *in- struction*, etc., mais, pour être logique, il faudra diviser : *chir- urgie*, *de- scription*, *dés- ordre*, *méth- ode*, *mon- arque*, *pan- égyptique*, *pén- ultième*, *pre- science*, *pseud- onyme*, *sub- iv*, *téle- scope*, *vin- aigre*, etc., etc. Outre la forme prétentieuse de telles divisions, elles offrent, à la lecture, un grave défaut, car on sera amené à commencer la prononciation d'un mot ainsi divisé d'une façon tout à fait contraire à ce qu'elle doit être; à moins que l'on ne consente à ne pas étendre le même principe à certains mots qui présenteraient cet inconvénient. Alors nous retomberons dans l'exception, dans l'arbitraire; on n'aura pu faire œuvre de savant qu'à moitié. Mieux vaudra donc rester Français en écrivant le français.

S'il était besoin d'appuyer notre opinion par un fait qui plaide plus qu'aucun autre en sa faveur, nous rappellerions que, dans les écoles, lorsqu'il s'agit de faire épeler aux enfants des mots tels que *instruction*, *manuscrit*, on le fait toujours de cette façon : *i, n, s, ius, t, r, u, e, true, instruc*, etc.; *m, a, ma, n, u, s, nus, manus, e, r, i, t, crit, manuscrit*; et non de celle-ci : *i, n, in, s, t, r, u, e, struc, insteuc*, etc.; *m, a, m, n, u, nu, manu, s, e, r, i, t, scrit, manuscrit*. Ce mode d'épellation des mots français, qu'ils soient tirés du grec, du latin ou de toute autre langue, découle du bon sens et doit être le vrai critérium en matière de division.

Néanmoins, il est des cas où l'étymologie doit toujours primer l'épellation : elle sera observée

toutes les fois que les fragments de mots, résultant de la coupure, n'en souffriront pas dans leur physionomie ni dans leur prononciation.

On divisera donc d'après l'épellation, excepté les mots suivants et quelques mots analogues que nous pourrions avoir oubliés :

|                  |                 |                |
|------------------|-----------------|----------------|
| aéro-stiche      | con-sterner     | ex-ophthalmie  |
| aéro-stat        | con-steller     | feld-spath     |
| aéro-scope       | con-stiper      | fluor-hydrique |
| anti-orléaniste  | con-stituer     | gentle-man     |
| anti-scorbutique | con-struire     | hemi-ptère     |
| anti-spasmodique | consub-stantiel | hemi-sphère    |
| anti-strophe     | co-operation    | hemi-stiche    |
| apo-phlegme      | cranio-scope    | hélio-scope    |
| anemo-scope      | cyan-hydrate    | hémio-statique |
| ana-strophe      | déca-stère      | hémio-ptysie   |
| archi-episcopal  | dés-abuser      | hepta-èdre     |
| asym-ptote       | dés-agréable    | hexa-èdre      |
| atmo-sphère      | dés-agréger     | hier-archie    |
| bi-oxyde         | dés-approuver   | hyméno-ptère   |
| bis-aïeul        | dés-armer       | hypo-stase     |
| block-haus       | dés-arroi       | in-serice      |
| cata-strophe     | dés-aveu        | in-specteur    |
| centi-stère      | dés-emplir      | in-spirer      |
| chéiro-ptère     | dés-ennuyer     | in-staller     |
| chlor-hydrate    | dés-honorer     | in-stiller     |
| circon-scrire    | dés-intéresser  | in-staurer     |
| circon-spection  | dés-osser       | in-stance      |
| circon-stance    | dés-obliger     | in-stitut      |
| co-associer      | dés-ordre       | in-struction   |
| co-emption       | dés-unir        | inter-stice    |
| co-exister       | dia-gnostique   | kaléido-scope  |
| co-habiter       | dia-stase       | lépido-ptère   |
| co-intéresser    | di-phongue      | mal-adroit     |
| cléo-ptère       | di-ptyque       | mal-habile     |
| concupis-cence   | di-ptère        | manu-scrit     |
| con-science      | di-stiller      | mes-alliance   |
| con-spirer       | électro-scope   | mes-aventure   |
| con-spuer        | épi-spasique    | mes-estime     |
| con-stable       | épi-staxis      | métem-psycose  |
| con-stance       | épi-style       | micro-scope    |
| con-stater       | extra-ordinaire | mono-ptère     |

|                 |              |               |
|-----------------|--------------|---------------|
| omni-science    | pro-éminent  | sub-alterne   |
| par-hélie       | pro-scénium  | sub-lingual   |
| péri-hélie      | pro-spectus  | sub-lunaire   |
| péri-pneumonie  | prod'-homme  | sub-urbaine   |
| peri-ptère      | pyro-scaphe  | sulf-hydrique |
| péri-style      | re-agir      | sur-abondant  |
| péri-systole    | ré-armer     | sur-aigu      |
| per-oxyde       | ré-importer  | sur-exciter   |
| phenico-ptère   | ré-imposer   | sur-élever    |
| phil-harmonie   | ré-installer | sur-enchère   |
| phil-hellène    | ré-intégrer  | sur-intendant |
| physio-gnomonie | ré-organiser | syn-optique   |
| poly-èdre       | re-ouverture | trans-alpin   |
| poly-style      | re-unir      | tri-angle     |
| post-hume?      | stag-nant    | tri-èdre      |
| post-scénium    | stéréo-scope | tri-ptyque    |
| pré-exister     | sub-aigu     | tris-aieul    |
| pré-établi      | sub-alpin    | tris-annuel   |

La copie remise au compositeur est de deux natures : *manuscrite*, en original; *réimpression*, c'est-à-dire déjà imprimée.

La réimpression se présente très simplement : il n'y a qu'à la suivre.

Le manuscrit, dont le moindre défaut est d'être mal écrit quand il n'est pas illisible, est une source de difficultés variées. L'ouvrier quelque peu instruit et doué de mémoire se tire encore de sa lecture, le dictionnaire aidant; quant aux ignorants, le mauvais manuscrit ne leur est aucunement rémunérateur et devient pour eux une cause d'ennuis et un objet de dégoût.

Bien connaître sa langue — les mots et aussi leur syntaxe — fait partie des aptitudes professionnelles : c'est le bagage essentiel dont on doit être muni. Le bon typographe n'hésitera nullement à ponctuer sa copie si elle ne l'est pas ou si elle ne l'est qu'insuffisamment, à la modifier même suivant la règle ou la logique. Les cas sont fré-

quents où il doit remédier dans ce sens. En agissant ainsi, d'immanquables corrections se trouvent évitées, car, ne le ferait-il pas, que le correcteur s'en chargerait.

La copie incorrecte peut être rectifiée par l'ouvrier, mais au seul point de vue de l'orthographe et des règles typographiques; aucun changement dans la phrase ou dans le sens ne lui est permis.

À défaut de l'auteur, le metteur en pages indique les alinéas, les mots et phrases à mettre en italique, en capitales, grandes et petites, ou tout autre caractère.

Ce qui est barré, mais souligné de points ou portant la mention *bon*, doit être maintenu.

Les détails généraux et particuliers relatifs à la composition sont ordinairement résumés dans une *marché à suivre* spéciale à chaque imprimerie : le compositeur n'a qu'à la consulter et à s'y conformer.

## CALIBRAGE

Le calibrage est l'évaluation pratique de la quantité de lettres contenues dans une justification donnée. Il se déterminait autrefois d'après le nombre d'*n* contenus dans la ligne adoptée pour la composition. Cette lettre du type du caractère employé était supposée être la lettre moyenne de l'alphabet, lui correspondant, vingt-cinq fois répétée. L'habitude déloyale de fondre cette lettre en lui donnant des proportions quelque peu supérieures à la moyenne en diminuait le nombre pour la justification convenue; par suite le salaire s'en ressentait. Aujourd'hui, ce mode de calibrage est abandonné à peu près partout. Calibrer avec la série régulière des lettres de l'alphabet est plus



rationnel. Suivant la longueur de la ligne, si l'alphabet est épuisé, on en recommence un autre, et un troisième, et plus s'il y a lieu. Quand la dernière lettre ne peut rentrer, l'apostrophe la remplace et en tient lieu.

### De l'alinéa

La rentrée observée au commencement de la première ligne de chaque période se nomme alinéa (de la locution latine *ad lineam*, à la ligne); le mot alinéa s'applique, par extension, à la période elle-même et jusqu'aux simples et courtes phrases qu'on a jugé utile d'isoler ainsi.

Grammaticalement, « l'alinéa sert à marquer dans le discours une pause plus prononcée, plus définitive que le point qui est dans la ponctuation le signe de la plus grande valeur ».

La première ligne d'une composition commence toujours par un alinéa. — à moins d'ordre contraire.

Le début de l'alinéa est ordinairement figuré dans la prose au moyen d'un blanc initial fourni par le cadratin du corps employé. L'indication graphique est donnée par le signe **☐**.

Dans les larges justifications, il est bien de mettre un cadratin et demi, deux et même davantage. Ce blanc de rentrée devient alors proportionnel à la longueur des lignes et donne plus d'élégance à la page.

Dans les vers de même mesure, l'alinéa se forme par le cadratin ou par une ligne de blanc et quelquefois aussi par les deux réunis.

Pour cause d'espacement ou de division, si l'on se trouve obligé d'augmenter la valeur du cadratin,

il est bon, pour la régularité, de continuer cette modification sur tous les alinéas d'une page ou d'un tout particulier.

Si le texte d'un alinéa est coupé par une citation quelconque, hors ligne, on reprend le texte sans rentrée avec ou sans majuscule suivant le cas.

Les lettrines, les lettres de deux points, au début des parties, livres, chapitres, articles, ne se renfoncent pas.

Les mots Monsieur, Madame, etc., placés en tête d'une lettre, au long ou en abrégé, sont rentrés de plusieurs cadratins selon la justification, ainsi que les dates mises en tête ou au bas de la composition.

Le cadratin n'est pas absolument le signe distinctif de l'alinéa. Les Anglais et les Allemands l'emploient dans l'intérieur, à la fin de chaque phrase après le point.

### Du sommaire

Ce terme, au sens typographique, désigne un sous-titre, comprenant une ou plusieurs phrases, lequel exprime le sujet de ce qui suit ou en résume l'esprit. Logiquement, c'est une sorte d'abrégé narratif ou subjectif le plus souvent composé en caractères bas de casse plus petits que celui du texte courant.

Le sommaire peut n'occuper qu'une fraction de ligne; en ce cas, il se met en vedette (au milieu).

Le sommaire ne doit pas former ligne pleine; si l'on ne peut ménager un léger blanc à chaque extrémité, tout en maintenant un espacement convenable, il vaut mieux le scinder, sans pourtant aussi scinder le sens.

Dans le sommaire de deux lignes, la première doit être pleine et la seconde au milieu; si l'on se trouvait obligé de diviser le dernier mot pour qu'elle soit pleine, il serait préférable de reporter ce mot à la seconde ligne, qui, néanmoins, doit être inférieure encore à la première. Cependant, il nous semble que les longueurs de chacune d'elles peuvent se subordonner indifféremment suivant le sens grammatical ou le bon arrangement typographique.

S'il y a trois lignes au sommaire et davantage, la première est pleine, les autres renfoncées d'un cadratin.

Il peut se présenter un autre sommaire dans le premier. En ce cas, outre qu'il est utile de le composer en plus petit caractère, on en fait un alinéa, rentré d'un cadratin sur la dernière ligne du sommaire et de deux par conséquent sur la justification; la deuxième ligne et les autres se trouveront à l'alignement du sommaire qui précède.

Dans les catalogues, dictionnaires, tables diverses, index, etc., composés en sommaire, si l'article ne fait que deux lignes, la seconde, même courte, se renfonce d'un cadratin seulement.

Le sommaire en cul-de-lampe, qualifié de suranné, voire d'antique, par Frey (1857) est, de nos jours, remis à la mode par certains journaux d'informations, qui placent en tête de leurs articles principaux une sorte d'argument analytique disposé en plusieurs lignes décroissantes.

Sculpture. — La poésie et M. Falguière. — Gêrôme  
Les vierges folles de M. et Mme Icard  
Dessins. — Pastels. — Gravure. — De la  
nécessité de séparer la gravure  
originale de la gravure  
d'interprétation.

Le sommaire d'une partie, d'un livre, etc., ne doit être séparé de ces mots par aucun filet; mais on peut en mettre un très léger entre le sommaire et le texte qui suit.

### Des majuscules ou grandes capitales

La majuscule se met en tête du premier mot d'un alinéa, après le point final et aussi après le deux points s'il annonce une citation, aux noms propres de personnes et de choses, aux noms de lieux géographiques.

La première lettre de chaque vers est une capitale.

Certaines citations, dans le corps de la phrase, la prennent également, qu'elles soient précédées ou non de ponctuation :

... Le bataillon s'élança au cri de Vive la Nation !

Si, dans un catalogue, une table alphabétique, le ou les premiers mots formant l'énonciation sont reportés, entre parenthèses, après celui qui doit commencer la ligne, le premier mot transposé prend une capitale quand c'est un substantif :

ALÉANE (l'), ALBE (Duc d'), LANGAGE (Variations du).

et une lettre bas de casse quand c'est un article :

CONTES DRÔLATIQUES (les).

Mais si le second mot entre parenthèses est un qualificatif du mot initial, il prend aussi la capitale :

JARDINIER (le Bon).

Lorsque le titre d'un ouvrage commence par un adjectif, celui-ci prend également une capitale :

LA DIVINE AVENTURE.

L'adjectif n'en prend pas s'il est placé après le nom :

LES PRÉCIEUSES RIDICULES.

Les lettres employées dans la numération ordinaire des livres, parties, titres, articles, sections, actes, chants, psaumes, planches, arrondissements, appendices, souverains, millésimes, ans en chiffres romains, se mettent toujours en grandes capitales :

Livre I<sup>er</sup>, titre V, article VII, planche XIII, Louis XIV, an II (de la République), etc.

Les adjectifs numéraux qui les suivent prennent la capitale quand ils sont exprimés en toutes lettres :

LIVRE PREMIER.

Dans un passage à l'intérieur du texte et reproduit en petites capitales, la citation débute par une grande capitale ainsi que les noms propres qui s'y rencontrent.

Prennent aussi la capitale :

Les noms et adjectifs employés comme surnoms :

Diogène le Cynique, Artaxercès Longue-Main,  
Scipion l'Africain.

Les noms communs mis au lieu de noms propres et réciproquement :

L'Aigle de Meaux (Bossuet).  
un Aristarque (critique sévère mais éclairé).

Les mers, cours d'eau, régions, montagnes, etc., qu'ils soient désignés par des substantifs ou des qualificatifs employés comme tels :

La mer Rouge, la mer Caspienne, l'océan Pacifique, le fleuve Jaune, le lac Majeur, la forêt Noire, le golfe Arabique, le mont Blanc, les îles Ioniennes, le comtat Venaissin, la république Argentine, le cap Vert.

La colonne Trajane, la chapelle Sixtine, la voie Appienne, le musée Britannique, la roche Tarpeienne, les jeux Olympiques, etc.

Dans les mots où l'adjectif n'a qu'un rôle purement qualificatif le nom seul prend la capitale :

L'Académie française, l'Assemblée constituante, l'Afrique centrale, la Compagnie transatlantique, le Code civil, l'École normale, la République française, la Révolution française, la sainte Vierge, la sainte Bible, etc.

Par exception, le substantif et l'adjectif peuvent prendre tous deux la capitale :

L'Asie Mineure, l'Arabie Heureuse, la guerre de Cent Ans, la guerre des Deux Roses, le Grand Océan, la Grande Muraille (de Chine), le Prince Noir, etc.

Dans les noms composés de deux substantifs, le nom propre quand il y en a un ou le plus important prend la capitale :

L'enfant Jésus, les journées de Juin, la révolution de Juillet, la journée des Barricades, la Chambre des députés, la Caisse d'épargne, l'École des beaux-arts, l'Empire du Milieu, la ligue du Bien public, le Ministre de la guerre, le prince de Galles, etc.

Cette règle a aussi des exceptions. Ex. :

La Banque de France, les Colonnes d'Hercule, le Jardin des Plantes, la Bourse de Paris, la Société

de Géographie, le Collège de France, le Pas-de-Calais, la Mer de Glace, le Puy-de-Dôme, la Terre de Grinnell.

Prennent encore la capitale :

Les adjectifs précédant ou suivant un nom propre et reliés par un trait d'union :

Le Nouveau-Monde, les Pays-Bas, la Basse-Egypte, les Provinces-Unies, les îles du Cap-Vert, la Nouvelle-Zemble, les Trois-Évêchés, les Portes-de-Fer (défilé), la Saint-Louis (fête), le Saint-Esprit, le Saint-Office, les Basses-Alpes, le Haut-Rhin (ici provinces et départements français), la Grande-Bretagne, le Petit-Belt, le Mont-Blanc, etc.

*Haut* et *bas*, lorsqu'ils signifient partie plus haute ou plus basse que l'autre, ne prennent pas le capitale :

Le bas Danube, les hautes Alpes.

Les noms de divinités ou se rapportant à Dieu :

Dieu, l'Être suprême, le Tout-Puissant, Jéhovah, Jupiter, Apollon, Vulcain, l'Amour, Venus, Mars, etc.

Les allégories personnifiées :

Le Temps, la Fortune, la Gloire, la Renommée, la Paix, la Guerre, la Joie, la Douleur, la Foi, l'Espérance, etc.

Les noms d'astres, de planètes, de constellations, les signes du zodiaque :

Le Soleil, la Terre, la Lune (dans les ouvrages astronomiques), la Vierge, le Lion, la Balance, Mercure, Uranus, Saturne, La Grande Ourse, le Bouvier, la Mouche, le Triangle, Orion, la Croix du Sud, le Poisson austral, Sirius, Altaïr, Rigel, Aldébaran, etc.

Les noms de rues, avenues, boulevards, places publiques, chemins, etc.

rue des Trois-Bornes, avenue des Tilleuls, place Verte, boulevard du Palais, chemin de la Croix.

Les noms de villes ou contrées lorsqu'ils désignent la provenance du produit qui leur est spécial :

le vin de Champagne, de Bordeaux, le tabac de Maryland, la race de Sussex.

Quand on parle du produit lui-même, la capitale disparaît :

le vieux bordeaux, un fin cognac, fumer du maryland, des sussex à poil ras, un beau suisse.

Les noms de classes, ordres, familles, genres, espèces, individus, dans les ouvrages de zoologie, botanique, géologie.

Vertébrés, Mollusques, Oiseaux, Reptiles, Poissons, Insectes, Infusoires, *Proteus anguineus*, *Cantharellus cibarius*, Iguanodon, Ichtyosaure, Pterodactyle, Crucifères, Papavéracées, Solanées, *Galium rotundifolium*, *Mycoderma*.

Mais le nom spécifique prend ici la capitale s'il dérive d'un nom propre :

*Rosa Gallica*, rose de Provins.

*Gummi Senegalense*, gomme du Sénégal.

L'article simple quand il commence les noms de personnes :

La Fontaine, La Bruyère, Le Verrier, Victor Le Clerc.

A moins que les noms ne soient précédés de la particule *de* :

madame de la Sablière, le duc de la Rochefoucauld.



Il en est de même lorsque l'article fait partie des noms de villes :

le Havre, la Rochelle, la Haye, la Chapelle.

Et lorsqu'il précède le nom de certains hommes illustres :

le Tasse, le Corrége, le Titien, l'Arétin.

Il en est encore de même quand les articles font partie intégrante du titre d'œuvres littéraires ou artistiques, du titre des journaux et des noms de navires :

Je lis avec plaisir *la Princesse de Babylone*,  
 Donnez-moi *la Presse*,  
 J'admire fort *la Mort de César*,  
 Allons entendre *le Prophète*,  
 La foule entonna *la Marseillaise*,  
 Nous sommes à bord de *la Champagne*.

Les mots *De, Du, Des, De la, Ce, Sur, Pour*, etc., quand ils sont partie essentielle et inséparable du titre :

Beccaria, *Des Délits et des Peines*,  
 V. Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*,  
 Cicéron, *De la République*,  
 S. Maréchal, *Pour et contre la Bible*.

Les noms de peuples, mais employés substantivement :

Les Français, les Russes, les Espagnols.

Dans le cas contraire, employés adjectivement ces noms ne prennent pas la capitale, lorsqu'ils désignent la langue du pays :

Le soldat français, le cavalier russe, le marin espagnol.  
 Savoir l'allemand, parler anglais, grec, latin.

Monsieur, madame, mademoiselle, prennent la capitale quand ils sont en *abrégé*, ce qui arrive lorsqu'on parle *de* la personne :

M. Benoit et Mlle Clémence acceptèrent l'invitation  
de Mme Dubief.

M. le ministre, Mme l'ambassadrice.

Mais, lorsqu'on s'adresse *à* la personne, ces mots se mettent *au long* et sans capitale :

Bonjour, monsieur Benoit; tous mes compliments,  
mademoiselle Clémence; à bientôt, madame; j'ai  
vu monsieur votre frère; oui, monsieur le ministre;  
tous mes respects, madame l'ambassadrice.

Au point de vue de la rédaction, pour les personnages qualifiés, il y a lieu de faire une distinction, suivant qu'on leur parle ou que l'on parle d'eux. Exemples dans le premier cas :

monsieur le président, monsieur le gouverneur  
monsieur le ministre,  
monsieur le préfet, monsieur l'ingénieur chef.

Dans le second :

Le président, le gouverneur, le ministre,  
le préfet, l'ingénieur chef.

Monsieur, employé dans un sens indéfini ou *monique* se met au long et sans capitale :

J'ai vu ce monsieur; quel joli monsieur!

Les mots saint et sainte prennent la capitale quand ils entrent dans la formation de noms de monuments ou de lieux et ils sont traités d'union.

Les lieux Sainte-Clotilde et Saint-Sulpice, le mont Saint-Jean, l'île Saint-Domingue, le lac Saint-Fargeau, la ville de Saint-Etienne, le Saint-Empire, la Sainte-Alliance.

Quand ils se rapportent aux personnages eux-mêmes, ils ne prennent ni capitale ni trait d'union :

La tentation de saint Antoine, le supplice  
de sainte Catherine.

Dans les géographies et les guides, ils s'abrègent tout en conservant la capitale et la division :

Ste-Sophie (l'église), St-Etienne (la ville).

Le Nord, le Midi, le Sud, l'Orient, l'Est, l'Occident, l'Ouest, désignant des États ou une partie de ces régions, prennent la capitale :

Les peuplades du Nord, les races du Midi, l'Amérique du Sud, la ligne de l'Est, l'armée de l'Ouest, les villes de l'Orient, les contrées de l'Occident.

Mais, quand il s'agit des points cardinaux ou des termes de la rose des vents, ces mots commencent par une minuscule :

Aller vers l'orient, retourner en occident, le midi de la France, l'ouest de Paris, le vent du nord, une brise du sud-est.

Les titres honorifiques ou respectueux, employés seuls, prennent des capitales.

Sa Sainteté, Son Excellence, Leurs Majestés, Son Altesse Royale, le Roi, le Souverain, le Président, le Pape, le Ministre, l'Empereur, le Tsar, le Sultan.

Employés dans un sens général, les mots pape, empereur, roi, ne prennent pas de capitale.

Le mot roi en prend une dans les cas suivants :

Le jour des Rois (Epiphanie), les livres des Rois  
(ancien Testament).

Le Roi Très-Chrétien (le roi de France), le Roi  
Catholique (le roi d'Espagne).

Les noms de batailles et d'événements historiques :

La bataille des Dunes, la journée des Harengs, la guerre de Secession, la Revolution, la Restauration, les Cent-Jours, la Commune, les Vêpres siciliennes.

L'État, dans le sens de la nation ; l'Église, ensemble de la religion :

Le contrôle de l'État, les princes de l'Église.

Le mot grand faisant partie du titre :

Le Grand Turc, le Grand Mogol, Louis le Grand.

Dans les noms géographiques formés d'un nom propre et d'un nom commun, le nom propre prend seul la capitale, l'autre conserve une minuscule parce qu'il est permis de le toujours transposer. On dira :

Brierley-hill *pour* hill of Brierley, Ripon-falls *pour* falls of Ripon.

Dans l'impossibilité d'inversion, on met deux capitales :

Ex. : Jersey-City *et non* City of Jersey.

le premier nom étant définitif.

Les noms composés étrangers qui par l'usage sont devenus indivisibles prennent deux majuscules sans trait d'union :

New York, Santo Domingo, Old Town, Villa Real, Civita Vecchia, Castello Branco, Nuevo Leon, Vera Cruz, etc.

### Des petites capitales

Les petites capitales sont employées fort diversement : comme lignes de titres et dans le texte, où elles prennent rang après les grandes capitales et avant l'italique, — qui d'ailleurs se distingue mieux qu'elles en vertu de l'inclinaison qui le caractérise.

Elles servent :

Pour les titres courants des pages, les sections, articles et certaines divisions particulières d'un ouvrage.

Pour les folios en chiffres romains des préface, avant-propos, avertissement, introduction :

I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X.

Lorsque ces folios sont demandés en bas de casse romain, le dernier *i* est remplacé par un *j* :

i, ij, iij, iv, v, vi, vij, xij, xiv, xvi, xvij, xviii...

Pour les inscriptions épigraphiques.

On met en petites capitales le premier mot ou la fraction de mot qui suit une lettrine ou une initiale de deux points :

**D**ANS un paysage comme la nature n'en saurait créer, dans un paysage où le soleil s'apâle presque à l'exquise et suprême dilution du jaune d'or, dans un paysage sublimé où, sous un ciel maladi-

**O** MÉLANCOLIQUE inventeur des yeux noirs qui brûlent sans flammes, et des lèvres tout à la fois irritantes et froides, peintre des Cydalises désarmées

C'est le vieil usage ; mais, pour l'œil, il serait préférable de mettre en petites capitales un minimum de mots se tenant :

(D)ANS UN PAYSAGE (O) MÉLANCOLIQUE INVENTEUR

On éviterait aussi l'aspect baroque d'une lettre isolée suivant l'initiale de certains mots :

(L)E, (L)A, (J)E, (O)N, (S)I, (U)N, etc.

On indique en petites capitales les adjectifs numériques ordinaux qui accompagnent les mots : dynastie, olympiade, siècle, chapitre, ode, scène, épître, satire, psaume, fable :

xiii<sup>e</sup> siècle, chapitre xiii, satire ix, etc.

Quand le nom propre est en petites capitales, le prénom se met également en ce caractère :

VICTOR HUGO, JULES VALLÈS, ALPHONSE DAUDET.

Se mettent aussi en petites capitales :

Les noms des interlocuteurs dans les pièces de théâtre, dans un dialogue ; ceux des orateurs dans les comptes rendus politiques ou autres (ces derniers peuvent être mis en grasses ou en italique) ;

Dans les notes, le titre de l'ouvrage dont on cite un ou plusieurs articles mis en italique ;

Le nom de l'auteur suivi du titre de son ouvrage en italique ;

Les mots : *idem*, *ibidem*, *dito*, *passim*, *loc. cit.*, *op. cit.*, *sq.*, *in*, *apud...* ; *total*, *reste*, *report*, dans les opérations arithmétiques ;

Les mots : *Monsieur*, *Madame*, *Monseigneur*, *Sire*, etc., en tête d'une lettre ou d'un discours.

[A l'intention des lignes en petites capitales employées comme titres courants, on a gravé des

chiffres ayant la même hauteur d'œil, et cela pour éviter leur disproportion de taille, qui peut paraître choquante. |

Le titre de l'ouvrage en petites capitales, au long ou abrégé, accompagne la signature; il se met du côté opposé — à gauche; on y ajoute, s'il y a lieu, le chiffre de la toison et toute autre indication nécessaire.

### De l'italique

Le caractère penché, dit *italique*, est employé pour la reproduction textuelle de phrases, de locutions et de mots étrangers, et de tout ce que l'auteur veut mettre en évidence.

En dehors de ces mots ou passages que l'on tient à signaler particulièrement, se mettent en italique :

Les titres de journaux, les titres d'œuvres d'art, littéraires et scientifiques, dramatiques et musicales, les noms de vaisseaux, les locutions et mots étrangers figurant dans un texte français, les jeux de scène, les apartés dans les pièces de théâtre, les lettres qui servent à la numération et pour les notes, les lettres minuscules employées en géométrie, en algèbre et autres ouvrages de mathématiques.

Les articles *le, la, les*, se mettent toujours en italique lorsqu'ils font partie intégrante d'un titre :

Lisez *le Génie du Christianisme*.

Victor Hugo écrivit *les Misérables* vers la fin de l'Empire

On donne ce soir *la Flûte enchantée*.

On répète *les Deux Orphelines*.

Un abonné de *la Liberté*.

Dans les flots s'abîma *le Vengeur*.

Ils restent en romain lorsqu'ils ne font pas partie de l'intitulé d'un ouvrage :

On donne aux Français l'*Andromaque* de Racine.  
On chante à l'Opéra la *Sapho* de Gounod.

Et dans les titres en langue étrangère :

*Le Times*, la *Fanfulla*, les *Nocosti*, le *Berliner*.

La conjonction *ou*, faisant partie d'un titre d'ouvrage, se met en italique.

*Félix ou le Dévouement*.

Le mot *et* accompagnant les mots *passim* et *vice versa* reste en romain :

Voir pages 10-11 et *passim*.

Aller de Paris à Versailles et *vice versa*.

La ponctuation qui suit un ou plusieurs mots ainsi qu'un membre de phrase en italique reste en romain quand elle appartient à l'ensemble de la phrase :

Les élèves doivent expliquer : en première année, *Télémaque* et les *Dialogues des Morts*; en deuxième, le *Traité de l'Éducation des Filles*; en troisième, la *Lettre à l'Académie*.

Elle se met en italique quand elle appartient en propre au mot, à une phrase indépendante :

La pièce de X... *Doit-on le dire?* a eu quelque succès.

Sauf le point, tous les signes de la ponctuation sont penchés.

Cependant, la virgule et la parenthèse italiques sont quelque peu délaissées. D'abord la différence avec leurs analogues droites est trop peu sensible et conduit à l'inévitable mélange, ensuite les deux signes mis en romain s'accordent suffisamment avec les caractères italiques.



Néanmoins si les parenthèses italiques sont exigées, on les mettra, à condition que l'intercalation mise entre elles soit complètement en italique. Si cette intercalation commençait par un mot en romain pour finir par un mot en italique et *vice versa*, les parenthèses resteraient en romain.

Souvent deux lettres sont confondues dans la rapidité du travail, l'*x* et l'*æ*. Il faut une certaine attention pour percevoir le jambage de la lettre *a* qui ne peut être détaché davantage des courbes fuyantes de l'extrémité supérieure de l'*a* et de l'*e*. On a remédié à cet inconvénient en remplaçant l'*a* cursif par l'*a* romain incliné. L'*x* ainsi présenté, l'erreur n'est plus possible; mais cette nouvelle forme s'écarte du type régulier.

Il existe aussi des chiffres penchés; la crainte du mélange fait qu'ils sont peu employés.

Dans un passage complètement en italique, les mots que l'on veut faire ressortir se mettent en romain, ainsi que les lettres bas de casse isolées.

Le caractère italique a une destination propre : faire ressortir certains mots ou phrases; employé exclusivement à de la composition courante, il perd de sa valeur et devient un caractère comme un autre, avec un peu moins de lisibilité — en tous cas détourné de son véritable objet.

### De la ponctuation

La connaissance de la ponctuation est indispensable au compositeur : elle lui évite les corrections les plus dispendieuses et les plus rebutantes. Aussi quelques indications grammaticales, brièvement rappelées, remettront utilement ces règles en mémoire.

La ponctuation est l'art de diviser les parties du discours au moyen de signes. Ces divers signes conventionnels indiquent les rapports qui existent entre les parties constitutives du discours en général et de chaque phrase en particulier. Les pauses plus ou moins longues que l'on doit observer à la lecture sont aussi marquées par la ponctuation : mais, dans ce cas, elle ne doit point nuire à l'intelligence du sens général, car son but est, avant tout, la clarté du langage écrit.

Les anciens manuscrits étaient dépourvus de ponctuation, même d'espace entre les mots. Le point, d'abord mis entre chaque mot, fit cesser la confusion, puis fut remplacé par un intervalle : il servit à distinguer la division des paragraphes.

Ce sont les grammairiens grecs qui, les premiers, firent usage de quelques signes de ponctuation. Élius Donat (iv<sup>e</sup> siècle), dans sa grammaire qui fut suivie en Europe jusqu'à l'invention de l'imprimerie, avait adopté un point bas comme virgule, un point au milieu faisant fonction de deux-points et un point haut terminant la phrase. La virgule figurée par une barre et le deux-points apparaissent aux ix<sup>e</sup> et x<sup>e</sup> siècles. Le signe ¶ marquait le commencement d'un paragraphe.

La ponctuation, désordonnée pendant les premiers temps de l'imprimerie, fut presque régulière chez Alde vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle.

« Charlemagne avait si bien senti la nécessité de la ponctuation pour l'intelligence des auteurs, qu'il la fit rétablir par des règles tirées de la version latine de la Bible par saint Jérôme. Il en fit un des points les plus importants de ses Capitulaires. »

#### LA VIRGULE (,)

La virgule (du latin *virgula*, petite verge) sépare les mots de même nature et de même fonction

quand ils ne sont pas unis par la conjonction *et*, *ou*, *ni* :

La pourpre, l'indigo, le safran brillent sur ces étoffes.

Elle se met avant et après tout mot ou groupe de mots qui peut être retranché sans altérer le sens :

Un ami, don du ciel, est le vrai bien du sage.

Entre les propositions de peu d'étendue :

Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu.

Elle remplace le verbe sous-entendu :

On a toujours raison ; le destin, toujours tort.

On met une virgule à la fin d'une proposition trop étendue ; elle est alors dite de respiration :

Un Arabe qui se destine au rude métier de pirate de terre, s'endurcit de bonne heure à la fatigue des voyages.

Lorsque les parties jointes ensemble par les mots *et*, *ou*, *ni* ont trop d'étendue et qu'on ne peut les prononcer sans faire une pause, la virgule est employée :

Nul n'est content de sa fortune, ni content de son esprit.

#### LE POINT-VIRGULE ( ; )

Le point-virgule sépare les propositions semblables de certaine étendue, surtout si elles renferment des parties déjà subdivisées par des virgules :

Parler, c'est dépenser ; écouter, c'est acquérir.

La raison est le flambeau de l'amitié ; le jugement en est le guide ; la tendresse en est l'aliment.

Les diverses parties d'une énumération en alinéa ou non, sont terminées ou séparées par le point-virgule.

Le point-virgule est aussi appelé « petit-que ». La conjonction enclitique *que* était représentée en latin par un *q* suivi d'un point-virgule, d'où l'expression « petit-que » pour désigner cette ponctuation.

#### LE DEUX-POINTS ( : )

Le deux-points ou *comma* se met avant une citation :

Aristote disait à ses disciples : « Mes amis, il n'y a point d'amis. »

Avant une énumération si elle termine la phrase :

Voilà ton meilleur médecin : tempérance, gaieté, travail.

Après cette énumération si elle commence la phrase :

Tempérance, gaieté, travail : voilà ton meilleur médecin.

Avant une réflexion :

Ne fais rien dans la colère : mettrais-tu à la voile dans la tempête?

#### LE POINT ( . )

Le *point* (du latin *punctum*, même sens, qui vient de *pungere*, poindre, piquer) se met après une ou plusieurs propositions formant un sens complet.

Les points pleins ou espacés à demi-cadratin et à cadratin servent aussi de points de conduite.

## LES POINTS DE SUSPENSION ( ... )

Les points de suspension ou suspensifs se mettent au nombre de trois; plus la ponctuation exigée par le sens de la phrase (..., ...; ...); ils indiquent une réticence, une interruption volontaire dans l'expression de la pensée.

Les points de suspension placés en avant d'une citation indiquent que celle-ci est prise à un endroit quelconque.

## LE POINT D'INTERROGATION (?)

Le point d'interrogation ou interrogant vient à la fin des phrases exprimant une question.

Mis entre parenthèses (?), il exprime un doute; dans les dates, il remplace le chiffre sur lequel on manque de certitude.

## LE POINT D'EXCLAMATION (!)

Le point d'exclamation ou exclamant suit le mot ou la phrase indiquant les différents états de l'âme.

Se trouvant mis entre parenthèses (!), dans le cours d'une phrase dépourvue d'exclamation, il indique le sentiment particulier de l'écrivain tout en étant destiné à le provoquer chez le lecteur.

Dans une phrase exclamative ou interrogative terminée par des points de suspension, les points exclamant et interrogant se mettent avant eux si la phrase est complète. Si elle est interrompue, ils se mettent après.

## LES PARENTHÈSES ( )

Les parenthèses enferment, au milieu de la phrase, les mots formant un sens distinct et séparé.

les incidences qui peuvent être supprimées sans nuire au sens général, les dates, renvois, sources diverses, indications, explications, réflexions, etc., les mots et phrases venant en sous-titre.

Quand l'intercalation entre parenthèses fait corps avec la phrase tout en la coupant en deux, la ponctuation, s'il y a lieu, se met après la seconde parenthèse. L'intercalation analogue placée après une phrase complète terminée par un point prend un point avant la dernière parenthèse.

#### LE TIRET (—) OU MOINS

Le tiret ou moins (qui tient aussi lieu de parenthèse et de virgule) sert à marquer le changement d'interlocuteur dans les dialogues et se place au commencement de chaque alinéa.

Si le dialogue, au lieu d'être en lignes détachées, forme un seul alinéa, il sera bon d'aller à la ligne chaque fois qu'il y aura interruption nécessitée par la marche de l'action ou les réflexions de l'auteur.

Le tiret s'emploie dans les lignes de titre (ou de tables) pour détacher les lettres et chiffres numériques :

### XII. — Division des Terrains secondaires.

#### A. — LE TRIASIQUE

Pour séparer les diverses parties d'un sommaire :

Le transformisme et la sélection de Darwin. — Exemples chez les plantes et chez les animaux. — Vie géologique de la terre. — Formation des diverses couches.

Dans les tables, index, catalogues, pour éviter les répétitions des nombres et des mots (notamment ceux d'auteurs et d'ouvrages) :

- Pensées et maximes de Fénelon*, 2 vol. in-18. . . 3 fr.  
 — *de Jean-Jacques Rousseau*, 2 vol. in-18. . . 3 fr.  
 — *de Voltaire*, 2 vol. in-18. . . . . 3 fr.

Dans les opérations et les tableaux sans filets, il remplace ces derniers sous les têtes.

#### LES GUILLEMETS (« »)

Les guillemets sont réservés aux citations (passages empruntés à un auteur), aux mots et locutions que l'on ne veut pas mettre en italique, mais que l'on désire néanmoins faire ressortir, à ceux qui sont d'usage courant et n'appartiennent pas en propre à l'auteur, et à ceux que l'on modifie dans leur physionomie avec intention.

Concurremment avec le tiret, ils sont employés dans les dialogues.

La règle typographique pour les citations est la suivante : le premier guillemet vient au commencement les pointes à droite («), le second à la fin les pointes à gauche (»).

Lorsque dans une citation se présente une autre citation, celle-ci, en plus des guillemets initial et final qui enserrent la première, est guillemetée au long, c'est-à-dire que chacune des lignes, s'il y en a plusieurs, commence par un guillemet ainsi tourné («) et non autrement. Pour la régularité, il est bon de détacher le guillemet de chaque ligne soit par un demi-cadratin, soit par des espaces fortes de même épaisseur.

Les courtes citations sont généralement composées dans le caractère courant. Si, au lieu de faire corps avec le texte, la citation forme un alinéa, les guillemets se mettent au commencement

et à la fin ; et, en plus, au début de chaque alinéa quand il y en a plusieurs.

Il est inutile de guillemeter les citations reproduites en caractères différents, qui, par cela même, ressortent d'autant plus qu'elles sont détachées du texte ordinaire par des blancs de séparation.

Le dialogue, commencé par un guillemet, se continue par des tirets, et se termine par un guillemet :

« Vous n'avez pas de témoins ?

— Je n'en ai pas besoin.

-- Il vous en faut au moins un.

— Je prendrai le premier venu. »

La ponctuation ne doit point se placer indifféremment avant et après le guillemet. En effet, si le passage guillemeté forme une ou plusieurs phrases indépendantes, la ponctuation sera enfermée dans le guillemet.

Si ledit passage dépend d'un membre de phrase qui le précède ou le suit, la ponctuation se place après le guillemet.

Néanmoins, pour éviter de multiplier les signes de ponctuation, on ne mettra pas de virgule ni de point après le guillemet enfermant une phrase terminée par un point d'interrogation ou d'exclamation.

« Nous sommes tous perdus ! » s'écrièrent les passagers.

Répondez à ma question : « Que savez-vous  
de Charlemagne ? »

Les courtes incises : *dit-il, répliqua-t-il, répondit-il, pensa-t-il*, etc., ne se placent pas hors des guillemets, excepté lorsqu'elles appartiennent à un passage guillemeté au long. Cependant, lorsque ces incises occupent une ligne et plus, il convient de



les détacher du texte en fermant et ouvrant de nouveau les guillemets.

Le terme *etc.* se place après le guillemet final de la citation qu'il abrège.

Dans les opérations chiffrées, le guillemet, tourné les pointes à gauche, s'emploie comme signe de la nullité: il ne tient pas lieu de zéro, mais remplace la quantité absente.

Au cas où le guillemet et, mieux, le tiret tiennent lieu d'un mot, d'une courte phrase, d'un chiffre de pagination, de date ou de numération quelconque, exprimé dans une précédente ligne, ils sont remplacés par leurs équivalents chaque fois qu'ils s'en trouvent isolés, soit qu'ils se présentent en tête de page ou de colonne, soit que, dans les notes, ils se trouvent reportés à la page suivante.

La rencontre d'œils dissemblables dans un même passage (« ») est disgracieuse et doit être évitée.

L'origine du guillemet, en tant que signe, serait l'antilambda ou lambda ( $\Lambda$ ) renversé horizontalement ( $\lessgtr$ ), qui était employé dans les anciens manuscrits pour distinguer les citations. Les anciens livres portent deux virgules jointes qui servaient au même objet. Quant à son nom, il le tirerait de celui d'imprimeurs ou libraires, les Guillemet, très estimés au xviii<sup>e</sup> siècle.

Nous ne saurions trop protester, en passant, contre l'introduction des informes guillemets anglais consistant en virgules retournées et apostrophes (‘ ’): c'est simplement affreux, — surtout dans les gros caractères. Nombre d'idées anglaises qu'il est de bon genre d'adopter sont dans ce cas. Il serait plus simple, si l'on tient à employer ce guillemet exotique, de le rendre quelque peu artistique en le régularisant ainsi ‘ ’.

## LE TRAIT D'UNION (—)

Le trait d'union joint les parties des mots composés et ceux formés avec : *contre, avant, arrière, demi, ex, mi, nu, quasi, sous, vice, extra, ultra.*

*contre-amiral, avant-garde, demi-setier, ex-ministre, mi-carême, quasi-mort, nu-tête, sous-entrepreneur, extra-vieux, ultra-libéral.*

S'emploie après le mot *non* suivi d'un substantif, d'un adjectif et d'un verbe (excepté *non seulement*) :

*non-valeur, non-conforme, non-recevoir.*

Se met entre le pronom personnel et le mot *même* :

*soi-même, nous-mêmes, elle-même.*

Entre le verbe et les pronoms divers placés après :

*Où suis-je, parle-moi, sauve-toi, qu'as-tu, habillons-nous, calmez-vous, dit-il, pensent-ils, vient-elle, arrivent-elles, prend-le, tenez-la, touchez-les, réponds-lui, chante-leur, vas-y, goûtez-en, est-ce, fait-on.*

De chaque côté du *l* euphonique :

*dira-t-on, voilà-t-il, aime-t-elle.*

Entre les mots désignant une contrée, une ville, un département, un fleuve, une rue, une église :

*La Petite-Russie, les Etats-Unis, la ville de Lons-le-Saulnier, le département de la Côte-d'Or, le Haut-Nil, la rue du Chat-qui-Pêche, l'avenue Victor-Hugo, l'église Saint-Jacques-du-Chardonnet.*

Les prénoms d'une même personne :

*Jean-Jacques Rousseau,  
Emile-Hippolyte-Maximilien de Caruel.*

Les noms réunis du mari et de la femme dans les familles nombreuses, ceux d'une firme commerciale, les noms propres composés de deux noms :

Moumet-Sully, Meunier-Lombard, Constance-Chlore.

Les noms propres suivis de surnom ne prennent pas le trait d'union :

Le duc Jean sans Peur, le czar Pierre le Grand.

A moins qu'ils ne désignent une voie ou un monument :

La tour de Jean-sans-Peur, la rue Pierre-le-Grand.

Les nombres composés au-dessous de cent :

Dix-huit, trente-trois, cent quatre-vingt-quinze,  
mil huit cent soixante-sept.

Sauf ceux avec le mot *et* :

Vingt et un, soixante et onze.

Les indications de la rose des vents :

N.-E., S.-S.-O.

Pour indiquer la suite continue d'un nombre à un autre (il remplace le mot *à*) :

4-27, c'est-à-dire 4 à 27 (4, 5, 6, 7, etc., jusqu'à 27).

Il remplace aussi le mot *et* :

§§ 1-2, c'est-à-dire § 1 et § 2.

Il est supprimé après les mots *très*, *tout* (sauf Très-Haut, Tout-Puissant) et les préfixes *anti*, *archi*, *co*, *extra*, *juxta*, *hydro*, *proto*.

## L'ASTÉRISQUE (\* \*)

L'astérisque (petit astre, étoile) s'emploie seul comme appel de note ou désignation conventionnelle, pour séparer les deux parties d'un verset, et au nombre de trois comme abréviation d'un nom propre :

Mme de B\*\*\*.

Il est ainsi le signe de l'anonymat et, pour cet objet, remplace de préférence les trois points.

Disposés en triangle \*, au milieu d'une ligne de blanc, les astérisques tiennent lieu de filet de séparation : cette ligne tombant en fin de page (ou de colonne) sera mieux placée en tête de la suivante,

Sous cette forme, au commencement d'une ligne, ils indiquent le début de chaque paragraphe.

## LES CROCHETS | |

Les crochets s'emploient pour enfermer, au début d'un article, soit une note, soit une introduction de plus ou moins d'étendue, et, dans ce cas, généralement composée en caractère différent ; soit encore pour enfermer dans un texte original des phrases et des passages explicatifs ou complémentaires.

Quand il se présente une intercalation dans une autre déjà mise entre parenthèses, elle se met entre crochets pour être mieux différenciée.

Le crochet s'emploie dans la composition des vers. Il renferme le mot ou la fraction de mot excédant la justification, au-dessus ou au-dessous de la ligne selon le cas.

Et les pâles vivants d'à présent sont, hélas ! [tombe.  
Moins qu'eux dans la lumière et moins qu'eux dans la

## LE PARAGRAPHE (§ §)

Le paragraphe est le signe abrégatif des parties d'un chapitre, d'un titre, d'un article, etc.

Si plusieurs paragraphes sont cités ensemble, le signe est doublé (§§).

Employé seul comme titre, avec son chiffre ordinal, il peut être mis sous forme de signe ou en toutes lettres :

§ 39,      § XXXIX,      PARAGRAPHE 39.

Mais si le titre du sommaire le suit, on le met en abrégé.

§ 3. — De la Métémpsychose.

Dans le texte courant, le mot paragraphe précédé d'un article se met en toutes lettres.

## BARRE TRANSVERSALE (/)

La barre transversale indique les fractions de nombre; s'emploie dans l'algèbre et participe aux abréviations :

$1/2$     $1/3$     $1/4$     $1/5$

VERSET (V), RÉPONS (R), PIED-DE-MOUCHE (¶),  
CROIX (†), LE MOT « ET » (&).

Les versets et les répons sont employés dans les ouvrages de religion tels que paroissiens, missels, bréviaires, antiphonaires, livres d'heures, etc.

Les versets de l'Écriture sainte sont marqués par le V., et les passages qui se disent ou se chantent aux offices après les leçons ou après les chapitres,

par le signe  $\mathfrak{K}$ . Tous deux sont suivis d'un point :  $\mathfrak{K}$ ,  $\mathfrak{V}$ .

Le pied-de-mouche ¶ sert de point de repère ou appelle l'attention. Se compose sans point.

La croix  $\dagger$  s'emploie dans les livres d'offices et dans les dictionnaires avec une valeur conventionnelle. Dans les biographies, le millésime devant lequel elle est placée indique la date du décès du personnage cité.

L'astérisque, la croix, le paragraphe et le pied-de-mouche servaient autrefois de renvoi aux notes marginales dans cet ordre ( \* † § ¶ ).

Le mot *et* est abrégé aujourd'hui par le signe &, anciennement par & ou &.

#### LE GROS POINT (•)

Le gros point, dit aussi point de conduite, ne compte pas, à vrai dire, dans la ponctuation; c'est un signe fondu sur demi-cadratin, d'épaisseur systématique par conséquent. Il sert dans les alignements et les opérations chiffrées; il se place aussi entre les tranches de chiffres et les décimales pour assurer la parfaite régularité. Pour ces dernières il existe des virgules fondues sur demi-cadratin.

#### Tableau des signes

##### *Signes du Zodiaque.*

|   |            |   |           |   |             |
|---|------------|---|-----------|---|-------------|
| ♈ | Bélier.    | ♌ | Lion.     | ♐ | Sagittaire. |
| ♉ | Taureau.   | ♍ | Vierge.   | ♑ | Capricorne. |
| ♊ | Gémeaux.   | ♎ | Balance.  | ♒ | Verseau.    |
| ♋ | Ecrevisse. | ♏ | Scorpion. | ♓ | Poissons.   |

☉ *Soleil.*

*Phases de la lune.*

|                  |                     |
|------------------|---------------------|
| ● Nouvelle lune. | ☾ Premier quartier. |
| ⊙ Pleine lune.   | ☾ Dernier quartier. |

*Planètes et astéroïdes.*

|            |            |           |
|------------|------------|-----------|
| ☿ Mercure. | ♃ Jupiter. | ♁ Vesta.  |
| ♀ Vénus.   | ♄ Saturne. | ♃ Junon.  |
| ♁ Terre.   | ♅ Uranus.  | ♁ Cérès.  |
| ♂ Mars.    | ♆ Neptune. | ♁ Pallas. |

*Aspects.*

|                |                    |
|----------------|--------------------|
| ♌ Conjonction. | ♌ Nœud ascendant.  |
| ♍ Opposition.  | ♍ Nœud descendant. |
| ☐ Quadrature.  | △ Trine.           |

*Médailles.*

|                         |                               |
|-------------------------|-------------------------------|
| ✱ Chevalier.            | ✱ Mérite agricole.            |
| ✱ O. Officier.          | ✱ Officier d'académie.        |
| ✱ C. Commandeur.        | ✱ I. Offic. de l'Instr. publ. |
| ✱ G. O. Grand officier. | ✱ Croix de Malte.             |
| ✱ G. C. Grand'croix.    | ① Médaille d'or.              |
| (Légion d'honneur).     | ② — de vermeil.               |
| ☼ Médaille militaire.   | ③ — d'argent.                 |
| ★ Niche.                | ④ — de bronze.                |

*Signes de médecine.*

|                    |               |
|--------------------|---------------|
| ℥ prenez.          | ℥ scrupule.   |
| ℔ livre.           | ℔ demie.      |
| ℥ once.            | āā de chaque. |
| ℥ drachme ou gros. | ℥ grain.      |

*Signes de botanique.*

|                                     |                                |
|-------------------------------------|--------------------------------|
| ⊙ Plante annuelle.                  | ⑧ Plante monocarpieune vivace. |
| ① Plante monocarpieune annuelle.    | ℥ Plante rhizocarpieune.       |
| ② Plante monocarpieune bisannuelle. | ♂ Plante caulocarpieune.       |
|                                     | ♂ Sous-arbrisseau.             |

|   |                        |   |                        |
|---|------------------------|---|------------------------|
| § | Arbrisseau.            | ( | Pl. gr. à droite.      |
| 5 | Arbuste.               | ) | Pl. gr. à gauche.      |
| § | Arbre.                 | ♂ | Pl. ou fleur mâle.     |
| △ | Plante toujours verte. | ♀ | Pl. ou fleur femelle.  |
| h | Plante vivace.         | ♂ | Pl. ou fleur hermaphr. |
| ♂ | Plante bisannuelle.    | ♂ | Pl. ou fleur neutre.   |
| 2 | Plante ligneuse.       | ∞ | Nombre indéfini.       |
| ) | Plante grimpante.      |   |                        |

*Monogrammes du Christ.**Signes divers.*

|                |                 |                |                                |
|----------------|-----------------|----------------|--------------------------------|
| £              | livre sterling. | ✉              | poste aux lettres.             |
| \$             | dollar.         | ☎              | télégraphe.                    |
| 5              | milrèis.        | †              | évêché.                        |
| denier.        |                 | ‡              | archevêché.                    |
| #              | livre tournois. | N <sup>o</sup> | notable commerc <sup>e</sup> . |
| chemin de fer. |                 | index.         |                                |

**Des abréviations**

L'abréviation consiste dans le retranchement de plusieurs lettres finales ou médianes remplacées ou non par un point, en une combinaison de chiffres et de minuscules et même de supérieures, et par la substitution de lettres et de signes particuliers.

« Les abréviations datent de l'origine de l'écriture, imaginées par les sténographes, les tironiens, les notaires, les siglaires; les scribes, les copistes, les clercs, les chancellistes les ont imitées. En variant et multipliant les abréviations ils rendaient leur écriture énigmatique à tel point que Justinien et Basile avaient rendu des édits qui décernaient la peine de crime de



faux contre ceux qui se serviraient d'abréviations ou de sigles en copiant les lois de l'Empire. Philippe le Bel les fit également disparaître des actes juridiques en 1304, voulant ainsi bannir des minutes des notaires les abréviations qui exposaient les actes à être mal entendus ou falsifiés. »

« Les « sigles » sont des lettres initiales employées comme signes abrégatifs : I N R I, *Jesus Nazareus rex Judæorum* (Jésus roi des Juifs), S. P. Q. R. *Senatus populusque Romanus* (le sénat, le peuple romain).

Les abréviations sont fort utiles dans les ouvrages spéciaux : dictionnaires, grammaires, catalogues, index, ouvrages de science, recueils particuliers, etc., elles économisent la place et le temps et contribuent à la clarté par leur laconisme. Sauf quelques abréviations générales, on les évite dans tout ouvrage où leur utilité n'est pas démontrée.

**F**acies et altare de lignis sethim.  
quod habebit quinq; cubitos in  
longitudine: et totū in latitudine id  
est quadrū: et tres cubitos in altitudi-  
ne. Cornua autē p quatuor angulos  
ex ipso erūt: et opres illud ere. Faciesq;

Exemple des abréviations usitées à l'origine de l'imprimerie. Tiré de la « Bible » de Gutenberg (sans date).  
Les accents remplacent les lettres absentes.

Les copistes du temps passé usaient beaucoup —  
abusaient même — du procédé abrégatif, pour  
aller plus vite et ménager le parchemin. Les ma-

manuscrits des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles notamment sont, pour cette raison, quasi-indéchiffrables.

D'autre part, le désir des typographes était de mettre le plus de matière possible dans un espace resserré; à cet effet ils supprimaient souvent les voyelles qui étaient remplacées par des accents.

Aujourd'hui, je le répète, à part un petit nombre de mots, on abrège rarement dans le texte, mais on emploie des abréviations surtout dans les notes et les ouvrages indiqués plus haut.

Dans ces ouvrages (les annuaires, les almanachs, par exemple), certains mots extrêmement réduits ne sont rendus compréhensibles qu'en vertu de conventions particulières.

En retranchant quelques lettres d'un mot, on doit en rappeler suffisamment la physionomie pour qu'il se révèle rapidement à l'esprit, sans néanmoins pour cela laisser subsister des lettres superflues.

Il faut aussi, en abrégeant, éviter de reproduire la figure d'un autre mot, car le point abrégatif ne suffirait pas toujours dans ce cas à écarter l'équivoque.

Il est entendu que l'abréviation de plusieurs syllabes ne supporte pas la coupure, à moins de justification extrêmement étroite.

Lorsqu'il est urgent d'abrégier une partie de phrase, le substantif supportera toujours l'abréviation : « *prescript. trentenaire* » et non « *prescription trenten.* ». Cela peut se présenter dans les titres courants, sommaires, têtes de tableaux, etc.

Les mots : *tome, page, note, partie, livre, chapitre, paragraphe, article, section, planche, figure, folio, recto, verso, manuscrit, numéro, scène, chant, avant Jésus-Christ, après Jésus-Christ, etc.*, — mis au long quand, dans une phrase, ils sont

sujets ou compléments et lors même qu'ils sont accompagnés de nombres, — s'abrègent s'ils sont placés entre virgules, crochets, parenthèses, etc.

t., p., n., part., liv., chap., §, art., sect., pl., fig., f<sup>o</sup>, r<sup>o</sup>, v<sup>o</sup>, ms. (au pluriel mms sans point final), n<sup>o</sup>, sc., ch. av. J.-C., ap. J.-C.

Seul, dans les noms de souverains, l'adjectif ordinal I est suivi de <sup>er</sup> (I<sup>er</sup>),

*Monsieur, Madame, Mademoiselle, Monseigneur, Veuve*, etc., lorsqu'on ne s'adresse pas à la personne, se mettent en abrégé :

M., Mme, Mlle, Mgr, Vve, ou encore M<sup>re</sup>, M<sup>lle</sup>, V<sup>re</sup>, M<sup>gr</sup>.

Les mots Saint et Sainte s'abrègent, St et Ste, particulièrement dans les ouvrages de géographie, les dictionnaires, les guides, les ouvrages religieux.

Les francs s'abrègent de plusieurs façons : 1 fr., 1 f., 1<sup>f</sup>; de même les centimes ; 1 cent., 1 c., 1<sup>c</sup>; kilomètres et kilogrammes peuvent s'abrèger *kil.* (au lieu de *kilom.*) et *kilogr.* ou *kilog.* lorsque dans la phrase il n'y a pas lieu à confusion. Kilogramme s'abrège aussi *kilo*, qui remplace le mot kilogramme et prend même la marque du pluriel : 300 *kilos*. On peut supprimer l'équivoque de cette façon : *km.*, *kg.*

Mais, lorsque le nombre ne contient pas de fraction, la dénomination qui suit se met en toutes lettres :

1 franc, 10 centimes, 2 mètres, 15 centimètres, 7 kilogrammes, 10 grammes, 1 décigramme, etc.

S'il est suivi de décimale ou de fraction, on abrège cette dénomination première; il n'est pas

utile d'abrégéer ni même de mentionner la seconde; il ne peut y avoir doute à ce sujet; les francs appellent les centimes; les kilogrammes, les grammes, etc.

Afin de ne pas exagérer l'emploi des zéros, on écrira par exemple 5 « milliards » au lieu de 5 000 000 000.

Le tant pour cent : 1 p. 100, 1 0/0, 1 ‰; pour mille : 0/00, ‰.

Les noms des formats in-quarto, in-octavo, s'abrègent sans ° supérieur : in-4, in-8.

L'in-folio s'abrège ainsi : in-f°.

Les degrés, minutes, secondes, tierces :

10°, 15', 16'', 30'''.

Les *primo*, *secundo*, *tertio*, etc. :

1°, 2°, 3°, 4°, 5°.

s'abrègent avec un ° supérieur (°), tandis que les degrés prennent un zéro supérieur (°) pour éviter toute confusion.

Dans les ouvrages de mathématiques, l'heure s'abrège, ainsi que les minutes, secondes et tierces :

10 h. 30', 40'', 50'''.

Les noms des interlocuteurs au commencement de la ligne dans une pièce de théâtre, ceux d'un dialogue soutenu dans une nouvelle, un passage de roman, peuvent s'abrégéer après avoir été mis une première fois en entier. On use également de ce procédé dans les classiques étrangers, les grecs notamment.

En règle générale, on écrit en lettres les âges et les heures de la journée, et en chiffres les millésimes, les dates, les degrés, la population, les séries statistiques, etc., tout ce qui peut amener une opération arithmétique.

Les mots *acte*, *épître*, *vers*, ne s'abrègent pas, ainsi que le mot *directeur*, qu'il est préférable de mettre au long pour éviter la confusion avec *docteur* (D').

Cf. est l'abréviation du latin *confer*, comparez.

Il vaut mieux mettre *suiv.* (suivant) que *sq.*, *sqq.*, *sequentes*, *sequentia*, même signification.

Le nom d'une personne est abrégé par son initiale ou par la lettre X suivie de points ou d'astérisques, ou même remplacé par trois astérisques seuls :

M. B.... Mme X\*\*\*, Mlle \*\*\*.

Quand les mots *ib.*, *ibid.*, tombent au commencement d'une page ou de la première note d'une page, il faut les remplacer par le mot qu'ils représentent.

Quand on s'adresse à la personne, les titres honorifiques se mettent en toutes lettres : Leurs Majestés, Votre Altesse Royale, Son Excellence, etc. Dans le cas contraire, on se contente de l'abréviation par la majuscule : LL. MM., V. A. R., S. E.

Les abréviations d'une lettre ne sont pas acceptées (pag. pour page).

Nous n'avons cité en passant que quelques-unes des abréviations en usage; la liste suivante en donnera un aperçu beaucoup plus complet et sera consultée utilement, nous l'espérons.

LISTE DES ABRÉVIATIONS COURAMMENT EMPLOYÉES

|                                      |                   |                                    |                   |
|--------------------------------------|-------------------|------------------------------------|-------------------|
| A. D.                                | anno Domini       | exempl., ex.                       | exemplaires       |
| affl.                                | affluent          | extr.                              | extrait           |
| anc.                                 | ancien            | ff.                                | Digeste           |
| ap. J.-C.                            | après Jésus-      | f.                                 | feminin           |
|                                      | {Christ           | f., ff.                            | feuillet          |
| av. J.-C.                            | avant Jésus-      | fig.                               | figure            |
|                                      | {Christ           | fl.                                | fleuve            |
| arr.                                 | arrondissement    | fo., fol.                          | folio             |
| art.                                 | article           | f <sup>o</sup> , ff <sup>o</sup>   | folios            |
| auj.                                 | aujourd'hui       | f., fe.                            | francs            |
| B.                                   | bienheureux       | F <sup>co</sup>                    | franco            |
| B <sup>on</sup> , B <sup>onne</sup>  | baron, baronne    | g.                                 | gauche            |
| br.                                  | broché            | gr., gr <sup>e</sup>               | grand, grande     |
| c.-à-d.                              | c'est-à-dire      | gr.-c.                             | grand'croix       |
| cap.                                 | capitale          | gr.-off.                           | grand-officier    |
| cart.                                | cartonne          | hab.                               | habitants         |
| ch.                                  | chant             | h., "                              | heure             |
| chap., ch.                           | chapitre          | ib., ibid.                         | ibidem            |
| ch.-l.                               | chef-lieu         | id.                                | idem              |
| ch., chev.                           | chevalier         | illustr.                           | illustration      |
| ch.-v.                               | cheval-vapeur     | J.-C.                              | Jésus-Christ      |
| Cie, C <sup>ie</sup>                 | compagnie         | j.                                 | jour              |
| C <sup>o</sup>                       | id. (en anglais). | lat., latit.                       | latitude          |
| Cpte Ct, C/C                         | compte courant    | l., lig.                           | ligne             |
| C <sup>te</sup> , C <sup>tesse</sup> | comte, comtesse   | lim., l <sup>im</sup>              | limited (anglais) |
| confl.                               | confluent         | liv.                               | livre             |
| D.                                   | demande           | livr.                              | livraison         |
| 1/2, 1/2                             | demi              | liv. st.                           | livre sterling    |
| dern.                                | dernier           | loc.                               | locution.         |
| 2 <sup>e</sup> , 2 <sup>es</sup>     | deuxième, es      | long.                              | longueur          |
| 2/3, 2/3                             | deux tiers        | longit.                            | longitude         |
| Dir., Direct.,                       | direction         | M <sup>e</sup>                     | maître            |
| Dir <sup>on</sup>                    |                   | m <sup>e</sup>                     | marchand          |
| d <sup>o</sup>                       | dito              | m.                                 | masculin          |
| div., div <sup>on</sup>              | division          | m.                                 | matin             |
| Dr, Dr                               | docteur {cin      | Ms., ms.,                          |                   |
| D.-M.                                | docteur-méde-     | M <sup>e</sup> , m <sup>e</sup>    | manuscrit         |
| D.                                   | dom ou don        | MMS, mms,                          |                   |
| dr.                                  | droite            | MM <sup>e</sup> , mm <sup>e</sup>  | manuscrits        |
| éd.                                  | édition           | M <sup>re</sup> , M <sup>ise</sup> | marquis, quise    |
| édit.                                | éditeur           | mét.                               | métagramme.       |
| &                                    | et                | méréd.                             | mérédional        |
| etc.                                 | et cætera         | monogr.                            | monogramme        |
| ex.                                  | exemple           | m. à m.                            | mot à mot         |

|                                                                     |                |                                   |                   |
|---------------------------------------------------------------------|----------------|-----------------------------------|-------------------|
| Mgr, M <sup>gr</sup>                                                | Monseigneur    | Q.                                | question          |
| M.                                                                  | Monsieur       | R.                                | réponse           |
| Mme, M <sup>me</sup>                                                | Madame         | rel.                              | relie             |
| MM.                                                                 | Messieurs      | rem.                              | remarque          |
| Mmes, M <sup>mes</sup>                                              | Mesdames       | rép.                              | répons            |
| MMmes, MM <sup>mes</sup>                                            | Mesdemoiselles | rb.                               | rouble            |
| Mlle, M <sup>lle</sup>                                              | Mademoiselle   | r <sup>o</sup>                    | recto             |
| Mlles, M <sup>lles</sup>                                            | Mesdemoiselles | S., St, S <sup>t</sup>            | Saint             |
| MMlles, MM <sup>lles</sup>                                          | Mesdemoiselles | Ste, S <sup>te</sup>              | Sainte            |
| N. B.                                                               | nota bene      | SS.                               | Saints            |
| négt., N <sup>eg</sup>                                              | négoçant       | Stes, S <sup>tes</sup>            | Saintes           |
| N. G.                                                               | notable com-   | s. d.                             | sans date         |
|                                                                     | [merçant]      | s. l. n. d.                       | sans lieu ni date |
| n/                                                                  | nous, nos      | sc.                               | scène             |
| N <sup>o</sup> , n <sup>o</sup> , N <sup>os</sup> , n <sup>os</sup> | numéro, ros    | sch.                              | schelling         |
| n.                                                                  | nuit           | sect.                             | section           |
| N.                                                                  | inconnu        | sept.                             | septentrional     |
| n <sup>e</sup>                                                      | inconnue       | sign.                             | signature         |
| N., n.                                                              | nota, note     | s.                                | siècle            |
| N.-D.                                                               | Notre-Dame     | sing.                             | singulier         |
| N.-S.                                                               | Notre-Seigneur | s.                                | soir              |
| NN. SS.                                                             | Nos Seigneurs  | suppl.                            | supplément        |
| p., pp.                                                             | page, pages    | Sr (le)                           | le sieur          |
| par., paragr.                                                       | paragraphe     | syn.                              | synonyme          |
| p. ex.                                                              | par exemple    | S/C                               | son compte        |
| part.                                                               | partie         | s. v. p.                          | s'il vous plaît   |
| pl.                                                                 | planche        | t.                                | tome              |
| pl.                                                                 | pluriel        | t.                                | tonne             |
| p.                                                                  | pour           | 1/3, 1/3                          | tiers             |
| pi, p <sup>i</sup>                                                  | piet           | 3/4, 3/4                          | trois quarts      |
| ppi, pp <sup>i</sup>                                                | piet           | télégr.                           | télégramme        |
| P.-S.                                                               | post-scriptum  | téléph.                           | téléphone         |
| po, p <sup>o</sup>                                                  | pouce          | vign.                             | vignette          |
| ppo, pp <sup>o</sup>                                                | pouces         | V/C                               | votre compte      |
| o/o, o/o                                                            | pour cent      | V., voy.                          | voyez             |
| o/o, o/o                                                            | pour mille     | V <sup>o</sup> , v <sup>o</sup>   | verso             |
| 1 <sup>er</sup> , 1 <sup>er</sup>                                   | premier, rs    | v/                                | vous, vos         |
| princ., pr <sup>nc</sup>                                            | principal      | Vve, V <sup>ve</sup>              | veuve             |
| pr., pron.                                                          | prononcez      | W.-C.                             | water-closet      |
| prov.                                                               | province       | v., vil.                          | ville             |
| ps.                                                                 | psaume         | vg., vge                          | village           |
| 1/4, 1/4                                                            | quart          | vol.                              | volume            |
| q.-q.                                                               | quelques       | vers.                             | verset            |
| qqf.                                                                | quelquefois    | V <sup>te</sup> , V <sup>te</sup> | Vicomte, tesse    |
| q.                                                                  | quintal        | N.                                | anonyme           |

*Abbreviations du système métrique*

|                          |                    |                       |                    |
|--------------------------|--------------------|-----------------------|--------------------|
| a.                       | are                | hectom., hm.          | hectomètre         |
| c.                       | centiare           | hmq., hm <sup>2</sup> | hectomètre [carré] |
| centigr., cgr            | centigramme        | hectogr., hec-        |                    |
| centil., cl.             | centilitre         | to. hgr., hg.         | hectogramme        |
| c., cent., ct.           | centimes           | hectol., hl.          | hectolitre         |
| c., cent.,               |                    | kilom., kil.,         | kilomètre          |
| centim., $\frac{1}{100}$ | centimètre         | kl.                   | kilomètre          |
| cmq., cm <sup>2</sup>    | centimètre [carré] | kmq., km <sup>2</sup> | kilomètre carré    |
| cmc., cm <sup>3</sup>    | centimètre cube    | kilog., kilo,         | kilogramme         |
| décal.                   | decalitre          | kgr., kg.             |                    |
| décam., dm.              | décamètre          | l.                    | litre.             |
| dmq., dc <sup>2</sup>    | décamètre carré    | mét., m., "           | mètre.             |
| décigr., dgr.,           | décigramme         | mq., m <sup>2</sup>   | mètre carré        |
| dg.                      |                    | mc., m <sup>3</sup>   | mètre cube         |
| décil., dc., dl.         | décilitre          | millim., mm.          | millimètre         |
| décin.                   | decimètre          | $\frac{1}{1000}$      | millimètre         |
| dmq., dm <sup>2</sup>    | décimètre carré    | mmq., mm <sup>2</sup> | millimètre [carré] |
| dmc., dm <sup>3</sup>    | décimètre cube     | milligr., mgr.        | milligramme        |
| g., gr.                  | gramme             | st.                   | stère              |
| ha., hect.               | hectare            |                       |                    |

*Titres honorifiques*

|             |                           |
|-------------|---------------------------|
| V. A.       | Votre Altesse             |
| S. A.       | Son Altesse               |
| LL. AA.     | Leurs Altesses            |
| LL. AA. II. | Leurs Altesses Impériales |
| LL. AA. RR. | Leurs Altesses Royales    |
| V. M.       | Votre Majesté             |
| S. M.       | Sa Majesté                |
| LL. MM.     | Leurs Majestés            |
| LL. MM. II. | Leurs Majestés Impériales |
| S. A. I.    | Son Altesse Impériale     |
| S. A. R.    | Son Altesse Royale        |
| S. A. E.    | Son Altesse Electorale    |
| S. A. Em.   | Son Altesse Éminentissime |
| S. A. S.    | Son Altesse Sérénissime   |
| S. H.       | Sa Hautesse (le sultan)   |
| S. S.       | Sa Sainteté (le pape)     |
| S. S.       | Sa Seigneurie             |



|                |                            |
|----------------|----------------------------|
| S. Gr.         | Sa Grâce                   |
| S. G.          | Sa Grandeur                |
| V. E., V. Exc. | Votre Excellence           |
| S. E.          | Son Excellence             |
| LL. EE.        | Leurs Excellences          |
| LL. HH. PP.    | Leurs Hautes Puissances    |
| S. M. T. C.    | Sa Majesté Très Chrétienne |
| V. Em.         | Votre Eminence             |
| LL. EEm.       | Leurs Eminences            |
| N. S. P.       | Notre Saint Père (le pape) |
| SS. PP.        | Saints Pères (de l'Eglise) |
| PP.            | Pères (de l'Eglise)        |
| R.             | Révérend                   |
| R. P.          | Révérend Père              |
| RR. PP.        | Révérends Pères            |
| T. C. F.       | Très Cher Frère            |
| TT. CC. FF.    | Très Chers Frères          |

|                        |                                 |                                 |
|------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| 1 <sup>o</sup> primo   | 10 <sup>o</sup> decimo          | 24 <sup>o</sup> vigesimo quarto |
| 2 <sup>o</sup> secondo | 11 <sup>o</sup> undecimo        | 30 <sup>o</sup> trigesimo       |
| 3 <sup>o</sup> tertio  | 12 <sup>o</sup> duodecimo       | 40 <sup>o</sup> quadragesimo    |
| 4 <sup>o</sup> quarto  | 13 <sup>o</sup> terzodecimo     | 50 <sup>o</sup> quinquagesimo   |
| 5 <sup>o</sup> quinto  | 14 <sup>o</sup> quartodecimo    | 60 <sup>o</sup> sexagesimo      |
| 6 <sup>o</sup> sexto   | 20 <sup>o</sup> vigesimo        | 70 <sup>o</sup> septuagesimo    |
| 7 <sup>o</sup> septimo | 21 <sup>o</sup> vigesimo primo  | 80 <sup>o</sup> octogesimo      |
| 8 <sup>o</sup> octavo  | 22 <sup>o</sup> vigesimo altero | 90 <sup>o</sup> nonagesimo      |
| 9 <sup>o</sup> nono    | 23 <sup>o</sup> vigesimo tertio | 100 <sup>o</sup> centesimo      |

|                   |           |       |                |
|-------------------|-----------|-------|----------------|
| in-pl.            | in-plano  | in-12 | in-douze       |
| in-f <sup>o</sup> | in-folio  | in-16 | in-seize       |
| in-4              | in-quarto | in-18 | in-dix-huit    |
| in-8              | in-octavo | in-32 | in-trente-deux |

N. Nord, S. Sud, E. Est, O. Ouest (W.)

N.-E., N.-O., N.-N.-E., N.-N.-O.

S.-E., S.-O., S.-S.-E., S.-S.-O.

E.-N.-E. E.-S.-E. O.-N.-O. O.-S.-O. (W.-S.-W.)

Formes diverses des fractions :  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{8}$ ,  $\frac{1}{8}$ ,  $\frac{1}{8}$ .

Dans le premier exemple, le petit filet s'appelle barre de fractions : selon son emploi l'épaisseur en est de un point ou de deux. Les chiffres fractionnaires de 3 et de 4 points avec la barre de un point sont pour les corps 7 et 9, avec celle de deux, pour les corps 8 et 10.

---

|           |            |             |                      |
|-----------|------------|-------------|----------------------|
| Cos.      | cosinus    | c. q. f. d. | ce qu'il fallait dé- |
| cosec.    | cosécante  | sec.        | sécante (montrer     |
| ctg, cot. | cotangente | sin.        | sinus                |
| log.      | logarithme | tg, tang.   | tangente             |

---

NOMENCLATURE CHIMIQUE

|                              |    |                           |         |
|------------------------------|----|---------------------------|---------|
| Aluminium. . . . .           | Al | Iode . . . . .            | I       |
| Antimoine (Stibium). . . . . | Sb | Iridium. . . . .          | Ir      |
| Argent. . . . .              | Ag | Lanthane. . . . .         | La      |
| Arsenic. . . . .             | As | Lithium . . . . .         | Li      |
| Azote (Nitrogène) N          |    | Magnésium . . . . .       | Mg      |
| ou . . . . .                 | Az | Manganèse. . . . .        | Mn      |
| Barium. . . . .              | Ba | Mercure (Hydrargy-        |         |
| Bismuth . . . . .            | Bi | rum). . . . .             | Hg      |
| Bore . . . . .               | Bo | Molybdène. . . . .        | Mo      |
| Brome . . . . .              | Br | Nickel . . . . .          | Ni      |
| Cadmium . . . . .            | Cd | Niobium. . . . .          | Nb      |
| Calcium . . . . .            | Ca | Or (Aurum). . . . .       | Au      |
| Carbone . . . . .            | C  | Osmium . . . . .          | Os      |
| Cérium. . . . .              | Ce | Oxygène. . . . .          | O       |
| Cesium. . . . .              | Cs | Palladium . . . . .       | Pd      |
| Chlore . . . . .             | Cl | Phosphore . . . . .       | P ou Ph |
| Chrome . . . . .             | Cr | Platine. . . . .          | Pt      |
| Cobalt . . . . .             | Co | Plomb . . . . .           | Pb      |
| Cuivre. . . . .              | Cu | Potassium (Kali). . . . . | K       |
| Didyme . . . . .             | Di | Rhodium. . . . .          | Rh      |
| Étain (Stannum). . . . .     | Su | Rubidium . . . . .        | Rb      |
| Erbium. . . . .              | Er | Ruthénium. . . . .        | Ru      |
| Fer. . . . .                 | Fe | Sélénium. . . . .         | Se      |
| Fluor. . . . .               | Fl | Silicium . . . . .        | Si      |
| Gallium . . . . .            | Ga | Sodium (Natron). . . . .  | Na      |
| Glucinium. . . . .           | Gl | Soufre . . . . .          | S       |
| Hydrogène. . . . .           | H  | Strontium . . . . .       | Sr      |
| Indium. . . . .              | In | Tantale. . . . .          | Ta      |

|                    |         |                    |    |
|--------------------|---------|--------------------|----|
| Tellure. . . . .   | Te      | Uranium. . . . .   | U  |
| Thallium. . . . .  | Tl      | Vanadium. . . . .  | V  |
| Thorium. . . . .   | Th      | Yttrium. . . . .   | Y  |
| Titane. . . . .    | Ti      | Zinc. . . . .      | Zn |
| Tungstène. . . . . | Tg ou W | Zirconium. . . . . | Zr |

### Abréviations diverses

|                       |                                                           |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------|
| <i>del.</i>           | <i>delineavit</i> (dessiné par...), marque du dessinateur |
| <i>sc.</i>            | <i>sculpsit</i> (gravé par...), marque du graveur         |
| <i>pinx.</i>          | <i>pinxit</i> (peint par...), marque du peintre           |
| <i>inc.</i>           | <i>invenit</i> (inventé par...)                           |
| <i>ss., ssq., sq.</i> | ( <i>sequentia</i> ), et suivants                         |
| <i>passim, pass.</i>  | ça et là, en divers endroits                              |
| <i>cf.</i>            | conférer (comparer)                                       |
| <i>loc. cit.</i>      | ( <i>loco citato</i> ), passage cité                      |
| <i>op. cit.</i>       | ( <i>opere citata</i> ), ouvrage cité                     |
| <i>i. e.</i>          | <i>id est</i> (c'est-à-dire)                              |
| <i>in.</i>            | dans                                                      |
| <i>ap.</i>            | <i>apud</i> (auprès, chez)                                |
| N. B.                 | <i>Nota bene</i> (bonne note)                             |
| T. s. v. p.           | tournez s'il vous plaît                                   |
| B. P. F.              | bon pour francs                                           |
| S. E. et O.           | sauf erreur et omission                                   |
| S. G. D. G.           | sans garantie du gouvernement                             |
| P. P. C.              | pour prendre congé                                        |

### De l'alignement

L'alignement consiste à disposer des caractères différents d'œil et de force, de telle manière que la base de l'œil de chacun d'eux soit parfaitement en ligne avec les autres — alignement horizontal ; c'est faire aussi en sorte que les extrémités des lignes de prose commencent ou finissent au même endroit et forment, par leur superposition, une ligne descendante parfaitement droite — alignement vertical.

## ALIGNEMENT HORIZONTAL — PARANGONNAGE

L'alignement horizontal doit toujours se faire par le pied. La rectitude de cette opération, fort simple en réalité, demande du coup d'œil de la part du compositeur.

Pour son exécution, on a recours au parangonnage.

Parangonner (du mot *parangon*), c'est donner à un corps la même hauteur qu'un autre plus fort, qui marche avec lui, au moyen de points supplémentaires : c'est donc suppléer à sa différence. Deux ou plusieurs petits corps peuvent ainsi s'accoler à un autre plus gros, voire à deux et plus. Il faut additionner les hauteurs respectives : la somme des points devra être en juste rapport. Il peut arriver que par hasard la concordance soit exacte ; dans le cas contraire, on parfait la différence avec le blanc nécessaire : des fragments d'interligne généralement.

Dans l'alignement des lettres ou des mots ordinaires, on se borne à évaluer les talus respectifs des deux corps ; leur différence donnera la force du parangonnage. Soit à aligner du six avec du huit dans un jeu de scène :

DOX PÈDRE. — C'en est trop (avec colère). Alvarès....

Du six au huit il y a la somme de deux points à partager en deux : soit un point dessous et un dessus.

Mais on ne tombe pas toujours juste ; certains parangonnages délicats exigeraient pour être absolument parfaits l'emploi d'interlignes de demi-

point dont on ne peut pas disposer. En ce cas, on aligne pour le mieux.

Le parangonnage se fait le plus souvent d'un seul côté. Exemple :

M<sup>mes</sup>  


Supposons l'M de douze et l'abréviation en six. La différence sera de 6 points qui seront mis à plat en espaces d'un corps correspondant à la largeur des trois lettres parangonnées.

Si les espaces ne couvrent pas juste, il vaut mieux qu'elles soient plutôt moins larges que trop, car alors elles forceraient, formant un vide suffisant pour que les lettres, jouant dans un intervalle supérieur, glissent et tombent aussitôt.

L'alignement d'un type courant avec un caractère de fantaisie présente quelques particularités. Dans le mélange de caractères droits avec, par exemple, des gothiques à base angulaire et avec des anglaises à base arrondie, les circuits et les pointes fuyantes doivent dépasser très légèrement l'alignement par en bas. Cette coïncidence relative n'est que pour la satisfaction optique.

Dans l'alliance d'un mot entier avec une lettre ornée, l'alignement se fait sur la base propre de la lettre, les parties en dehors du contour essentiel — parties ombrées, azurées, traits d'ornement, etc. — doivent être laissées complètement en dehors.



La lettre mise dans le composteur, on place à sa droite autant d'interlignes, coupées sur la longueur du mot à parangonner, qu'il en faut pour rattraper exactement la hauteur de talus; les lettres du mot une fois posées par-dessus la ou les interlignes, additionner leur force de corps et l'épaisseur du premier parangonnage : leur somme soustraite de la hauteur de la grande lettre donne une différence, laquelle déterminera la force du second parangonnage. — On peut aussi employer des cadrats, voire lingots et réglettes, dans ceux de grandes dimensions.

Il faut toujours employer le moins de morceaux possible — économie de matière et de temps. S'il y a deux pièces, la plus forte sera au-dessus de la plus faible dans le parangonnage supérieur, au-dessous d'elle dans l'inférieur; son épaisseur extérieure plus grande s'opposant mieux à tout déplacement latéral : ainsi les chevauchements seront-ils évités.

[*Chevaucher* se dit plus particulièrement d'une lettre de fin de ligne qui sort de son alignement pour se mettre à cheval sur la ligne précédente ou suivante, par suite de serrage irrégulier ou faiblesse d'interlignes. Le terme s'applique en général aux lettres, mots et parties de mots qui manquent d'alignement pour une cause quelconque.]

#### ALIGNEMENT VERTICAL

L'alignement vertical se fait à droite ou à gauche des lignes, soit mécaniquement en prenant pour longueur un nombre multiple de cadrats, soit à l'aide de justifications quelconques.

Dans une même page, lorsque les abréviations 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>, 3<sup>o</sup>... se trouvent découvertes et précèdent des lignes isolées par des cadrats, l'alignement se fait systématiquement par la gauche.

- 1<sup>o</sup> Enchaînement des êtres ;
- 2<sup>o</sup> Tout être animé est une force ou une réunion de forces ;
- 3<sup>o</sup> Il y a des forces organiques et des forces pesantes ;
- 4<sup>o</sup> Le développement des forces a été progressif....

Les adjectifs numéraux en chiffres romains figurant dans les diverses tables commenceront la ligne :

|                |     |
|----------------|-----|
| I . . . . .    | 3   |
| XIII . . . . . | 15  |
| XXIV . . . . . | 451 |

de préférence à cette autre manière :

|                                               |     |
|-----------------------------------------------|-----|
| I. — L'Écu de Charlemagne. . . . .            | 1   |
| XVIII. — Les Violettes du Pôle . . . . .      | 87  |
| XXXIX. — La Jeunesse n'a qu'un temps. . . . . | 280 |

L'alignement se fait naturellement par la gauche. Pour l'alignement de droite, on a eu soin de se baser sur le plus haut folio, qui a trois chiffres, soit un cadratin et demi, auquel on ajoute le blanc séparatif : un cadratin, un et demi, deux, c'est selon. Dans les justifications très étroites, le blanc peut n'être que d'un demi-cadratin seulement. Ce blanc séparatif se placera uniformément entre chaque bout de ligne et le folio désigné. Pour la première ligne, lorsque l'autre double, les deux blancs réunis (séparatif et représentatif du folio reportés en fin de ligne) constitueront l'alignement.

Les adjectifs numéraux peuvent être précédés des mots livre, titre, chapitre, etc. :

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| Chapitre I <sup>er</sup> . . . . . | 3   |
| Chapitre XVII. . . . .             | 91  |
| Chapitre XXXVII. . . . .           | 187 |

Si le folio n'a que deux chiffres, — le plus grand folio étant supposé en avoir trois, — un demi-cadratin, tenant lieu du chiffre en moins, sera joint au cadratin de rigueur ; s'il n'en a qu'un seul, ce sera deux demi-cadratin ou un cadratin pour les deux chiffres absents, de manière que le nombre total de deux cadratin et demi (un pour la séparation, un et demi pour les chiffres) soit toujours représenté et constitue par sa répétition l'alignement vertical du texte.

|                                      |     |           |    |
|--------------------------------------|-----|-----------|----|
| Coupons à payer sur actions. . . . . | Fr. | 108,200   | 65 |
| — — sur obligations . . . . .        |     | 344       | »  |
| Dû à divers. . . . .                 |     | 1,861     | 10 |
| Réserve. . . . .                     |     | 900,000   | »  |
| Ensemble . . . . .                   |     | 1,010,605 | 75 |

Les lignes de texte inachevées sont généralement complétées par des gros points dits aussi *points de conduite*. Or, le blanc séparatif étant immuable, on comprendra qu'il faille justifier soit entre les mots, soit plutôt entre le dernier mot et le premier point de conduite, à l'aide d'une espace fine, d'un petit ou d'un gros point. Jamais il ne faut jeter la moindre espace parmi les gros points, sous peine de brouiller la verticalité de leur alignement.

Les petits points employés comme points de conduite doivent être espacés à demi-cadratin ou à cadratin ; les gros points peuvent être espacés ainsi



ou rester pleins, le tout suivant la force du caractère et la justification.

Lorsque plusieurs fractions de lignes tombent successivement les unes sous les autres, formant par leur réunion comme autant de colonnes, leur alignement est nécessairement vertical.

La justification de chacune de ces colonnes est établie, déduction faite du blanc de séparation, et la réunion de ces colonnes, *composées à part*, doit concorder avec la largeur totale. Il vaut mieux procéder ainsi que de vouloir faire à vue de nez les alignements de chaque ligne en les composant à la file sur la justification générale. On se figure gagner beaucoup de temps parce qu'on ne justifie qu'une fois pour toutes à chaque grande ligne; mais cette justification est aussi longue, si ce n'est plus, et le résultat final en est problématique; car il faut du coup d'œil pour conserver la régularité qui est le principe de l'alignement.

S'il se présente, dans une très courte opération à deux colonnes, un nombre impair de lignes, pour éviter la ligne de blanc terminant la seconde colonne (colonne boiteuse), on tâchera de gagner une ligne ou d'en faire une; à défaut faire deux colonnes égales et placer la dernière ligne en-dessous et au milieu.

Les opérations semées dans le texte (formules, statistiques, etc.) et composées en caractères plus petits (de deux points au moins) devront avoir un peu plus de la moitié de la justification; elles seront alignées, rentrées à gauche et à droite en conséquence et détachées par des blancs appropriés.

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| Fulmicoton. . . . .       | 12  |
| Alcool vinique . . . . .  | 300 |
| Ether sulfurique. . . . . | 600 |

Dans les tables et opérations, la répétition d'un mot, d'une phrase, est évitée au moyen de tirets : ceux-ci, justifiés autant que possible dans l'axe de ce mot ou de cette phrase, s'alignent parfaitement grâce aux blancs égaux mis de chaque côté. On peut même tricher en déplaçant très légèrement le tiret d'un côté pour faire tomber le blanc sur cadratin, et ce, afin de faciliter la régularité d'une double justification ; on y arrive encore s'il est possible d'espacer à cet effet le ou les mots à figurer par un tiret.

|                           |        |
|---------------------------|--------|
| Vapeur d'eau. . . . .     | 0,6235 |
| — d'éther sulfurique. . . | 2,5860 |
| — de soufre. . . . .      | 2,2060 |

### Des accolades

L'accolade est comme l'extension et le doublement de la parenthèse ; c'est un trait de plume, de dimensions très variables, destiné à réunir, à « accoler », plusieurs parties de texte, à les faire correspondre, de façon que ces diverses parties se présentent à l'œil sous la forme d'un seul tout.

[On appelait *accolade*, au temps des scribes, le crochet en forme de demi-cercle qui, dans les manuscrits, entourait un ou deux mots écrits au-dessous de l'extrémité droite d'une ligne pour indiquer qu'ils appartenaient à cette ligne. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui une ligne crochetée en dessus ou en dessous.]

Les accolades se placent horizontalement et le plus souvent dans la position verticale.

Pour mieux figurer l'embrassement, les deux parties qui constituent l'accolade sont incurvées

en proportion de leur longueur et réunies au centre par un angle minuscule dit le *nez*.

Dans la position horizontale, l'accolade a presque toujours son angle saillant tourné vers le haut. Exception est faite quand elle est placée comme simple ornement sous une addition marginale ou lorsque dans un tableau elle embrasse plusieurs colonnes d'opération ayant un total unique.



|            |        |        |        |
|------------|--------|--------|--------|
| 000.00     | 000.00 | 000.00 | 000.00 |
| 000.000.00 |        |        |        |

Dans la position verticale, la pointe de l'angle indique toujours la partie correspondante la moins étendue ; cette partie est considérée ainsi non parce qu'elle comporte moins de mots ou moins de lignes ; mais parce qu'elle occupe le moins d'étendue verticale. — Cependant, si l'étendue verticale des deux parties est semblable, cet angle se tourne du côté où il y a le moins d'articles (il va sans dire que la partie embrassée fait face à la double concavité de l'accolade).

Si du côté du centre saillant de l'accolade il n'y a qu'une ligne, sa pointe doit être exactement en regard de l'extrémité de celle-ci.

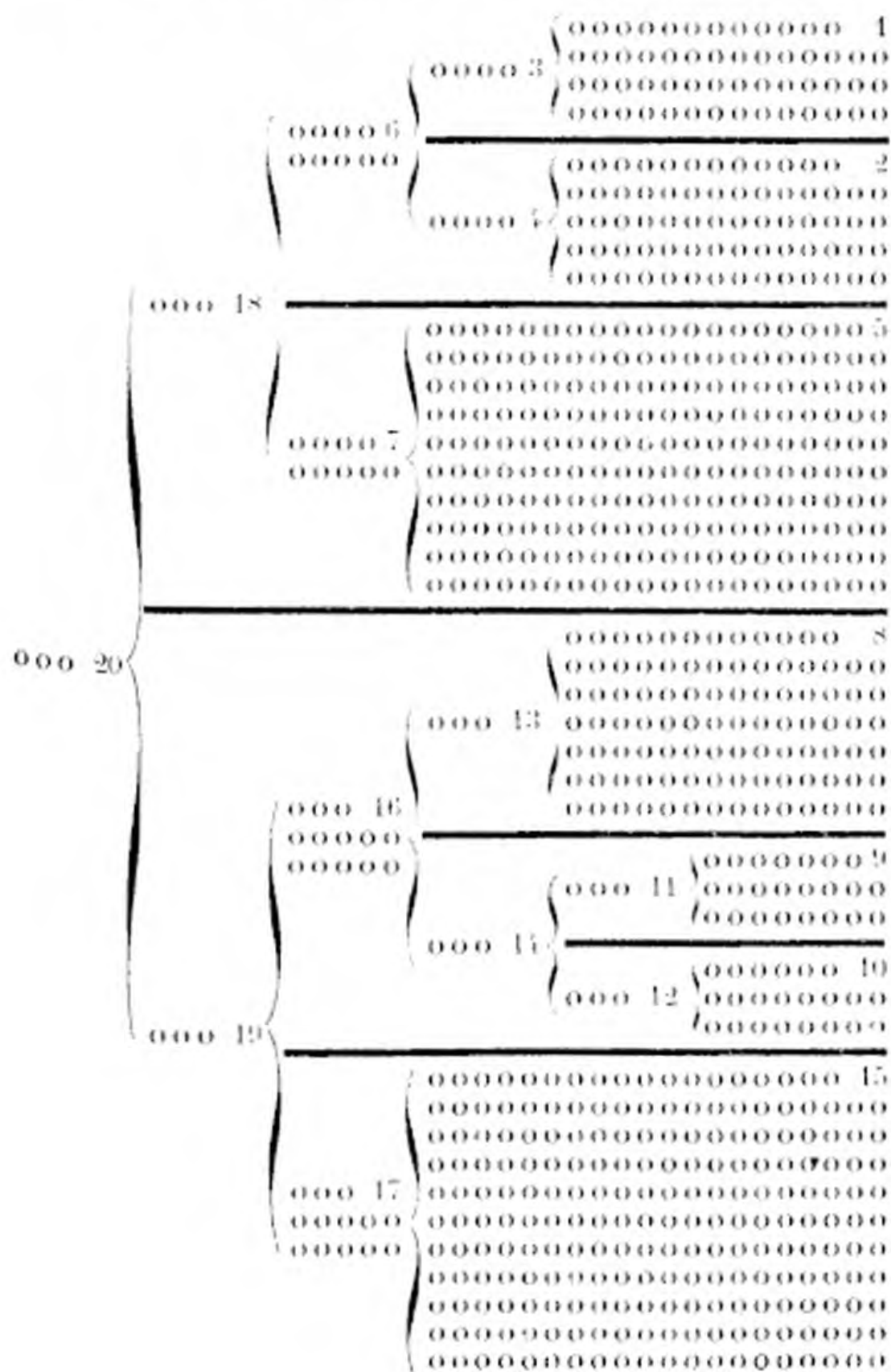
S'il y a deux lignes, la pointe se trouvera entre chacune d'elles ; s'il y en a trois, elle correspondra à celle du milieu ; et ainsi de suite.

Le texte embrassé par une accolade doit toujours en être plus ou moins détaché.

L'opération de la page suivante présente les cas divers qui viennent d'être cités.

*Schéma d'une opération accoladée.*

(L'ordre de composition est indiqué par des chiffres.)



Au delà d'une certaine longueur, les accolades ne sont plus fondues d'une seule pièce et sont dites brisées, c'est-à-dire que le nez et les deux extrémités forment des pièces indépendantes qui se réunissent au moyen de filets que l'on allonge autant qu'il est nécessaire.

D'adroits compositeurs façonnent eux-mêmes les accolades de grandes dimensions et d'un seul morceau, à l'aide d'un canif et d'une lime fine, dans l'œil d'un filet mat ou dans le pied d'un filet gras ou de cadre (ces derniers offrant plus d'assise qu'un filet maigre ou double maigre dont l'œil peut s'affaïsser par la pression). Dans la face retournée du filet on choisit la partie la moins imparfaite, exempte de défauts et de soufflures.

On suit la figure de l'accolade préalablement dessinée d'un trait léger; on commence par sa pointe et son creux correspondant, et l'on termine par les branches; un morceau de verre est aussi très efficacement employé pour racler le filet.

## Composition des nombres

### DES CHIFFRES

Actuellement, on emploie, pour la numération, deux sortes de chiffres : les chiffres dits arabes et les chiffres romains. Les premiers sont des signes particuliers, alors que les seconds ne sont que des lettres de l'alphabet auxquelles a été attribuée une valeur conventionnelle.

Malgré leur qualificatif, les chiffres en usage ne sont pas de l'invention des Arabes, qui les ont simplement empruntés à la numération hindoue et nous les ont

transmis quelque peu modifiés dans leur forme et dans leur ordre de succession.

Les chiffres arabes sont d'importation sarrazine : ils apparurent en Europe en 991. Il est aujourd'hui certain que les Arabes les ont appris des Hindous vers le <sup>x</sup> siècle. Les Maures, qui les tenaient des Arabes, les transmirent aux Espagnols vers le <sup>xiii</sup> siècle. Les autres peuples européens les ont acquis des Espagnols.

Les chiffres arabes servent à exprimer les nombres cardinaux et ordinaux.

Les chiffres romains sont employés pour les millésimes d'ouvrages, les inscriptions monumentales ; pour numérotter : livres, chapitres, titres, articles, tomes, épîtres, sections, actes, scènes ; l'ordre des souverains, les ans, les siècles, etc., les folios des préfaces, introductions, avant-propos, etc.

#### OBSERVATIONS SUR LA FORME DES CHIFFRES

La forme des chiffres a subi des modifications assez sensibles. C'est ainsi que les anciens types comprenaient des majuscules et des minuscules par suite des prolongements supérieurs ou inférieurs de certaines lettres ; cette diversité plutôt favorable à la lecture ne manquait pas non plus d'un pittoresque boiteux.

La série des anciens chiffres elzéviriens :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0.

et celle des chiffres Didot qui en est une imitation manifeste :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0.

ont été remplacées par les chiffres imités des Anglais :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0.

dans lesquels le nivellement est absolu.

Les chiffres italiques existent aussi, mais sont peu employés, surtout dans les petits corps où le mélange est à craindre avec les chiffres droits. Leur utilité, d'ailleurs, n'est pas absolument démontrée.

Dans certaines opérations arithmétiques, on se sert de chiffres barrés.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0.

Le chiffre 3 se présente sous deux formes : la partie supérieure droite (5) ou arrondie (3) : cette seconde forme a nos préférences sur la première qui peut facilement être confondue avec celle du 5.

Le chiffre 0 est quelquefois confondu par les commençants avec l'O grande capitale. Il est aisé d'éviter cette erreur. D'abord la forme du 0 est plus allongée, l'épaisseur du corps est moindre, et, généralement, un cran supplémentaire est fait par le fondeur pour la série des chiffres.

Les chiffres sont fondus sur demi-cadratins.

#### NOMBRES EN CHIFFRES ARABES

On met en chiffres arabes les nombres représentant : sommes, poids, mesures, dates, millésimes, quantités, âges ; les degrés, minutes, secondes de latitude et longitude ; les degrés de température, les heures, les nombres servant à l'énumération des distances, les folios d'un livre, le taux du pour

cent, les numéros de régiment, les populations, les numéros de rue, de catalogues, etc.

Les tranches de trois chiffres des nombres — employés dans le texte — sont séparées par une espace moyenne (2 points) de préférence aux points et aux virgules :

48 597 863.

Dans les nombres suivis de décimales où l'on peut user indifféremment du point et de la virgule, il vaudra mieux réserver cette dernière pour la seule séparation des décimales, comme dans les tranches qu'une espace sépare :

13.792.879,65 ou mieux 13 792 879,65  
au lieu de 13,792.879,65.

Si les nombres constituent seuls une opération, leur superposition rigoureuse s'impose ; aussi leurs tranches seront-elles séparées systématiquement, soit par le gros point, — et les décimales par la virgule de même force, — soit par le demi-cadratin, tous trois de force semblable et égale à celle des chiffres qu'ils accompagnent.

C'est pour obtenir une régularité encore plus grande qu'il serait nécessaire d'avoir des virgules séparatives des décimales sur demi-cadratin ; car l'espace qui doit remplacer la virgule dans les nombres sans décimales, et dont il faut tenir compte aussi dans les lignes de cadrats formant un blanc interlinéaire, l'espace peut ne pas correspondre exactement à la largeur de la virgule ordinaire et, pour le choix de ce blanc exceptionnel il est nécessaire de faire des recherches qui n'aboutissent pas toujours au but désiré (à moins de guillotiner des virgules en guise d'espace (?)).



## OBSERVATIONS SUR LA COMPOSITION DES NOMBRES

Dans les états, polices de compagnies, procès-verbaux, actes notariés et tout ce qui touche à la procédure, les sommes et les âges se mettent en toutes lettres afin d'éviter le grattage.

Les millésimes se mettent au long dans les rédactions d'actes privés ou publics :

L'an mil neuf cent quatorze.

Autrement, ils sont toujours en chiffres, ainsi que les dates (sans point ni espace entre la tranche des centaines et celle des milles : 1896).

De même si l'on exprime un nombre important de pages ou d'articles :

L'ouvrage comprend 1600 pages formant 6400 colonnes.

Les articles du Code sont au nombre de 1219.

L'heure indiquant une période de temps se met au long :

Je serai de retour dans trois heures.

L'opération a duré quarante-cinq minutes.

en chiffres si elle énonce le moment de la journée :

Je serai de retour à 3 heures 40 du soir.

Les années d'âge se mettent en lettres ainsi que les années simples, mois, jours, effectifs d'armées et autres dénombrements disséminés dans le cours d'un ouvrage, même les siècles si l'auteur le désire.

Les mots suivant les nombres sont exprimés au long s'il n'y a pas de décimales :

20 francs, 15 centimes, 30 mètres, 6 centimètres,  
3 kilogrammes, 15 centigrammes, 4 litres, 10 décilitres,  
4 centiares, 30 kilomètres, etc.

en abrégé dans le cas contraire :

20 fr. 50, 21 lit. 50, 9 kilogr. 600, 36 kilom. 20.

Inutile d'ajouter après la décimale le nom qui lui est propre : centimes, centilitres, grammes, mètres, etc., se sous-entendant d'eux-mêmes suivant la qualité de l'unité qui les précède et dont ils sont la division naturelle.

Cette marche est également à observer pour toutes les autres mesures du système métrique :

6 lit. 23, 8 hectol. 50, 17 m. 25, 3 hectom. 55, 14 kil. 25,  
10 gr. 35, 15 décagr. 20, 3 hectogr. 10, 6 kilogr. 70,  
28 hectares 32, 19 ares 27, 23 mq 94 (mètres carrés),  
55 cq 77, 6 kq 30, 55 mc 847 (mètres cubes).

Nous avons déjà dit que, pour éviter l'emploi exagéré des zéros dans certains nombres, ceux-ci seront transcrits en lettres; ainsi 3 000 000 000 s'écrira 3 milliards; 300 000 000, 300 millions. Il va sans dire que cette règle n'est pas applicable aux travaux mathématiques.

Se mettent en chiffres : les degrés, les nombres d'une statistique, les énumérations, enfin tout ce qui constitue une opération arithmétique.

Dans les ouvrages purement littéraires, on doit éviter l'emploi des chiffres; il n'en est pas de même pour les ouvrages où la numération est fréquente et doit frapper la vue.

#### CHIFFRES ROMAINS

Les lettres numérales sont de l'invention des Phéniciens. Les Grecs suivirent leur méthode, que

les Romains adoptèrent ensuite avec quelques variantes ; puis les Arabes continuèrent, mais en modifiant l'ordre de leur alphabet.

« C'est une réminiscence des traits employés par les premiers peuples pour former leurs nombres. **I**, **II**, **III**, **IIII**, etc. ; après neuf traits le dixième était croisé pour former **X** ; **V**, qui figure cinq unités, est donc la moitié du dessin de **X** ; après quatre fois **XXXX** ou quarante, cinquante était indiqué par deux traits **L**, et cent en y ajoutant un troisième, **C**. ».

Le signe **C** était répété neuf fois jusqu'à mille figuré en latin par un **M** de forme particulière ; deux **C** retournés contre un **I** (**CIO**) et joints par leur pointe inférieure. Au début de l'imprimerie on convint de représenter 500 par un signe donnant la moitié de cette figure afin de ne pas répéter cinq fois le signe de centaine **C** ; ce fut donc un **I** suivi du second **C** retourné, puis par simplification naturelle la lettre **D** reproduisant aussi bien cette forme.

Les Romains substituèrent à ces symboles primitifs les lettres de l'alphabet :

|                        |                  |          |      |
|------------------------|------------------|----------|------|
| <b>I</b>               | fut remplacé par | <b>I</b> | 1    |
| <b>V</b>               | —                | <b>V</b> | 5    |
| <b>X</b>               | —                | <b>X</b> | 10   |
| <b>L</b>               | —                | <b>L</b> | 50   |
| <b>C</b>               | —                | <b>C</b> | 100  |
| <b>CIO</b>             | —                | <b>D</b> | 500  |
| <b>ω</b> ou <b>CIO</b> | —                | <b>M</b> | 1000 |

Les sept lettres ou signes n'expriment que sept nombres dont les lacunes sont remplies par la répétition graduée des mêmes signes. Autrefois, pour figurer l'unité 4 on écrivait quatre fois le

signe (III), autant de fois la dizaine (XXX) pour 40, autant de fois la centaine (CCC) pour 400..... Aujourd'hui, ces trois nombres ne s'expriment plus que par IV, XL, CD, où l'on voit que chaque premier chiffre présente une soustraction du premier : ce qui est bref et clair. L'unité n'est donc plus répétée que deux fois, puisque I placé devant V et X diminue chacune de ces valeurs d'une unité ; X placé devant L et C diminue celles-ci d'une dizaine, et C placé devant D et M les diminue d'une centaine. D'ailleurs la règle est simple. Tout chiffre romain placé à la droite d'un autre l'augmente de sa propre valeur ; placé à sa gauche, il le diminue d'autant :

$$\begin{array}{llll} \text{IV } (V - I), & \text{IX } (X - I), & \text{XL } (L - X), & \text{XC } (C - X) \\ \text{VI } (V + I), & \text{XI } (X + I), & \text{LX } (L + X), & \text{CX } (C + X) \\ & \text{DC } (D + C), & \text{CM } (M - C), & \end{array}$$

Typographiquement, les chiffres romains sont figurés par les grandes capitales de la casse courante.

Nous avons indiqué au chapitre des petites capitales employées comme chiffres romains que l'unité finale, soit dans le cours du texte, soit dans les titres courants ou folios, doit toujours être figurée par l'*i* consonne (le *j*) et non par l'*i* voyelle (ij, 2 — vij, 7 — xij, 13) ; par là les sens divers sont mieux distingués. On y verra également qu'ils sont employés sous cette forme médiusculé pour les subdivisions de titres en majuscules, les folios des parties préliminaires d'un livre, etc.

Voici la nomenclature des chiffres romains avec leur valeur correspondante exprimée en chiffres modernes :

Tableau des Chiffres romains

|      |      |    |       |       |    |       |       |     |
|------|------|----|-------|-------|----|-------|-------|-----|
| I    | i    | 1  | XIII  | xij   | 13 | XLV   | xlv   | 45  |
| II   | ij   | 2  | XIV   | xiv   | 14 | L     | l     | 50  |
| III  | ijj  | 3  | XV    | xv    | 15 | LV    | lv    | 55  |
| IV   | iv   | 4  | XVI   | xvi   | 16 | LX    | lx    | 60  |
| V    | v    | 5  | XVII  | xvij  | 17 | LXV   | lxv   | 65  |
| VI   | vi   | 6  | XVIII | xviii | 18 | LXX   | lxx   | 70  |
| VII  | vij  | 7  | XIX   | xix   | 19 | LXXV  | lxxv  | 75  |
| VIII | vijj | 8  | XX    | xx    | 20 | LXXX  | lxxx  | 80  |
| IX   | ix   | 9  | XXV   | xxv   | 25 | LXXXV | lxxxv | 85  |
| X    | x    | 10 | XXX   | xxx   | 30 | XC    | xc    | 90  |
| XI   | xi   | 11 | XXXV  | xxxv  | 35 | XCV   | xcv   | 95  |
| XII  | xij  | 12 | XL    | xl    | 40 | C     | c     | 100 |

|                  |            |                  |            |
|------------------|------------|------------------|------------|
| CC.              | 200        | MMM.             | 3 000      |
| CCC.             | 300        | CCCC.            | 400        |
| CCCC.            | 400        | CD.              | 500        |
| CD.              | 500        | D.               | 600        |
| D.               | 600        | DC.              | 700        |
| DC.              | 700        | DCC.             | 800        |
| DCC.             | 800        | DCCC.            | 900        |
| DCCC.            | 900        | M.               | 1000       |
| M.               | 1000       | CC.              | 200 000    |
| CC.              | 200 000    | CCC.             | 300 000    |
| CCC.             | 300 000    | CCCC.            | 400 000    |
| CCCC.            | 400 000    | CC.              | 200 000    |
| CC.              | 200 000    | CCC.             | 300 000    |
| CCC.             | 300 000    | CCCC.            | 400 000    |
| CCCC.            | 400 000    | MM.              | 2 000 000  |
| MM.              | 2 000 000  | MMM.             | 3 000 000  |
| MMM.             | 3 000 000  | MMMM.            | 4 000 000  |
| MMMM.            | 4 000 000  | MMMMM.           | 5 000 000  |
| MMMMM.           | 5 000 000  | MMMMMM.          | 6 000 000  |
| MMMMMM.          | 6 000 000  | MMMMMMM.         | 7 000 000  |
| MMMMMMM.         | 7 000 000  | MMMMMMMM.        | 8 000 000  |
| MMMMMMMM.        | 8 000 000  | MMMMMMMMM.       | 9 000 000  |
| MMMMMMMMM.       | 9 000 000  | MMMMMMMMMM.      | 10 000 000 |
| MMMMMMMMMM.      | 10 000 000 | MMMMMMMMMMM.     | 11 000 000 |
| MMMMMMMMMMM.     | 11 000 000 | MMMMMMMMMMMM.    | 12 000 000 |
| MMMMMMMMMMMM.    | 12 000 000 | MMMMMMMMMMMMM.   | 13 000 000 |
| MMMMMMMMMMMMM.   | 13 000 000 | MMMMMMMMMMMMMM.  | 14 000 000 |
| MMMMMMMMMMMMMM.  | 14 000 000 | MMMMMMMMMMMMMMM. | 15 000 000 |
| MMMMMMMMMMMMMMM. | 15 000 000 | MMMMMMMMMMMMMMM. | 16 000 000 |
| MMMMMMMMMMMMMMM. | 16 000 000 | MMMMMMMMMMMMMMM. | 17 000 000 |
| MMMMMMMMMMMMMMM. | 17 000 000 | MMMMMMMMMMMMMMM. | 18 000 000 |
| MMMMMMMMMMMMMMM. | 18 000 000 | MMMMMMMMMMMMMMM. | 19 000 000 |
| MMMMMMMMMMMMMMM. | 19 000 000 | MMMMMMMMMMMMMMM. | 20 000 000 |

Certains millésimes d'éditions anciennes s'écartent singulièrement de l'habituelle numération romaine. Les quelques exemples qui vont suivre en donneront une idée :

*Anciens millésimes*

|                                 |      |                        |      |
|---------------------------------|------|------------------------|------|
| McccIxij . . . . .              | 1463 | M.DXLIX . . . . .      | 1549 |
| MccccLxxz. . . . .              | 1472 | MDL ou MDL. . . . .    | 1550 |
| Mccc7z . . . . .                | 1472 | M.D.VII. . . . .       | 1554 |
| Mcccc.H et LXX . . . . .        | 1472 | z DLXVI. . . . .       | 1566 |
| Mccccxxc . . . . .              | 1480 | z DLXX . . . . .       | 1570 |
| M CCCC iij xx viii. . . . .     | 1488 | CID IDL xxvi . . . . . | 1576 |
| M iiii c iiii x VI ij . . . . . | 1488 | cIdL LXXX. . . . .     | 1580 |
| MCD XCV . . . . .               | 1495 | CID ID XXC . . . . .   | 1580 |
| M.VD . . . . .                  | 1495 | CID ID XXCI. . . . .   | 1581 |
| M iij D . . . . .               | 1496 | z DXXCH . . . . .      | 1582 |
| M jjj D . . . . .               | 1497 | MCCCCCLXXXIII. . . . . | 1583 |
| MIII.D. . . . .                 | 1497 | CID ID xxvI . . . . .  | 1586 |
| MCCCCXC v iiii. . . . .         | 1498 | z D XXCHX . . . . .    | 1588 |
| MD. . . . .                     | 1499 | DIC ID XXCHX. . . . .  | 1588 |
| McdXcix. . . . .                | 1499 | Moxc . . . . .         | 1590 |
| MccccID. . . . .                | 1499 | cId Idc Lxxv. . . . .  | 1675 |
| MCCCCXCV iij. . . . .           | 1499 | CID IDC . . . . .      | 1700 |
| MCDXCIX . . . . .               | 1499 | CID IDCL. . . . .      | 1750 |
| M cccc i C i . . . . .          | 1500 | CID IDCCIXCI . . . . . | 1791 |
| MD . . . . .                    | 1500 | CIDIDCCC . . . . .     | 1800 |
| MCDCH . . . . .                 | 1502 | cIdLccc. . . . .       | 1800 |

Les « chiffres financiers » ou « de finance » sont des petits chiffres romains composés en italique. Leur différence avec les grands résulte du changement de l'*i* en *j* et du *v* en *u* (*uiij*).

## Composition de la poésie

La composition des vers présente moins de difficultés que celle de la prose ; elle n'exige qu'une parfaite régularité dans l'espacement, ce qui est d'ailleurs facile à obtenir — les inconvénients de la justification n'existant pas comme dans la prose — si l'on a soin de diviser le verset aux espaces en deux parties inégales : la plus grande pour les espaces fortes de même nature destinées à séparer les mots, l'autre pour les espaces de justification.

Le renforcement des vers, subordonné au nombre de syllabes, semble établi à raison d'un demi-cadratin par syllabe ; bien que plusieurs auteurs préconisent le renforcement d'un cadratin. Cette seconde méthode aurait toutes nos préférences, car le blanc du demi-cadratin n'est pas assez accentué et, en tout cas, ne correspond point à la largeur des syllabes ordinaires, qui ont pour le moins deux lettres (celles d'une seule lettre sont rares).

Ainsi, avec le renforcement par cadratin, la différence des vers de pieds inégaux n'en sera que mieux marquée :

Voici un cas de renforcement au demi-cadratin :

Adieu, patrie !  
L'onde est en furie.  
Adieu, patrie,  
Azur !  
Adieu, maison, treille ou fruit mûr,  
Adieu les fleurs d'or du vieux mur !  
Adieu, patrie !  
Ciel, forêts, prairies !  
Adieu, patrie,  
Azur !

L'axe de la composition est déplacé sur la gauche ; le défaut d'équilibre est sensible.

Voici le même exemple renforcé au cadratin :

Adieu, patrie !  
L'onde est en furie.  
Adieu, patrie.  
Azur !  
Adieu, maison, treille au fruit mûr,  
Adieu, les fleurs d'or du vieux mur !  
Adieu, patrie !  
Ciel, forêts, prairies !  
Adieu, patrie,  
Azur !

(VICTOR HUGO.)

Néanmoins, il sera permis de transiger avec l'une ou l'autre de ces règles pour la seule satisfaction du coup d'œil : c'est affaire de goût et d'appréciation de la part du compositeur.

#### REMARQUES DIVERSES

Pour se bien rendre compte du nombre de pieds contenus dans les vers d'inégales mesures, quelques notions sont indispensables au compositeur, le pied pouvant être composé de deux syllabes, et d'autres syllabes pouvant compter ou ne pas compter dans la mesure, suivant leur place et leur qualité.

Quand un vers se termine par une syllabe muette, cette syllabe ne compte jamais dans la mesure du vers :

Le poète chantait l'œuvre immense de l'homme.

La syllabe muette ne compte pas dans le corps du vers si elle est suivie d'un mot commençant par une *h* muette ou une voyelle :

Ma fille, il faut céder : votre heure est arrivée.



Mais elle compte devant un mot commençant par une consonne ou une *h* aspirée :

Le masque tombe, l'homme reste  
Et le héros s'évanouit.

L'*e* muet suivi des lettres *s* et *nt* ne compte pas pour une syllabe à la fin des vers :

Mais sur le front des camps déjà les bronzes grondent.  
Et maintenant, pitié, voici que tu tressailles.

Mais, dans le corps du vers, il compte toujours pour une syllabe, même quand il est suivi d'un mot commençant par une *h* muette ou une *voyelle* :

Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux.  
Craignez d'un vain plaisir les trompeuses amorces.

Les syllabes terminées par un *e* muet et par un *e* muet suivi des lettres *s* et *nt* sont dites rimes féminines, les autres sont dites rimes masculines.

Le mot *encore*, suivant les besoins de la rime et de la mesure, s'écrit avec ou sans *e* (*encor*) ; ainsi que les mots *jusques*, *certes*, *naguères*, *guères*, *grâces*, qui s'écrivent ainsi ou sans *s*. Il en est de même de certains noms propres terminés par une *s* :

Athènes, Charles, Versailles, etc.

Reste la série des syllabes où se trouvent deux ou plusieurs voyelles se suivant, — *ia*, *iai*, *iair*, *iau*, *iou*, *ie*, *iel*, *ien*, *ier*, *io*, *ieu*, *ion*, *ui*, *oui*, *oe*, *ieur*, *oue*, *ue*, *ua*. — Ces groupes sont monosyllabiques ou dissyllabiques selon l'usage conventionnel.

Au point de vue typographique pur, il est inutile, pour le compositeur, de nous étendre sur la *rime*

uniformité de son dans la terminaison de deux vers) et sur la *césure* (repos au milieu du vers).

Si le vers, trop long pour la justification, n'entre pas dans la ligne, on reporte au-dessus ou au-dessous, suivant la place, l'excédent précédé d'un crochet :

Et la voile qui vient de sillonner les mers (airs,  
Quand les grands horizons se montrent dans les  
Sensible et frémissante à ces grandes images,  
S'abaisse d'elle-même en touchant tes rivages.

Monnaie au coin banal qu'un jour frappe, un jour  
Que la vanité paie à l'orgueil qu'elle abuse (use).

(LAMARTINE.)

Faute de place, on en fait une ligne à part.

Cependant, pour éviter de crocheter un vers trop long, on peut le composer dans un plus petit caractère. Cet expédient s'emploie dans les journaux et autres publications de justification restreinte dont les filets de colonnes ne permettent pas de déborder.

On peut encore éviter de crocheter un vers sortant de la justification en le faisant déborder dans le blanc de marge. Pour cela, on donne à la ligne une longueur régulière, on la place entre deux interlignes sur cette nouvelle justification, puis on couche le long de la page, en dessus et en dessous de l'excédent, des cadrats ou des lingots en rapport avec cette différence qui est prise sur la garniture. S'il y a plusieurs lignes qui débordent, on les justifie sur la plus large. Les lingots et interlignes de tête et de pied doivent être de largeur totale afin de maintenir exactement les parties ajoutées.

Pour la composition d'un ouvrage en vers, les plus longs serviront de base à la justification.

Bien que la règle soit de ne pas renfoncer l'alexandrin, on s'en départira quand cela sera nécessaire.

Les vers intercalés dans un texte seront en plus petit caractère et renfoncés, dans leur ensemble, également de chaque côté.

Le blanc de séparation des strophes et des stances doit être basé sur un compte de lignes : un, deux, trois ou davantage suivant la nature de la pièce et les conditions générales de la mise en pages. Forcer plutôt ce blanc que de couper une strophe courte au bas d'une page.

Lorsque l'on tombe mal au bas d'une page composée de strophes, le blanc qui les sépare sera augmenté ou diminué, selon qu'il faille gagner ou reporter.

Éviter au bas d'une page de couper entre deux rimes semblables.

Afin que les rimes ne soient pas coupées au bas des pages, la longueur de ces dernières sera fixée, pour les ouvrages exclusivement en vers, à un nombre pair de lignes, si ce n'est dans les pièces à rimes croisées. Les pièces de théâtre font exception à cette règle.

Dans les vers de mesure régulière, la marque de l'alinéa consiste en une simple rentrée ou une simple ligne de blanc, ou encore un blanc quelconque, mais alors sans rentrée.

Dans les vers de mesure irrégulière, où la rentrée pourrait égarer sur la mesure du vers, c'est toujours la ligne de blanc ou le blanc quelconque qui tient lieu d'alinéa.

Les nombres de toutes espèces se mettent toujours en lettres.

Il arrive souvent que, par fantaisie, une citation commence par une fin de vers suivie d'un ou de plusieurs autres vers qui en complètent le sens :

... On ne reconnaît point

.... La main qui crayonna  
L'âme du grand Pompée et l'esprit de Cinna.

Aligner ici les derniers mots de chaque vers.

### Des pièces de théâtre

#### PIÈCES EN VERS

Dans les pièces de théâtre composées en vers, les interlocuteurs sont mis en petites capitales au milieu de la ligne.

Ils peuvent précéder et suivre le texte sans autre intervalle que celui de l'interligne employée couramment ; mais ils peuvent aussi, suivant les conventions, en être séparés par des intervalles réguliers d'une ligne entière ou d'une moitié de ligne. Si la ligne fournissant le blanc est de compte impair, on mettra le point différentiel au-dessus ; soit, pour le neuf, par exemple, cinq au-dessus, quatre au-dessous.

Lorsqu'un vers est coupé par des interlocuteurs, ses diverses parties sont disposées de manière que chacune d'elles tombe immédiatement à la suite de l'autre. Il suffit, pour cela, après avoir composé la première partie, de renfoncer la deuxième de sa valeur, plus une espace ; de renfoncer la troisième de la valeur de la deuxième, plus le blanc représentant la première, et l'espace ; et ainsi de suite :

MAROT

C'est moi.

TRIBOULET

Qui toi ?

MAROT

Marot.

TRIBOULET

Ah ! la nuit est si noire.

MAROT

Oui ; le diable s'est fait du ciel une écritoire.

Parfois, l'étendue de ces vers est assez grande pour excéder la justification totale ; dans ce cas, on peut rentrer également l'une sous l'autre les diverses parties, à moins qu'il n'y ait dans la même page d'autres vers à faire déborder de la garniture :

Seigneur....

Ah ! c'en est trop !

Quoi ! vous voulez... ?

Je veux....

Les jeux de scène et les apartés se mettent ou en italiques ou en caractères inférieurs de deux points à celui du texte ordinaire. Avec ce dernier procédé, l'inconvénient des parangonnages est éludé en faisant fondre spécialement le caractère petit œil sur la force de corps du texte courant. Ce nouveau type, qui doit parfaitement s'aligner par la base avec celui qu'il accompagne, sera dénommé d'après sa particularité ; huit œil de six, neuf œil de sept, etc.

Il existe aussi une troisième manière d'ordonner les apartés et jeux de scène en usant de l'italique et des caractères petit œil, c'est de mettre en italique dans la première ligne ceux qui suivent immédiatement le nom de l'interlocuteur et ensuite en petit romain ceux qui suivent des vers et ceux qui sont coupés par des vers ou fragments de vers.

Lorsqu'un personnage occupe à lui seul la scène

entière, son nom, déjà en grandes capitales, forme sommaire; il est donc inutile de le répéter en petites.

Les interlocuteurs (comme toutes les lignes en capitales) ne seront point suivis du point, sauf le cas où les accompagnerait une indication en romain ou italique.

Les jeux de scène, exclusivement en petit romain, lorsqu'ils suivent le nom de l'interlocuteur, en sont séparés par une virgule :

MAGUELONNE, *chantant*.

Autrement ils se mettent entre parenthèses et, quand ils précèdent l'action, on les place au-dessus du vers ou de la partie de vers à laquelle ils se rapportent, soit au début, soit au milieu :

(A Marot.)

Marot, tu t'es de moi bien assez réjoui.

(Retombant dans sa rêverie.)

Ce vieillard m'a maudit ! — Pourquoi cette pensée

Revient-elle toujours lorsque je l'ai chassée ?

Pourvu qu'il n'aille rien m'arriver !

(Haussant les épaules.)

Suis-je fou ?

Quand ils suivent l'action ou qu'ils ne se rapportent pas absolument à un vers ou une partie de vers, ils se placent presque à l'extrémité droite de la ligne :

Son nom ? Veux-tu savoir le mien également ?

Il s'appelle le crime et moi le châtiment !

(Il sort.)

S'il arrive que deux jeux de scène se rapportent à un seul vers et que leur longueur ne permette pas de les placer dans une seule ligne, comme il

convient, on coupe alors le vers à l'endroit correspondant au second jeu de scène; ce dernier est nécessairement placé au-dessus du fragment de vers qui constitue une seconde ligne :

... Que vois-je là dans l'ombre? Oh! rien; souvent

(Il se dirige vers Job dans les ténèbres.)

La nuit nous trompe,...

(Il pose sa main sur la tête de Job.)

Ciel! c'est un être vivant!

Lorsque le jeu de scène est par trop long pour tenir en une seule ligne, il est nécessaire d'en faire deux : la première suffisamment rentrée, le seconde justifiée en son milieu :

Oh! jouis, vil bouffon, dans ta fierté profonde,

La vengeance d'un fou fait osciller le monde.

(Au milieu des derniers bruits de l'orage, on entend sonner minuit à une horloge éloignée. Triboulet écoute.)

Les jeux de scène explicatifs très étendus, qu'ils accompagnent l'acte ou qu'ils soient répartis dans des détails circonstanciés sur le lieu de l'action et sur la marche dramatique, se composent en plus petits caractères, alinéa ou sommaire; il est inutile de les mettre entre parenthèses.

Même décoration; seulement, quand la toile se lève, la maison de Saltabadil est complètement fermée aux regards; la devanture est garnie de ses volets. On n'y voit aucune lumière.

Il s'avance lentement du fond du théâtre, enveloppé d'un manteau. L'orage a diminué de violence. La pluie a cessé. Il n'y a que quelques éclairs et par moments un tonnerre lointain.

Si l'on ne possède pas de romain petit œil pour les jeux de scène venant immédiatement après le

nom de l'interlocuteur, et que l'on veuille éviter le parangonnage d'un plus petit caractère, on pourra employer l'italique, mais *seulement* dans ce cas particulier :

DAME BÉRARDE, *joignant les mains.*

Pour la composition de titres spéciaux aux pièces de théâtre, on observera des différences raisonnées.

Le titre principal, l'acte, primera comme force d'œil; les autres titres : scènes, personnages, interlocuteurs, seront composés en observant une gradation proportionnellement descendante :

## ACTE III

### SCÈNE PREMIÈRE

ORESTE, PYLADE

PYLADE

Modérez donc, Seigneur, cette fureur extrême,  
Je ne vous connais plus; vous n'êtes plus vous-même.

Dans la liste des personnages mis en grandes capitales, il en est qui ne sont pas désignés nominativement, tels que « peuple, soldats, domestiques, courtisans », etc., ils viennent à la fin et sont mis en petites capitales :

MARGUERITE, URBAIN, DEMOISELLES D'HONNEUR

Autres cas :

LES MÊMES : JOB, MAGNUS, OTBERT, puis RÉGINA  
JOAS, ZACHARIE, SALOMITH, UN LÉVITE, LE CHŒUR



Les capitales du corps seront justement adoptées pour les noms des personnages formant pour ainsi dire sommaire de la scène annoncée, et pour ceux des interlocuteurs on adoptera les petites capitales du même corps :

DONA SOL, HERNANI, DON RUY GOMEZ

DON RUY GOMEZ

Dans les ouvrages donnant toutes les pièces d'un même auteur, le titre de départ de chaque pièce est séparé du premier acte par un filet maigre ou double maigre ; il se met en belle page :

# ANDROMAQUE

TRAGÉDIE

## ACTE I

Il faut déterminer la force des titres courants afin que leur rencontre accidentelle en tête de page avec les noms d'interlocuteurs ne donne pas lieu à confusion. On les composera en grandes capitales ou en petites, mais toujours d'un œil plus fort que celui des interlocuteurs :

228

LES BURGRAVES

GUANIUMARA

La numération des actes se met au long ainsi :

## ACTE PREMIER

Quand elle se fait en chiffres romains, ceux-ci ne sont pas suivis des lettres supérieures abrégatives :

## ACTE III

Le sous-titre de l'acte suit ou précède en caractères de fantaisie.

## SALTABADIL

—

### ACTE DEUXIÈME

#### ACTE III

#### CHEZ LE MARQUIS, A LUCE, PRÈS CHARTRES

La mise en pages des comédies n'offre pas plus d'inconvénients que celle des ouvrages ordinaires, mais le grand nombre d'interlocuteurs et les multiples intercalations résultant de l'action du spectacle suscitent presque à chaque page des difficultés qu'il faut surmonter sur-le-champ.

Nous avons déjà dit que, pour assurer la hauteur uniforme des pages, le blanc des interlocuteurs était compté comme ligne ou moitié de ligne; la somme en est donc facile à faire; en cas d'imparité, la répartition de l'excédent différentiel (une demi-ligne) se fera au mieux de l'œil. Car il est nécessaire, pour la belle harmonie des pages entre elles, que les blancs se présentent partout les mêmes, et que la tricherie, quand elle est nécessaire, soit le moins possible apparente. Il faut encore tricher quand un interlocuteur tombe seul en fin de page. On diminuera un peu partout dans les blancs s'ils sont nombreux pour faire rentrer au moins une ligne, ou deux si l'on tombe mal à la page suivante. Si la chose n'est point praticable, l'interlocuteur est reporté à l'autre page et la somme de blanc qui lui correspond est distribuée entre les interlocuteurs précédents, de préférence

aux endroits compacts. Si les blancs sont rares, le metteur en pages reprendra une ou deux pages en arrière pour arriver à ses fins.

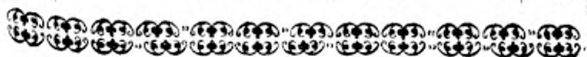
Les actes tombent généralement en page, ou mieux en belle page; les queues accidentelles sont admises, mais on devra les éviter quand elles seront par trop courtes : on les allongera en conséquence.

Quant aux scènes, elles vont en se suivant. Si le hasard faisait tomber une scène au bas d'une page sans qu'elle puisse être amorcée d'une réplique, ou même si en tant que titre elle ne pouvait entrer tout entière, il faudrait alors ou serrer les interlocuteurs pour faire rentrer le nombre de lignes convenable, ou les blanchir pour reporter la scène à la page suivante.

La liste des personnages ou distribution de la pièce se met au verso du titre en regard du titre de départ. Les noms, en caractères plus petits que ceux du texte ordinaire, seront en grandes capitales; les rôles secondaires en petites. L'indication du lieu où se passe l'action, la disposition de la scène et les diverses particularités seront mises en caractères encore plus petits.

#### PIÈCES EN PROSE

Le dispositif général des pièces de théâtre en prose est le même que celui des pièces en vers. La marche et l'ordonnance des titres sont semblables; de même que pour les jeux de scène, l'emploi du romain petit oeil et de l'italique est facultatif, selon le goût de l'auteur. Plus libre d'allure, la prose, n'étant soumise à aucune symétrie, présente par conséquent au compositeur moins de difficultés de coupe et de placement.



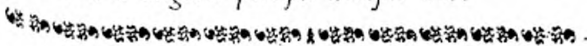
ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

JOSABET, SALOMITH, LE CHOEUR.

JOSABET.

**M**ES filles, c'est assez, suspendez vos cantiques.  
 Il est temps de nous joindre aux prières publiques.  
 Voicy nostre heure. Allons célébrer ce grand jour,  
 Et devant le Seigneur paroître à nostre tour.



SCÈNE II.

ZACHARIE, JOSABET, SALOMITH, LE CHOEUR.

JOSABET.

**M**Ais que vois-je ? Mon fils, quel sujet vous rameine ?  
 Où courez-vous ainsi tout pâle & hors d'haleine ?

ZACHARIE.

O ma Mere !

JOSABET.

Hé bien, quoy ?

ZACHARIE.

*Le Temple est profané.*

JOSABET.

Comment ?

ZACHARIE.

*Et du Seigneur l'Autel abandonné.*

C

La place ordinaire des interlocuteurs est au commencement de chaque réplique, dont ils sont séparés par un tiret. On les met également en lignes perdues, avec ou sans blanc de séparation.

Les interlocuteurs sont composés en petites capitales, avec — à l'inverse de la poésie — leur initiale majuscule, quand ils commencent la ligne.

Aux noms souvent répétés il est permis de faire subir des abréviations. Eviter les divisions muettes au bas des pages, des rectos principalement.

---

## CHAPITRE VI

## LA MISE EN PAGES



Sous le nom de *mise en pages*, on désigne une série d'opérations par lesquelles les diverses compositions d'un même ouvrage passent de l'état brut à celui de pages régulières agencées avec art, assemblées avec ordre.

Disséminés d'abord, les paquets, de longueurs irrégulières, sont ensuite réunis et tous ramenés à une dimension rigoureusement semblable. Les folios sont placés, avec ou sans titre courant, ainsi que la ligne de pied, destinée à consolider la page, et les signatures désignant chaque feuille. Sont intercalés : titres, sous-titres, sommaires, manchettes, notes, vers, citations, tableaux, etc., etc. Les blancs sont répartis suivant l'esthétique particulière à la typographie.

Ce travail — en réalité fort complexe — est confié à un ouvrier intelligent, instruit, et devant posséder parfaitement son métier : c'est le metteur en pages.

Au reçu de la copie, et avant de la mettre en mains, le metteur en pages l'examine avec un soin minutieux. Il se rend compte d'abord des lacunes qui pourraient exister dans les feuillets et ensuite de l'exactitude des folios, à laquelle il supplée au besoin ; il cote de nouveau les feuillets en chiffres très apparents.

Ici « coter » est synonyme de numérotter, folioter. Le terme « cote » qui en dérive désigne une fraction de la copie; il s'applique aussi à plusieurs feuillets donnés au même compositeur, et formant une copie particulière. Chacune de ces copies est elle-même une division de la copie générale. Une bonne cote signifie une grande copie. On peut encore, pour la grande rapidité d'exécution, distribuer la copie par feuillet et même par fragments de feuillet: ces derniers sont considérés comme autant de cotes.

D'après le format choisi et suivant le nombre de pages demandé par l'éditeur ou l'auteur, le metteur en pages détermine, d'accord avec le prote — quand ce n'est pas le prote lui-même — la force de caractère, la justification, l'interlignage, et fixe la hauteur de page.

Cette page, dont la hauteur est naturellement proportionnée à sa largeur, doit avoir aussi des marges en rapport. On les tiendra aussi larges que possible, mais sans tomber dans l'exagération, et on ne les réduira qu'en raison de la quantité de matières et, par suite, du nombre de feuilles assigné qui peut obliger à allonger la justification.

La force du volume sera également proportionnée à son format; à cet égard l'épaisseur du papier viendra utilement en aide.

L'ensemble des titres et sous-titres divers est établi suivant une échelle proportionnée.

Les sommaires, les notes et, en général, toutes les parties qui doivent être en caractères différents de celui du texte, sont passés en revue et signalés à l'attention du paquetier par une marque au crayon de couleur: ce dernier devra donc s'abstenir de les composer.

De même pour les opérations variées qui peuvent

se présenter, les tableaux, les parties à deux et plusieurs colonnes, etc., en un mot tout ce qui est en dehors de la composition courante.

Les particularités importantes aussi bien que les détails secondaires doivent être indiqués au metteur en pages, qui en prend note et les consigne par écrit.

Ce travail de classement préparatoire achevé, le metteur procède à la distribution des feuillets numérotés : chaque personne en reçoit un certain nombre qui forment sa copie.

Sur le premier feuillet de la copie, le metteur inscrit le nom du paquetier, le caractère, la justification, l'interlignage. Il informe celui-ci, oralement ou par écrit, de la marche particulière à suivre ; il le renseigne sur les mots qui doivent être en italique, sur les nombres à mettre en lettres ou en chiffres, sur les abréviations, les capitales demandées, comment doivent être indiqués les appels de notes, de combien de cadratins on doit rentrer les vers et certaines lignes dans la prose, etc.

Il inscrit sur un registre toutes les copies données, de la première à la dernière, en mentionnant après chacune le nom de la personne qui l'a reçue :

|            |            |
|------------|------------|
| A. . . . . | 1-6        |
| B. . . . . | 5-7        |
| C. . . . . | 8-11, etc. |

et ainsi de suite jusqu'à la fin de l'ouvrage. Cette liste, qui lui sert d'indication pour prendre les compositions sous le rang de chaque paquetier, lui est aussi nécessaire pour certaines recherches, pour des renseignements, comme contrôle.



La copie terminée, le paquetier la remet à son metteur après avoir inscrit sous son nom la quantité de lignes qu'elle a fournie, et mentionné le nombre et la qualité des surcharges et intercalations.

Tout ce qui n'est pas dans la casse et, par conséquent, occasionne un dérangement au compositeur, doit être considéré comme surcharge et compté en plus. Ce sont les lettres ou mots en italique, capitales grandes ou petites, en caractères de fantaisie, etc., les parangonnages, les fractions, plus les groupes d'abréviations ou de nombres consécutifs, etc., en un mot tout ce qui sort de l'ordinaire composition.

Le metteur inscrit donc la copie rentrée, il en fait épreuve et remet le tout au correcteur pour la lecture en première. L'épreuve lue revient au compositeur, qui, d'après elle, corrige sa composition et la pose ensuite sous son rang, en ayant soin de glisser entre deux paquets cette épreuve préalablement déchirée en partie pour indiquer que la correction a été faite.

Il arrive parfois que le dernier feuillet de la copie se termine par un point final : c'est par hasard. Le plus souvent il faut recourir à la personne ayant en mains la copie suivante pour rattraper, c'est-à-dire pour trouver la terminaison du dernier alinéa, laquelle prend le nom de *rattrapage*.

Il reste bien entendu, en ce cas, que chacun doit commencer sa copie, non par la première ligne, mais par le premier alinéa, lequel peut se trouver aussi bien en tête qu'à n'importe quel endroit du feuillet. D'ailleurs, le metteur aura soin de crocheter ainsi **C** le premier alinéa, et d'inscrire

vis-à-vis le nom de l'ouvrier pour éviter toute erreur.

De son côté, le metteur en pages compose d'avance ses titres, sommaires, notes, etc., d'un seul coup ou au fur et à mesure, suivant leur étendue. D'après leur importance, il peut les mettre en mains ainsi que les parties en caractères différents, qu'il a bien soin d'indiquer sur la copie avec le changement d'interligne, s'il y a lieu.

La hauteur de page est prise sur une page *pleine*, complète, c'est-à-dire munie de son titre courant et de sa ligne de pied. Cette hauteur est marquée par une encoche faite sur une règlette en bois ou sur un lingot, sans s'inquiéter si cette hauteur est ou non systématique.

Pour les ouvrages à colonnes, la règlette comporte deux crans : le premier pour les colonnes elles-mêmes, en dehors du folio et de la ligne de pied, le second pour la page complète pour le cas où se présentent des queues, des titres, soit en tête, soit intercalés, et tout ce qui peut rompre les colonnes momentanément.

### Observations diverses

Il ne faut pas mettre en tête de page ou de colonne une fraction de ligne terminant un alinéa, à moins cependant que cette ligne courte ne constitue à elle seule un alinéa complet, ou que dans une table en colonnes cette fin d'alinéa se trouve prolongée par des points de conduite et terminée par des chiffres. On *tombe mal* chaque fois qu'un bout de ligne arrive en tête de page. Cet accident se reproduit lorsque les alinéas sont courts, et fréquents par conséquent. Les calculs doivent

tendre à éviter de mal tomber; pour cela, le metteur confectionnera deux ou trois pages à l'avance et ne liera définitivement qu'après avoir évité ou prévu cette occurrence. Il y a divers moyens d'y remédier : faire une ligne de plus en espaçant davantage les dernières lignes d'un alinéa, ou en gagner (*casser*) une en les serrant, et diminuer ou forcer le blanc des titres et celui des alinéas. Quand aucune de ces ressources ne permet d'éviter la ligne boiteuse en tête de page, il vaudra mieux couvrir cette ligne avec la dernière de la page précédente, laquelle sera remplacée par un blanc équivalent disposé de façon apparente. Ce blanc accidentel ne doit pas échapper aux yeux de l'auteur ou du correcteur, qui, avertis par une note du metteur en pages, feront le nécessaire.

Dans les notes à deux colonnes, on use également de cet artifice.

La ligne dite boiteuse ou creuse est celle constituée par un ou plusieurs mots seulement et terminée par des cadrats. Une fin d'alinéa formant ligne pleine n'est pas considérée comme ligne boiteuse et est parfaitement tolérée en tête de page; de même que la ligne isolée et incomplète formant un seul alinéa, cet alinéa ne serait-il que d'un mot. Néanmoins, il vaut mieux s'abstenir de ce genre de lignes déséquilibrées et d'un effet disgracieux.

Lorsqu'on est obligé de recourir à l'emploi des pages longues, on en fait deux qui à l'impression doivent tomber en regard.

Pour les titres quelconques, chapitre, article, etc., tombant en bas de page, il est utile de les faire suivre de trois lignes de texte — deux à la rigueur — sinon, les reporter à la page suivante avec, en tête, le blanc nécessaire.

Il en est de même dans un ouvrage où des sommaires de quelque importance accompagnent des chapitres se suivant : il faut les garnir d'au moins trois lignes ou deux. Si le sommaire tombe juste et ne peut par conséquent être suivi des deux lignes de texte minimum, on le coupe et l'on en reporte une partie à la page suivante — deux ou trois lignes au moins. Il s'agit ici du sommaire en caractère romain inférieur à celui du texte. Si le sommaire est en italique et peu étendu, il sautera avec son titre.

Eviter que deux titres tombent juste en regard, de page à page ou de colonne à colonne.

A cause de la rentrée de ses lignes, l'épigraphe, se trouvant dans le même cas, ne se coupera jamais.

Quand l'alinéa, au bas d'une page, commence par une lettrine, il faut qu'elle soit suivie d'au moins deux lignes pleines.

Eviter de placer au commencement d'une page une ligne débutant par une syllabe muette qui serait la terminaison d'un mot coupé au bas de la page précédente ; il vaudrait mieux remanier deux ou trois lignes pour faire rentrer cette syllabe finale ou repasser une autre syllabe, si ce n'est le mot entier.

Ne pas laisser un deux-points (:) au bas d'une page, surtout d'une page impaire.

Pas de titres courants ni de folios aux pages de titre.

On appelle *queue* tout compte de lignes — très inférieur à celui que contient régulièrement la page de texte — terminant une partie quelconque, alors que la suite de la composition, qui en commence une autre, doit être reportée soit en belle

page, soit simplement en page. Minimum admis : cinq lignes. L'espace resté libre au-dessous du texte est laissé tel quel ou préférablement garni d'un petit filet.

On appelle aussi queue la fin de page laissée en blanc.

### Répartition des blancs

La répartition des blancs, dans la mise en pages, est surtout œuvre de goût et de logique. Étant donnée leur variabilité infinie, on maintiendra entre eux une proportionnalité toujours raisonnée. Leur répétition symétrique, leur emploi judicieux en rapport avec le caractère ainsi que leur harmonique continuité, concourent à la beauté de l'ensemble et donnent seuls l'impression d'unité que doit procurer l'ouvrage correctement ordonné.

Plusieurs titres de même valeur se rencontrant dans une page auront leurs blancs parfaitement semblables.

Si une ligne ou un court sommaire en capitales du corps se trouvent séparés du texte par une ligne de blanc au-dessus et une autre au-dessous, on doit diminuer le blanc inférieur au profit du supérieur, en ayant soin de tenir compte du talus de la lettre qui participe au blanc de dessous. D'ailleurs, en règle générale, le titre doit se rapprocher du texte auquel il sert de début.

Au contraire, s'agit-il de vers intercalés ou de toute autre citation séparée par des blancs, l'espace supérieur sera tenu un peu moins fort que le suivant comme se rapportant plus particulièrement au texte annoncé. Cette citation, vers ou prose, peut être suivie de sa traduction ; le nouveau blanc

qui les séparera devra être moins fort que le plus petit des deux autres.

Lorsque la dernière ligne d'un alinéa ne comportant qu'un ou plusieurs mots est suivie d'un titre, on tiendra compte dans le blanc de séparation de celui fourni par les cadrats de cette ligne.

Les citations, intercalations, guillemetées ou en petit texte, sont toujours séparées par un blanc assez sensible.

Dans les ouvrages divisés en paragraphes numérotés, il est bon de mettre au moins une ligne de blanc entre chacun des numéros.

Les filets de queue, le mot *fin* ou tout autre terminant une partie doivent avoir environ un tiers de blanc avant et deux tiers après.

La répartition des blancs, déterminée une fois pour toutes, doit être minutieusement observée; mais, accidentellement, il sera permis de rompre la règle mathématique en *trichant*, c'est-à-dire en usant de l'interversion des blancs. Les proportions seront quelque peu faussées, il est vrai, mais de telle façon que l'œil ne s'en apercevra point et sera trompé par une apparente régularité; par exemple l'utilisation des blancs des lignes creuses.

La loi de relation des blancs régit de même les lignes de titres formant division de l'ouvrage. Lorsque ces divisions sont nombreuses, on les rassemble sous forme d'échelle pour bien établir une gradation de force entre elles et leur donner l'aspect uniforme nécessaire.

Voici l'exemple classique (page suivante) :

# PREMIÈRE PARTIE

## LIVRE PREMIER

### CHAPITRE PREMIER

#### SECTION PREMIÈRE

#### ARTICLE PREMIER

Ces parties sont parfois accompagnées de sommaires ou de sous-titres en capitales (grandes et petites), en italique, en caractères gras (égyptienne, normande, antique, etc.) ; ils seront toujours d'une force d'œil inférieure à leur titre. Entre eux, bien entendu, cette force d'œil sera également relative.

A moins d'avis contraire, les principales divisions d'un ouvrage commencent toujours en *belle page*, c'est-à-dire en page impaire.

Commencer en tête de page, ou simplement *en page*, c'est commencer aussi bien aux impaires qu'aux paires.

Si une partie se termine en page impaire, il faudra, pour que la partie suivante commence également en belle page, confectionner une page blanche, formant verso ; cette page additionnelle, faite avec des lingots, identiquement aux autres, permet alors de reprendre l'ordre adopté.

Au cours de la mise en pages, on ne doit pas, en cas d'interruption, s'arrêter à la terminaison exacte d'une feuille. Il faut toujours amorcer la suivante en mettant la suite du texte — ne serait-elle que de plusieurs lignes — sous le premier folio de la nouvelle feuille et en y adjoignant la signature. Quand le moment est venu, la mise en pages peut être ainsi reprise sans erreur.

Cette amorce prend le nom de *réclame* (v. p. 275).

Pour la mise en placards on procède de même. La suite de la copie, insuffisante pour constituer un placard entier, sert néanmoins de début au placard suivant, qui sera complété par la suite.

### Mise en placards

La mise en placards — qui n'est guère demandée que pour les ouvrages manuscrits, susceptibles de nombreuses corrections, mais pas toujours — est une opération préliminaire de la mise en pages. Elle consiste à réunir les diverses compositions en un certain nombre de paquets de longueur uniforme (40 cicéros environ) sans titres courants ni folios.

Les placards, formant des séries de huit paquets chacun, sont numérotés jusqu'au dernier, sans interruption. La première page de chacun, la première colonne s'ils sont imposés — c'est-à-dire serrés dans un châssis — porte en tête le titre de l'ouvrage abrégé et un numéro d'ordre. Exemple :

Élém. de Bot.

pl. 1

Traité de Chir. — 1

Dans les très petites justifications (les notes généralement), les placards peuvent être de douze paquets.

Si les placards, par le fait des corrections, se trouvent augmentés considérablement, il s'ensuit que l'ordre ne sera point changé : de nouveaux placards intercalaires seront créés portant l'ancien numéro d'ordre suivi de la mention *bis*, *ter*, *quater*... ou des lettres numérales additionnelles *a*, *b*, *c*, *d*... A, B, C, D...



La disposition en placards, toute provisoire, a cet avantage de donner la plus grande liberté désirable pour la correction des ouvrages susceptibles de nombreux et profonds changements; elle évite les reports de lignes, les chasses ou pertes exagérées, et supprime toutes les combinaisons dispendieuses pour rester en feuille quand le travail est mis en pages directement.

Elle permet de plus, à l'auteur, d'évoluer à l'aise dans de larges marges, de retrancher et d'augmenter sans employer de nouveau papier.

Pour la facilité de l'évaluation, on s'arrange de manière que chaque placard corresponde autant que possible à un nombre régulier de pages.

Si de prime abord on donne aux pages de placards la longueur et la physionomie qu'elles auront dans la mise en pages future, on observera les principes habituels à cette seconde opération.

Les renvois de notes, surtout s'ils sont nombreux, ne seront pas changés au placard, puisque le placement des notes sera modifié à la mise en pages définitive. Le principal est que les notes soient réunies, dans chaque colonne ou page, avec leurs appels.

Les placards, après épreuve en blanc, restent sur porte-pages, à moins d'être imposés. Dans ce dernier cas, et pour éviter les recherches, le numéro du placard sera inscrit à la craie au revers de la forme.

Pour l'imposition, les colonnes de chaque placard sont mises côte à côte : 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, le cran tourné vers soi, avec, comme intervalle, le blanc du papier également partagé.

Les placards en paquets sont disposés de même sur la presse, en vue des épreuves, les quatre

colonnes formées chacune de deux paquets : 1<sup>re</sup> (1-2), 2<sup>e</sup> (3-4), 3<sup>e</sup> (5-6), 4<sup>e</sup> (7-8).

Quand il sera possible de le faire, et quand bien même les paquets excéderaient la longueur de page déterminée pour la mise, le metteur y adjoindra les divers titres, notes, opérations, tableaux, etc., avec les blancs appropriés.

Après correction, et si les modifications, chasse, perte, remaniements, n'ont été que de peu d'importance, le metteur aura donc l'avantage d'une mise en pages toute faite, pour ainsi dire, et sera renseigné sur le nombre exact de feuilles.

### Titres courants et folios

Le titre courant est la ligne qui, répétée en tête de chaque page, reproduit le titre de l'ouvrage ou celui du livre, du chapitre...; on l'appelle quelquefois folio, mais par erreur, ce dernier terme ne devant désigner que le chiffre de pagination.

Le titre courant se met au centre de la ligne, les chiffres du folio sont compris dans le blanc; ils sont mis au commencement de la ligne des pages paires, et à la fin pour les pages impaires.

Si l'ouvrage comporte divisions et subdivisions, le titre courant est de toute nécessité; c'est un guide pour le lecteur : dans le cas contraire, la seule répétition du titre est inutile; il suffit d'un simple folio au milieu de la ligne, entre deux tirets, deux parenthèses ou deux vignettes légères :

— 103

(103)

⌞ 103 ⌟

Les chiffres de ces folios brefs peuvent être du même caractère que le texte courant, mais plus petit préférablement.

Les titres courants se font généralement en capitales, grandes et petites, espacées à un point autant que possible, et de la même famille que les caractères du texte qu'ils accompagnent. Leur force d'œil est d'environ deux points au-dessous du caractère courant : elle doit être combinée de manière à n'offrir aucune ressemblance avec les titres qu'ils peuvent rencontrer immédiatement.

L'italique peut également servir pour les titres courants, particulièrement dans les pièces de théâtre et les poésies dialoguées, où la rencontre de deux lignes de capitales doit être évitée.

Les petites capitales du texte courant seront employées, elles aussi, quand le titre courant sera d'une certaine longueur.

On sépare ordinairement le titre courant par un blanc approprié à l'interlignage du corps employé. ou par un filet maigre, droit ou tremblé ; on peut aussi le mettre entre deux filets. Exemples :

## LE CAP DES TEMPÊTES

---

MONSIEUR, MADAME ET BÉBÉ

---



---

LES IRRÉGULIERS DE PARIS

---

*Tartarin sur les Alpes.*

---

Lorsque le titre général d'un ouvrage est reproduit, le titre courant qui l'énonce se met au verso ; la division par livres, chapitres, etc., s'inscrit au recto :

ou encore le titre courant recto changeant à chaque page ou pour un certain nombre de pages :

|    |                 |    |
|----|-----------------|----|
| 24 | LES ORIENTALES. |    |
|    | LE FEU DU CIEL. | 25 |

Si, dans un ouvrage divisé comme ci-dessus, le sommaire du livre ou du chapitre est énoncé, ces derniers se mettent au verso, et le sommaire au recto :

|    |                                    |    |
|----|------------------------------------|----|
| 24 | LIVRE III. CHAPITRE V.             |    |
|    | DU BONHEUR DES ÉLUS.               | 25 |
| 24 | CHAP. VI. — LE DROIT DE PROPRIÉTÉ. |    |
|    | LA CIRCULATION DES EAUX.           | 25 |

La grande étendue d'un titre courant ne permet pas toujours de le faire entrer dans une seule ligne, même composé en petites capitales ; dans ce cas, on le fait porter sur deux lignes par une coupure convenable qui satisfasse l'œil : deux parties égales ou presque s'il se peut, mais il faut cependant préférer la coupure, quoique inégale, exigée par le sens :

|    |                                 |    |
|----|---------------------------------|----|
| 24 | ÉTUDE                           |    |
|    | SUR L'INTELLIGENCE DES ANIMAUX. | 25 |

Le titre courant changeant doit indiquer le changement de titre énoncé dans le texte à la page même où ce changement s'opère, toujours pour mieux guider le lecteur dans ses recherches.

Quand le chapitre se termine en page paire, il est alors d'usage de mettre le titre courant dans son entier, ou tout au moins la partie essentielle si la place fait défaut :

|    |                                       |  |
|----|---------------------------------------|--|
| 24 | ÉTUDE SUR L'INTELLIGENCE DES ANIMAUX. |  |
|----|---------------------------------------|--|

Dans les ouvrages à deux colonnes qui portent deux folios, le folio impair se met à la première colonne, et le folio pair à la seconde de chaque page.

Dans les dictionnaires, la première syllabe du dernier mot de la colonne figure en tête de cette colonne; le folio se place au milieu, avec ou sans tirets, quand le nombre de colonnes est pair; à droite et à gauche, comme d'habitude, s'il est impair. Certains ouvrages de ce genre portent aussi en entier le premier et le dernier mot de la page.

Il vaut mieux s'abstenir de titres courants et de folios aux pages commençant par un titre marquant une des principales divisions de l'ouvrage ou entièrement occupées par une gravure, un tableau, etc.; à la première page du texte, à celle de dédicace, et à d'autres du même genre.

La pagination en chiffres arabes compte à partir de la première page du texte. Les parties éventuelles de l'ouvrage, généralement écrites par l'auteur une fois le livre terminé, sont pour cette raison paginées en chiffres romains ou en lettres italiques bas de casse. Cette différenciation dans la forme des folios est nécessaire pour ces pièces venant après coup et dont le nombre de pages ne peut être évalué d'avance. Cependant, s'il est demandé que ces parties éventuelles marchent avec la première feuille, la pagination pourra commencer en chiffres arabes avec la première page de cette partie. De même en cas de réimpression où ces particularités disparaissent.

S'il arrive que le titre courant soit supprimé dans une partie paginée et que le folio doive subsister, on le maintient non au milieu, mais à son extrémité respective.

Lorsque, par suite d'élargissement accidentel, une page déborde de la justification ordinaire, le

folio est rentré à droite ou à gauche de manière à conserver la justification propre, exactement comme si de rien n'était.

Les titres courants conservent leur point final, inutile selon nous et, par son peu d'apparence, déplaçant leur milieu par rapport à l'axe de la page.

Lorsqu'ils contiennent, en plus du folio, une date, une indication en chiffres, elle se met entre crochets du côté opposé.

La pagination manque dans les premiers livres, même à l'époque où les réclames et les signatures n'existaient pas encore. On laissait donc aux acheteurs le soin de chiffrer eux-mêmes leurs exemplaires ou de les faire chiffrer par des écrivains spéciaux. Mais il paraîtrait, en outre, que la pagination n'a d'abord pas été regardée comme chose très utile pour la commodité du lecteur, puisqu'on trouve parmi les anciennes éditions peu d'exemplaires où elle ait été ajoutée.

La première édition dont les pages soient chiffrées est le *Sermo ad populum predicabilis*, opuscule in-quarto publié à Cologne, en 1470, par Arnold Therbornen, qui se servit pour cela de chiffres arabes. Cette mode, adoptée par les autres imprimeurs, ne devint générale que vers le milieu du xvr<sup>e</sup> siècle, quand on commença à ajouter aux livres des index et des tables des matières.

Dans le principe, on se contenta de numérotter le recto de chaque feuille, et ce n'est qu'assez tard qu'on numérotait le verso. Le plus souvent, ce numéro était placé en haut de la page, tantôt au milieu, tantôt à l'angle extérieur; on essaya de le mettre en bas, mais cette méthode, jugée incommode, fut abandonnée. Les chiffres arabes réussirent à l'emporter, bien que certains imprimeurs se servissent de chiffres romains — lesquels, d'ailleurs, ont continué de servir à la pagination des parties annexes du volume.

Arnold Therbornen serait encore le premier qui ait placé des titres courants au sommet des pages, comme

on le voit dans son édition des *Quod libet* de saint Thomas d'Aquin, in-folio de 1471. Ulric Gering l'imita, en 1477, dans la *Sermones*.

### Signatures

La page, mise de longueur et munie de son titre courant, est complétée par une ligne de pied. C'est un lingot de douze ou une réglette de bois de même épaisseur qui renforce la page et en assure la quadrature pendant la ligature et le serrage en forme.

La ligne de pied est remplacée pour certaines pages convenues par une ligne de cadrats contenant un petit chiffre ou une simple lettre appelés *signature*. La signature change à chaque feuille — ou fraction de feuille — et détermine leur ordre de succession dans un même ouvrage. La dernière signature indique le nombre de feuilles qu'il contient.

Les signatures se succèdent normalement de feuille en feuille pour l'in-quarto et l'in-octavo ordinaires. Mais elles sont doublées, quadruplées et au delà dans une même feuille pour les formats supérieurs : in-8 en deux cahiers, in-12, in-16, in-18 variés, in-32.

L'in-12, composé d'un cahier in-octavo dans lequel s'encarte un cahier in-quarto, reçoit la signature 1 à la première page et la même signature suivie d'un point 1. à la page 9 qui est en même temps la première page de l'encart. Le chiffre est répété pour bien marquer que les deux signatures doivent marcher ensemble pour la même feuille.

La première page de la deuxième feuille in-12 (25) prend la signature 2; la neuvième page (33),

première de l'encart, la signature 2.. De même pour la suite.

L'in-16 (32 pages), formé par la réunion de deux cahiers in-octavo sur une seule feuille de papier, prend deux signatures : 1 pour la première page, 2 pour la page 17 (première page de la seconde moitié); 3 pour la page 33 (première page de la deuxième feuille), 4 pour la dix-septième page (49) de la même feuille; 5 pour la page 65 (première page de la troisième feuille), 6 pour la dix-septième (81); et ainsi de suite. D'ailleurs, autant de signatures que de coupures.

L'in-16 en un seul cahier, dit roulé, ne prend qu'une signature par feuille, étant sans coupure.

L'in-18 usuel, c'est-à-dire en deux cahiers, l'un de 24 pages, l'autre de 12 (un in-12 et un in-6), porte deux signatures différentes et doublées, soit quatre. La première page du premier cahier de seize pages prend la signature 1; la neuvième page, qui est la première de son cahier d'encart de huit pages, la signature 1., pour bien indiquer que ces deux coupures réunies forment un tout; la vingt-cinquième page, première du second cahier de douze pages, prend la signature 2, et la vingt-neuvième page, première de son cahier d'encart de quatre pages, la signature 2..

Pour la feuille suivante, la première page (37) prend la signature 3; la neuvième (45), la signature 3.; la vingt-cinquième (61) — second cahier — la signature 4; la vingt-neuvième (65), la signature 4..

Dans l'in-18 en trois cahiers égaux, chacun de 12 pages, il y a trois signatures à la feuille, changeant d'un cahier à l'autre (1, 2, 3); chaque cahier est composé de huit pages et d'un encart de quatre



dont la première prend la même signature suivie d'un point (1., 2., 3.).

A la feuille première, la signature 1 est pour la première page de la feuille et du premier cahier (1) et 1. pour la cinquième page (5), première de son encart; la signature 2 pour la treizième page, première du deuxième cahier (13), et 2. pour la dix-septième (17), première de son encart; la signature 3 pour la vingt-cinquième page, première du troisième cahier (25), et 3. pour la vingt-neuvième, première de son encart (29).

La deuxième feuille commence par la signature 4 pour la première page (37), 4. pour la cinquième (41), 5 pour la treizième (49), 5. pour la dix-septième (53), 6 pour la vingt-cinquième (61), 6. pour la vingt-neuvième (65); et ainsi jusqu'à la fin de l'ouvrage.

Pour l'in-32, qui est la réunion de quatre in-octavo sur une seule feuille de papier, les signatures se suivent de seize pages en seize pages; il y a par conséquent quatre signatures différentes pour une seule feuille. Signature 1 à la première page, 2 à la dix-septième (17), 3 à la trente-troisième (33), 4 à la quarante-neuvième (49).

La deuxième feuille commence par la signature 5 à la première page (65), 6 à la dix-septième (81), 7 à la trente-troisième (97), 8 à la quarante-neuvième (113), et ainsi de suite.

Pour l'in-octavo en deux cahiers, les signatures sont au nombre de deux à la feuille, se suivant pour tout l'ouvrage de huit pages en huit pages, à la première et à la neuvième de chaque feuille.

Dans les plaquettes minuscules, on s'abstient de signatures pour la ou les parties encartées; on met

un astérisque à l'encart, deux et trois s'il y en a un deuxième et un troisième \* (\*), \*\* (\*\*), \*\*\* (\*\*\*).

Nous n'avons donné ici que l'ordre des signatures pour les formats les plus usités. Pour les autres, moins employés, on observera le même principe, qui consiste, en somme, à marquer d'un signe distinctif la première page de toute partie formant une unité particulière, et ce pour éviter les erreurs d'imposition, et surtout celles du brochage, tout en facilitant le travail d'assemblage. C'est pour cela que les unités particulières devant être groupées en un seul tout prendront la même signature accompagnée de signes conventionnels analogues et répétés autant de fois qu'il sera nécessaire.

Le caractère des signatures est de deux points inférieur à celui du texte courant, à moins que celui-ci ne soit lui-même petit, auquel cas on emploie le semblable.

Les parties composées après coup (préfaces, notices, etc.) prennent comme numéros d'ordre des lettres italiques bas de casse ou capitales grandes et petites (*a, b, c, d* — *A, B, C, D* — *A, B, C, D*) placées et rentrées à droite. (Sauf toujours le cas de réimpression où cette différenciation devient inutile.)

Les signatures, toujours placées à droite, se renfoncent de plusieurs cadratins. L'égalité de la rentrée doit être observée jusqu'à la fin. Cependant, le renforcement peut varier nécessairement quand, par exemple, la signature se rencontrant verticalement avec une opération peut susciter confusion.

Les signatures, devant remplacer les lignes de pied, sont séparées du texte, d'abord par la ou les interlignes qui suivent la dernière ligne et ensuite

par leur différence propre d'avec le lingot de douze, différence diminuée de l'interligne qui les suit.

Soit une page de neuf interligné à trois points : la signature, en sept, sera séparée du texte d'abord par la dernière interligne de trois points, plus ensuite sa différence d'avec douze qui est cinq points sur lesquels on en prélève trois pour l'interligne terminale ; il reste donc deux points, qui, ajoutés aux trois autres, donnent un total de cinq points séparatifs.

Dans un ouvrage formant série ou collection, la tomaison est à gauche avec une légère rentrée. Cette signature particulière additionnelle, en petites capitales, mentionne le titre de l'ouvrage, abrégé ou non, suivi de la tomaison : parfois pour un même ouvrage en plusieurs volumes le chiffre seul du tome est indiqué ; il peut être joint à la signature (IV. — 24).

Pour les œuvres d'un même auteur, si l'ouvrage forme à lui seul deux ou plusieurs volumes, la signature comportera, non le titre de la collection, mais le sujet particulier de cet ouvrage, suivi de sa tomaison propre :

Pas de signature au faux titre et au frontispice ; mais les faux titres qui sont dans le corps de l'ouvrage les prennent comme les pages dont ils tiennent la place.

Les parties réimprimées d'un volume (onglet, carton ou autre), commençant la feuille ou non, prennent la même signature que la feuille dont elles font partie, mais avec une marque distinctive quelconque (astérisque, points), placée immédiatement avant (\*9 — ..20). Cela est utile pour que

dans l'assemblage il n'y ait point confusion avec la partie fautive (à moins qu'on ne veuille laisser passer la chose inaperçue).

Lorsque, par le fait d'un titre qui ne peut entrer, la page à signature est courte, le blanc se met avant la signature.

On sait que les premiers livres n'avaient ni registre, ni réclames, ni signatures, c'est-à-dire rien qui pût guider pour l'assemblage des divers cahiers d'un même volume. Pour faire disparaître cette difficulté, on fit revivre ces indications dont l'usage était général au moyen âge.

Le registre se trouvait quelquefois au commencement, mais plus souvent à la fin de l'ouvrage. Il consistait toujours en une sorte de table ou d'index composé des premiers mots de la moitié des feuillets de chaque cahier; il servait à guider les assembleurs et les relieurs. Son usage disparut à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle.

Le registre parut à Rome en 1469. On en attribuerait l'introduction dans la typographie à l'imprimeur Ulric Han ou plutôt à Sweynheim et Pannartz qui l'employèrent pour la première fois, la même année, dans leurs éditions de *Lucain* et de *Jules César*.

La réclame — ainsi appelait-on le mot placé isolément au-dessous de la dernière ligne de chaque feuille à droite et horizontalement — dont les premiers typographes firent usage, était une imitation des anciens copistes. Cette innovation serait attribuée à Jean de Spire, imprimeur à Venise — qui s'en servit, dit-on, dans un *Tacite*, sans date, mais publié, à ce que l'on croit, en 1468 ou 1469 — ou à Vendelin, frère de ce typographe, imprimeur dans la même ville en 1470. On prétend encore que le premier exemple de réclame se trouve dans le *Confessionale* de saint Antonin, publié à Bologne en 1472, par un imprimeur inconnu, probablement par Balthasar Aroguidus. Alde Manuce

en propagea l'emploi, mais elle ne fut adoptée en France que vers 1520. On en a usé assez longtemps simultanément avec les signatures, puis on l'a abandonnée comme faisant double emploi avec ces dernières.

Quelques années plus tard, on fit revivre également les signatures, qui étaient l'usage d'indiquer l'ordre successif des feuillets ou cahiers par une lettre de l'alphabet dont les imprimeurs xylographes avaient déjà accidentellement tiré parti. Le premier livre connu où on les trouve est le *Præceptorum divinæ legis*, de Jean Nider, imprimé à Cologne en 1472, par Jean Koelhof, ou, d'après Ambroise-Firmin Didot, le *Baldi lectura super Codicem*, imprimé à Venise en 1474, par Jean de Cologne et Jean Manthen de Gherretren (elles ne figurent que dans la seconde moitié de l'ouvrage). Cette supériorité de l'emploi de la signature sur celui du registre fit abandonner ce dernier. Ulric Gering s'en servait à Paris en 1476.

En principe, les signatures étaient marquées par des lettres suivies d'un chiffre arabe ou romain, que l'on répétait jusqu'au milieu de la feuille. Par exemple, la première feuille d'un volume in-octavo portait A au bas et à droite du recto du premier feuillet, Aij au bas du recto du deuxième, Aij au bas du recto du troisième, Aiv au bas du recto du quatrième. Les signatures de la deuxième feuille étaient : B, Bij, Biiij, Biv ; celles de la troisième : C, Cij, Ciiij, Civ, et ainsi de suite. L'alphabet épuisé, on recommençait dans le même ordre en doublant, triplant et quadruplant au besoin la lettre que l'on disposait sous cette forme : Aa, Aaij, Aaiij ; Aaa, Aaaaj, Aaaaaij. Quelquefois, au lieu de Aij, Aiiij : Aaij, Aaiij ; Aaiij, Aaaaaij... on mettait A 2, A 3 ; Aa 2, Aa 3 ; Aaa 2, Aaa 3, etc.

Quand on recommençait l'alphabet pour la numérotation des feuilles, on retournait aussi quelquefois les lettres de signature. On les appelait alors *lettres vertes* : V, g. A verti, B verti, etc.

Ce système a été définitivement abandonné au commencement du dernier siècle et remplacé par celui, infiniment plus simple, des chiffres arabes. Les parties préliminaires, les appendices et autres pièces détachées du corps de l'ouvrage, sont actuellement signées de lettres minuscules italiques.

Un grand nombre d'anciens ouvrages n'ont d'autre pagination que les lettres de l'alphabet suivies d'un chiffre : *a*, *a* 2, *a* 3, *a* 4 (ou *A*, *A* 2, *A* 3, *A* 4), etc., pour 1, 3, 5, 7..., *b*, *b* 2, *b* 3, *b* 4, etc., pour 17, 19, 21, 23....

Ce n'est que lorsque la pagination fut établie qu'on employa comme signatures les lettres de l'alphabet, mais le *J* et l'*U* exceptés : *A* signature 1 ; *B*, 2 ; *C*, 3 ; *D*, 4 ; *E*, 5 ; *F*, 6 ; *G*, 7 ; *H*, 8 ; *I*, 9 ; *K*, 10 ; *L*, 11 ; *M*, 12 ; *N*, 13 ; *O*, 14 ; *P*, 15 ; *Q*, 16 ; *R*, 17 ; *S*, 18 ; *T*, 19 ; *V*, 20 ; *X*, 21 ; *Y*, 22 ; *Z*, 23. La série recommençait ainsi : *A A* ou 2 *A*, 24... ; *A A A* ou 3 *A*, 47, etc.

La signature, indispensable pour l'assemblage, indique au brocheur de quelle manière doit se plier la feuille, et comment doivent en être détachés et classés les différents cartons, s'il y a lieu. Quant au lecteur, elle le renseigne simplement sur le format du volume.

{Les signatures, n'étant d'aucune utilité une fois le livre relié, étaient placées tout au bord de la marge : l'outil du relieur les faisait disparaître. De par l'exiguïté de la platine, au tirage les lettres se cassaient ou se salissaient et devenaient illisibles. Arnold Therhornen les mit immédiatement sous le texte.

On désigne à présent sous le nom de *reclame* le feuillet de copie qui appartient à deux placards ou à deux feuilles ; c'est-à-dire finissant l'un et commençant l'autre. Le placard de réclame se trouve dans le même cas vis-à-vis de la feuille. A cet endroit de la copie, on marque, en lecture typographique, le numéro du placard ou de la feuille qui commence. Cette indication s'appelle elle-même *reclame*.

## Notes

Les notes — commentaires d'un mot ou d'un passage du texte — sont de deux sortes : celles qui se mettent au bas de la page contenant ce mot ou passage (et pouvant elles-mêmes comporter d'autres notes), et celles qui sont reportées à la fin d'une partie, d'un chant, d'un chapitre, d'un volume....

Les notes sont toujours composées en plus petit caractère que celui du texte, — de deux points au moins ; — elles en sont séparées par un espace très variable et sont précédées de numéros d'ordre, lettres ou signes, ayant leur analogue correspondant dans le texte, où ces chiffres, lettres, signes, prennent le nom d'*appels de notes*.

Il y a donc à considérer deux choses dans la note : l'appel et le blanc de séparation.

## APPELS

Autrefois on se servait de minuscules italiques du corps du texte (sous le nom de *lettrines*), accompagnées de la parenthèse, quand les notes étaient fréquentes ; lorsqu'elles l'étaient moins, la minuscule était remplacée par l'astérisque entre parenthèses. On doublait l'astérisque pour une seconde note de la même page ; mais pour la troisième on plaçait une croix, et pour la quatrième un pied-de-mouche.

Un autre signe, le diésis ( $\ddot{+}$ ) était aussi employé.

Des astérisques entre parenthèses, en nombre égal à ceux des renvois, remplacèrent ces divers signes ; plus tard on se servit simplement de chiffres du corps entre parenthèses.

Il peut être intéressant de donner ici la suite des appels de notes anglais : le premier est l'astérisque \*

le deuxième s'appelle poignard ou obélisque  $\dagger$  ; le troisième  $\ddagger$ , le quatrième  $\S$  et le cinquième  $\P$  se rapportent au diésis, aux barres doubles et au pied-de-mouche. Quand il y a plus de cinq appels, les signes sont doublés :  $\ddagger\ddagger$ ,  $\S\S$ ,  $\P\P$ .

Dans certaines éditions hollandaises, on rencontre les signes suivants dans cet ordre :  $\cdot$ ,  $\dot{\cdot}$ ,  $\S$ ,  $\P$ , seuls ou concurremment employés avec des lettres italiques et des chiffres entre parenthèses.

Les appels de notes communément employés sont les suivants :

$$(1) \quad (1) \quad 1 \quad (a) \quad (a) \quad a \quad \cdot \quad \cdot$$

Comme on le voit, les appels sont assez variés de forme : chiffres arabes, chiffres et lettres supérieurs, lettres italiques, astérisques, tantôt isolés, tantôt entre parenthèses, dont on use différemment suivant le goût et à la demande de l'auteur.

Les appels en chiffres supérieurs isolés nous paraissent suffisamment visibles, et sont d'ailleurs d'un usage général.

Néanmoins, dans la poésie, si les notes sont rares, l'astérisque sera mieux indiqué.

Le numérotage des notes recommence à chaque page, sauf dans certains classiques, où il se continue jusqu'à la fin du chapitre ou du chant.

Dans les ouvrages à deux colonnes, le numérotage recommence à chaque colonne — sauf toujours le cas précédent.

Un chapitre peut tomber au milieu d'une page ; ses notes et celles qui le précèdent mises au bas de la page ont une seule numération.

Plusieurs signes différents peuvent être employés dans la même page. Lorsqu'une note comporte une



sous-note et encore une note de sous-note, la note prend un chiffre arabe supérieur; la sous-note, d'un caractère plus petit, prend une lettre italique supérieure; et la note de sous-note un astérisque.

Dans le texte, l'appel est séparé de la dernière lettre du mot qu'il suit par une espace fine ou moyenne.

Il est préférable de figurer l'appel dans le texte par un chiffre supérieur isolé plutôt que de le mettre entre parenthèses — dont l'utilité n'est pas démontrée; et il vaut mieux numérotter la note par un simple chiffre arabe suivi d'un point, qu'avec des chiffres supérieurs, lesquels font mince figure au commencement d'une note.

Au cas où l'appel serait figuré par un, deux, trois... astérisques, les notes seraient numérotées par des astérisques en nombre correspondant.

Quand une note est formée par un ou plusieurs vers, le numéro d'ordre prend place à gauche, quel que soit l'espace qui le sépare du premier mot de ce vers.

Pour les notes reportées à la fin des livres, chapitres, chants, ou de l'ouvrage entier, la numération des renvois suit pour tout l'ouvrage, le livre, le chapitre, le chant, etc.

#### SÉPARATION

La note est séparée du texte par un filet ou par le blanc jugé nécessaire, mais dont il est impossible d'observer l'exacte régularité. Pour diverses causes, cet espace se présente plus ou moins amplifié ou diminué, le nombre de lignes du texte comme celui des notes étant infiniment variable.

Le nombre d'appels pour une même page, non

moins variable encore, et les endroits souvent fâcheux où le hasard fait tomber ces appels, sont une source d'inévitables difficultés pour le metteur en pages. Les très sensibles différences de blanc ne proviennent que de là ; or, l'art du metteur en pages ne consiste pas seulement à éviter ces écarts — c'est là un point tout secondaire : la correspondance des notes avec leurs appels est surtout l'objet de ses calculs.

Néanmoins, en principe, le blanc de la note sans filet sera d'une ligne quand la combinaison des deux caractères le permettra.

Dans les notes avec filets, le blanc sera d'une demi-ligne de chaque côté. Si les blancs ne peuvent être égaux, celui qui précède le filet sera plus fort.

Le minimum de blanc séparatif de texte à note est représenté par le nombre de points différentiels du corps des notes à celui du texte, augmenté de la force de l'interligne si le texte est interligné. Exemple : dans un ouvrage en neuf interligné à deux points, avec notes en sept, le blanc minimum sera de quatre points : les deux points de l'interligne et les deux points différentiels du sept au neuf.

Le filet séparatif des notes est facultatif ; mais il est nécessaire pour la bonne séparation des notes dans les ouvrages mélangés de citations en caractères inférieurs et comportant des blancs variés, et cela pour éviter toute confusion avec ces citations. Nous le jugeons parfaitement inutile quand le texte est partout semblable.

Quand bien même les notes porteraient des filets, on n'en mettra pas aux notes de notes ; on n'en mettra pas davantage quand la note sera précédée d'un tableau encadré.

L'idée de variété a fait emprunter aux Allemands le filet de séparation réduit au quart environ de la justification et placé à gauche :

---

#### PLACEMENT

L'idéal de la mise en pages serait que toutes les notes d'une seule page de texte fussent rassemblées au complet au bas de cette page ; cela n'arrive que par le fait d'un heureux hasard ; dans la pratique, il en va tout autrement : l'accident est de règle.

Lorsqu'une note ne pourra tenir entièrement dans la page, par suite de la basse position de son appel, on s'arrangera pour la couper en deux parties égales ; pour le foulage si ces parties tombent l'une sur l'autre, pour l'œil si elles sont en regard.

Si l'appel tombe dans la dernière ligne d'une page, il faut ou faire sauter cette ligne de texte en la reportant à la page suivante où l'on aura la place nécessaire à la note, ou reporter une ligne, deux au besoin, s'il est possible, à la page précédente afin de ménager la place de la note directement sous son appel. Si la note n'est que d'une ligne ou deux, tout est pour le mieux ; au contraire, s'il y en a plusieurs, l'excédent — au moins deux lignes — est reporté au bas à la page suivante et en tête d'autres notes s'il s'en présente.

Un autre cas fréquent se présente dans les ouvrages copieusement commentés : par endroits la somme des lignes de notes est supérieure à celle du texte. Une note peut ainsi courir sur plusieurs pages, et alors elle doit être couverte d'au moins deux lignes de texte courant par page. Il peut arriver encore que l'étendue de la note et la proxi-

mité d'un autre renvoi ne permettent pas d'en placer une seule ligne ; dans ce cas on met la note immédiatement sous le folio, avec ou sans filets — c'est selon.

Si deux ou plusieurs renvois de notes se trouvent réunis dans la même ligne et que la première des notes, occupant à elle seule la place disponible, empêche de placer la première ligne de la deuxième note — et, nécessairement, celle de la troisième note si elle existe, — on essaie par des remaniements de déplacer les renvois soit en avant, soit en arrière. Mais, en cas d'impossibilité, les notes ressortantes conservent leurs numéros d'ordre auxquels on ajoute : *de la page précédente*.

Lorsque, dans une note, la partie excédente commençant par un alinéa, des vers ou une citation, ne peut entrer dans le bas de la page, il convient d'ajouter une ou plusieurs lignes de texte qui permettent de reporter au moins deux lignes de notes à la page suivante. On agit de même quand le renvoi précède une ligne creuse qu'il faudrait reporter seule.

S'il arrive qu'un renvoi de note tombe aux dernières lignes d'un chapitre, et qu'il n'y ait pas de place pour loger cette note en entier au bas de sa page, on en reporte la fin à la page suivante ; mais si le chapitre qui vient après doit commencer en belle page, la fin de la note sera placée en tête de la page qui suit, immédiatement sous le folio, avec ou sans filet, selon la marche adoptée.

Dans les notes sur deux colonnes, s'il ne se présente dans la page qu'une seule note formant deux lignes, on en fera une seule, longue. De même, si elle formait trois lignes, on la réduirait à deux longues.

Si chaque note forme par elle-même un alinéa, il n'en est pas toujours ainsi dans certains classiques, où elles sont nombreuses et où la place est mesurée ; cette extrême abondance oblige à les faire se suivre à raison d'un seul alinéa par division (chapitre, chant).

Toute note ayant trait à un tableau accidentellement élargi, sera de la même largeur que ce tableau, à condition qu'elle se trouve au-dessous de lui et au bas de la page.

#### IDEM, IBIDEM

Le mot *idem*, tenant lieu de nom d'auteur, se met en petites capitales, avec grande : *IDEM* (*Id.*) ; le mot *ibidem* tenant lieu de titre d'ouvrage se met en italique et en abrégé : *ibid.* (*ib.*) ; et cela quand ils suivent immédiatement le nom d'auteur ou d'ouvrage :

1. ROUSSEAU, *Emile*, t. I<sup>er</sup>, p. 33.
2. *IDEM*, *le Contrat social*, t. II, p. 27.
1. *Le Contrat social*, t. I<sup>er</sup>, p. 41.
2. *Ibid.*, t. II, p. 15.

Si la note contient comme source l'indication de deux ouvrages différents et du même auteur, et que la note suivante n'a trait qu'à l'un de ces deux ouvrages, on ne peut le remplacer par *ibid.* Le premier comme le second titre seront exprimés intégralement :

1. ROUSSEAU, *Emile*, t. I<sup>er</sup>, p. 1 ; *le Contrat social*, t. II, p. 80.
2. *IDEM*, *le Contrat social*, t. II, p. 33.
3. *IDEM*, *Emile*, t. II, p. 23.

Lorsque deux ouvrages différents sont cités dans la même note, il en est de même :

1. *Andromaque*, acte II, sc. III; *Britannicus*, acte III, sc. II.
2. *Andromaque*, acte III, sc. II.
3. *Britannicus*, acte II, sc. III.

Mais si la source de deux notes successives se rapporte à un seul ouvrage, le mot *ibid.* remplacera le titre.

1. *Le Bachelier de Salamanque*, t. II, p. 33.
2. *Ibid.*, t. III, p. 29.

Si la source indiquée est absolument la même dans deux ou plusieurs notes se suivant, et que cette fois le nom d'auteur soit imprimé en tête de la première note, les mots *idem* et *ibid.* en tiendront lieu :

1. ROLLIN, *Histoire ancienne*, t. III, p. 1.
2. *Idem*, *Ibid.*, t. II, p. 30.

### Notes ou additions marginales (manchettes)

Les notes marginales, également appelées additions marginales ou manchettes, sont autant de sous-titres secondaires placés en marge et vis-à-vis du texte dont elles énoncent l'esprit. Elles doivent être en très petit caractère, plutôt inférieur à celui des notes (celles de certains travaux administratifs se mettent en caractères noirs : égyptienne, normande) et viennent se placer dans la marge droite des pages impaires, dans la marge gauche des pages paires. Dans les ouvrages à deux colonnes,

elles se mettent ordinairement de chaque côté de la page, chacune dans sa marge respective.

L'intervalle de séparation du texte est habituellement de 3 à 6 points et ne dépasse pas 12; le blanc de couchage sera d'une seule pièce.

La première ligne de la manchette doit être à la même hauteur que celle de l'alinéa qu'elle concerne; elles sont toutes deux alignées par la base :

|                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                              |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| <p>Cela me fait souvenir d'une tracasserie qui arriva lors entre M. et Mme la duchesse d'Orléans, Saint-Pierre, qui avait beaucoup d'esprit et de l'intrigue, et qui, très bon marin, avait été cassé pour n'avoir pas voulu prendre du petit Renau les leçons</p> | <p>Tracasserie<br/>entre<br/>Saint-Pierre<br/>et Nancre.</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|

Le placement des manchettes dans les pages impaires s'effectue sans difficulté, l'extrémité droite des lignes étant toujours dégagée. Il n'en est pas de même pour les pages paires dont l'extrémité gauche porte contre le montant de la galée; il faut donc ou disposer sa manchette contre le bord libre de droite et, cela fait, soit la transporter à gauche de la page en la repoussant, soit transporter celle-ci à droite de la manchette; ou, mieux encore, confectionner d'abord ses manchettes en mettant approximativement les blancs de tête et de pied et ceux de correspondance entre chacune d'elles s'il y en a plusieurs; puis, la page de texte une fois amenée contre elle, justifier exactement cette fois, en hauteur, au moyen de cadrats; les intervalles primitifs d'une addition à l'autre sont ainsi modifiés pour obtenir le parfait alignement avec le texte.

La largeur des manchettes, généralement du cinquième, du sixième, voire du septième de la justification totale, est établie sur un nombre régu-

lier de points, sur un compte juste de cadrats et de petits lingots de garniture, ce qui facilite le placement et la justification en hauteur.

La forme habituelle des additions est l'alinéa, quand la phrase est suivie.

Cependant, si la justification a dû être prise assez étroite, on adoptera la forme « lapidaire » (lignes de longueurs variées), qui est la plus commode et peut s'employer dans tous les cas.

On emploie également la forme en sommaire :

Il fait l'oraison funèbre de sa femme, et il épouse quelque temps après Pompéïa.

Conduite de César en Espagne, dont il avait été nommé gouverneur.

César, modèle de la jeunesse élégante, s'efforce de gagner le peuple par toutes les séductions.

En ces très courtes lignes et bien que le caractère soit fort petit, l'espacement est forcément inégal ; il est des cas où, sous la forme de l'alinéa et du sommaire, l'étendue d'un mot ne suffit pas à former une ligne complète et ne permet pas néanmoins d'emprunter à la ligne suivante ni à la précédente ; il vaut donc mieux rentrer cette ligne de chaque côté au lieu de l'espacer à fines (ce qui ne peut pas toujours se faire complètement).

Le roi et la reine d'Espagne prodiguent des témoignages scandaleux de faveur au prince

L'espacement, on le voit, est la grande difficulté ; lorsqu'il est accidentellement par trop vicieux, on peut diminuer en apparence la justification en plaçant, au commencement de chaque ligne pour



les pages paires et à la fin pour celles impaires, un demi-cadratin ou un cadratin; mais pour l'œil il faut étendre cette modification aux autres additions de la même page.

Une addition de plusieurs lignes peut avoir rapport à un alinéa dont deux lignes seulement rentrent dans le bas d'une page. La première ligne de la manchette pourra être remontée vis-à-vis la dernière ligne des précédents alinéas, si une autre addition ne s'y oppose pas. Sa base s'alignera alors avec la dernière ligne du texte.

L'addition peut aussi se prolonger sur la note, mais ne jamais dépasser la longueur de page, en empiétant sur la ligne de pied.

Enfin, quand une addition ne peut rentrer entièrement au bas d'une page, on en reporte la fin à la page suivante, mais on fera tout son possible pour éviter, par cette coupure, l'éventualité d'un report à une autre page.

Pour les pages qui ne comportent pas d'addition, il y a lieu de placer le blanc qui en tient lieu.

Le premier ouvrage où se rencontrent des notes marginales est un *Apulée* imprimé à Rome en 1469 par Sweynheim et Pannartz.

Autrefois on se servait de la croix (†) pour renvoyer aux notes marginales.

## Épigraphes

Les pensées et les courtes sentences que l'on voit figurer dans le titre d'un ouvrage (même en tête des chapitres) pour en synthétiser l'esprit, se nomment épigraphes.

Elles se mettent généralement après le nom

d'auteur, mais peuvent se placer immédiatement aussi après la ligne de titre principale.

Le renfoncement de l'épigraphe se fait par la gauche, il est environ des deux cinquièmes de la justification : mais il peut varier suivant l'étendue de l'épigraphe et la disposition générale de la page. Son extrémité droite est renfoncée, mais très légèrement, et de manière à être dominée par la plus large ligne du frontispice :

L'épigraphe en prose se met en alinéa :

Il faut prendre le temps comme  
il vient, les hommes comme ils  
sont, l'argent pour ce qu'il vaut.

Si elle est formée d'une citation française, on la guillemette au long :

« Les Français arrivent  
« tard à tout, mais enfin  
« ils arrivent. »

(VOLTAIRE.)

Quand la citation est en langue étrangère composée en italique et accompagnée de sa traduction, celle-ci se met au-dessous en romain et guillemetée comme on l'entend :

*Nihil est in intellectu quod non  
fuerit prius in sensu.*

« Il n'y a rien de bien compris  
que ce qui a passé par les sens. »

L'épigraphe en prose est parfois suivie d'un ou plusieurs vers. Ces derniers se mettent alors en caractère d'œil inférieur et sont placés à peu près au milieu de l'alinéa qui les surmonte.

Les deux épigraphes réunies — prose et vers — sont le plus souvent empruntées à différents

auteurs. Les noms de ceux-ci suivent à droite en petites capitales du même corps.

En dehors du renforcement général, les vers, s'il y a lieu, prennent leur renforcement respectif :

Quand il tomba lâchant le monde,  
L'immense mer  
Ouvrit à sa chute profonde  
Le gouffre amer.

(VICTOR HUGO.)

Il convient d'adopter pour l'épigraphe un interlignage en rapport avec la force du caractère employé et suivant la place verticale dont on dispose.

### Lettrines ou initiales

Autrefois, on désignait sous le nom de lettrine la lettre italique isolée ou entre parenthèses qui servait réciproquement de renvoi du texte aux notes. On nomme encore ainsi les lettres alphabétiques que l'on place successivement en tête de chaque lettre nouvelle dans les lexiques, tables des matières, index, et en général dans toute partie revêtant la forme alphabétique.

La lettrine est aussi l'initiale ornée qui se place au début d'une partie ou d'un chapitre. Elle ne se renforce pas et, si elle est de forme régulière, s'aligne par le bas avec le texte et le dépasse légèrement en tête si possible. Le mot dont elle fait partie ou celui qui la suit se met en petites capitales :



QUAND on passe sur la place de l'Hôtel-de-Ville, et que l'on considère ce palais de féerie brodé de sculptures de la base au faite, avec son campanile ajouré, ses tourelles encorbellées, ses hautes toitures aux ardoises roses, son escadron de chevaliers d'or.

CANDIDE avait amené de Cadix un valet tel qu'on en trouve beaucoup sur les côtes d'Espagne. C'était un quart d'Espagnol, né d'un métis dans le

A MINUIT, l'heure des mystères, Roselia, plongée dans son extase, revit les vertes prairies du Nopalistan : elle entendit de douces mélodies et

La deuxième ligne (et les autres s'il y a lieu) se détache de la lettrine par un léger blanc ; il en est de même, à la première, du mot en petites capitales qui ne fait pas corps avec la lettrine.

Pour les grandes initiales ornées, de formes fantaisistes et irrégulières, on en suivra les contours, mais sans les épouser avec exagération. Les échelles à angle droit seront préférées aux serviles ondulations du texte.

Les lettrines, les initiales ornées tirées en rouge ou en toute autre couleur, sont le seul vestige des anciennes lettres ornées — héritage des scribes du temps passé — qu'on appelait miniatures et qui rehaussaient l'éclat des manuscrits.

Pour ménager, au début de l'imprimerie — transitoirement du moins — les intérêts menacés de nombreux enlumineurs, on réservait un espace blanc en tête des grandes divisions (livres, chapitres...), où l'artiste pouvait exercer son talent de décoration, et aussi l'emplacement des initiales (marquées, pour éviter toute erreur, par une petite lettre minuscule).

Les « lettres grises » étaient des initiales imprimées sans encre, destinées à être dorées et colorées au pinceau.

*Miniature* vient du procédé employé par les enlumineurs du moyen âge pour figurer, à l'aide du minium, les grandes lettres rouges au commencement des chapitres ainsi que les ornements placés en tête de ces derniers. Dans la suite, la décoration devint d'une richesse inouïe, comme couleur et comme dessin. La

découverte de l'imprimerie anéantit l'art de l'enluminure.

L'emploi des lettrines est plutôt réservé aux livres de luxe, à ceux illustrés ou de grande justification, et pour les ouvrages conçus dans le style ancien.

Les lettres destinées particulièrement à cet usage sont fondues avec talus égal, à l'inverse des grandes capitales courantes. On les nomme encore « lettres



Lettrine tirée d'un Évangélaire de Charlemagne.

binaires » ou de « deux points ». L'origine de cette appellation, qui peut surprendre, vient de ce que ces caractères occupaient en hauteur celle des deux lignes du texte qui les accompagnaient; ils équivalaient donc deux fois la quantité de points de ce corps.

Les titres de livres et de chapitres, des lignes, des passages imprimés en rouge portaient le nom de rubrique.

La *rubrique* était la lettre initiale en encre rouge, minium ou cinabre, dont l'usage passa des manuscrits romains à ceux du moyen âge, puis aux livres imprimés.



Lettres ornées du xvii<sup>e</sup> siècle.

## Têtes de chapitre

La mode est très ancienne de ces sortes d'ornements qui viennent en frise à chaque nouveau chapitre.



Tête de chapitre typographique.



Têtes de chapitre du xviii<sup>e</sup> siècle.



Initiales ornées et Têtes de Chapitres modernes  
de la Fonderie RENAULT, Ed. MARCOU, Succ<sup>r</sup>.



En dehors des têtes de chapitre gravées et des vignettes appropriées directement à cet usage, certains motifs isolés, des coins d'encadrement alternativement inversés et des fleurons pourront en tenir lieu. Mais il faut avoir soin de rester dans le style de l'ouvrage et du caractère employé.

### Des gravures ou bois

Les gravures servant à l'illustration du texte se présentent sous deux aspects : elles occupent la page entière ou n'en occupent qu'une partie.

Dans le premier cas, aucune difficulté.

Dans le second, si la gravure est plus petite que la page, dans les deux sens ou un seul, on la ramène à la justification au moyen de lingots, réglottes, interlignes. La *légende* — explication concernant le sujet représenté et placée sous la gravure — entrera au-si en ligne de compte. Si la gravure est plus large, on la ramènera s'il y a lieu à la justification supérieure — nécessitée par son débordement — qui devra toujours être sur un nombre régulier de points (six, douze points et leurs multiples) de manière que la différence de cette justification accidentelle avec celle de l'ouvrage soit divisible en deux pour être de chaque côté régulièrement déduite de la garniture à l'imposition.

Les gravures dont le sujet est tout en largeur se placent, quand cela est nécessaire, en travers de la page, le côté droit tourné vers le haut de la page. Le pied sera donc dans la marge de fond des pages paires, et dans la marge extérieure des pages impaires. L'examen des gravures ainsi disposées est favorisé par le mouvement instinctif de la main

droite qui ramène le livre vers soi, alors que la gravure différemment placée oblige à une contorsion du bras droit.

Les gravures tenant toute la page, appelées aussi gravures *pleines*, se mettent toujours en belle page, avec ou sans verso blanc.

Les gravures pleines dont le sujet est en hauteur seront mieux à leur place en belle page ; au contraire, celles dont le sujet est en largeur seront placées en page paire (sauf le cas de verso blanc), la page impaire semblant alors leur servir de base.

Une autre disposition nouvelle mise à la mode par les magazines : les bois sont placés immédiatement aux angles supérieurs ou inférieurs de la page.

On ne doit pas mettre de folios aux pages dont la gravure est pleine. Une simple ligne de titre courant ou même un chiffre isolé serait d'un effet douteux au point de vue de l'esthétique ; de là dérive cet usage typographique.

(Dans les divers classiques, les ouvrages spéciaux, les gravures sans pagination sont accompagnées de numéros d'ordre et de renvois nécessaires. Pour les ouvrages artistiques, de genre et de fantaisie, la légende — quand il y en a une — est jugée suffisante.)

Il arrive parfois que l'image ne se trouve pas toujours à côté du fait qu'elle illustre, bien que la règle typographique soit de la mettre dans son texte — quand les dimensions le permettent — ou tout au moins immédiatement après, le lecteur devant lire d'abord.

Les gravures pleines doivent être placées en belle page après le texte ; mais il faut tenir compte des nécessités de la mise en pages, qui obligent

parfois à les mettre avant (ou deux pages plus loin exceptionnellement, quand on ne peut les placer au verso en dérogeant à l'usage).

Quant au placement à deux et trois pages près, en arrière ou à la suite, c'est le fait d'une mise en pages défectueuse, qui dénote, en tous cas, un manque de goût ou une certaine négligence. On doit donc l'éviter.

Toutefois, il est fait exception à cette règle pour les livraisons illustrées, les scènes les plus intéressantes étant toujours représentées à la première page — parfois aussi à la dernière, et aux quatrième et cinquième (le milieu); et ce, pour que le lecteur puisse regarder librement les gravures sans couper les pages.

Les bois figurant dans une page d'impression doivent avoir leur axe horizontal parallèle aux lignes de texte et leur axe vertical perpendiculaire à ces lignes. Or, ces conditions ne sont pas toujours remplies; les bois ne sont pas d'équerre ou sont montés de travers. Il faut remédier à ces défauts, soit au moyen de la lime et de la scie, soit en démontant et remontant la gravure. Quelques interlignes entières ou fragmentées, échelonnées contre le bois, suffisent parfois pour le redresser.

Le bois intercalé qui ne vient pas à l'impression est ramené au niveau du texte par la mise de hauteur. Cette opération se fait à l'aide d'épaisseurs successives de papier. Si le bois est de hauteur inégale, on le renforce aux endroits faibles par des épaisseurs échelonnées. Le bois trop haut est raboté ou diminué au moyen de la râpe.

## LÉGENDES

Toutes les figures ne comportent pas de légendes. Dans les ouvrages d'instruction (physique, chimie, botanique, etc.), où elles sont fort nombreuses, chacune est simplement accompagnée d'un numéro d'ordre (fig. 1) dont l'analogue, reproduit dans le texte entre parenthèses, permet de s'y reporter. Ce numéro d'ordre est le plus souvent suivi, pour plus de clarté, d'une brève indication :

Fig. 33. — Machine de Gramme.

Dans les livres de récréation (romans, contes, nouvelles, etc.), il n'est aucunement nécessaire de numéroter les légendes. Le metteur en pages s'arrange de manière que ces sujets soient vis-à-vis ou dans le texte auquel ils se rapportent et, en tous cas, rapprochés le plus possible.

Parfois la légende est omise, la position des gravures par rapport au texte la rendant parfaitement inutile.

Mais cette omission n'est pas toujours possible ; par exemple dans les publications paraissant par livraisons où la place des gravures est déterminée d'avance — à la première et dernière page et quelquefois à celles du milieu. Pour éviter des recherches au lecteur, la légende peut être utilement suivie d'une mention entre parenthèses (voir page 00), et (voir p. 00, col. 0) si l'ouvrage est à colonnes. Cette indication est d'ailleurs nécessaire chaque fois que la gravure est écartée de son texte, après comme avant.

La légende ne doit pas être ni trop rapprochée

ni trop éloignée du bois; de même que sa force d'œil, son écartement doit être en rapport avec l'importance du sujet et l'ampleur du format.

A l'intérieur du texte, on peut, pour la proportionnalité des intervalles se baser sur la totalité du blanc à répartir en trois places. Ce total de points est divisé par septièmes : deux septièmes au dessus de la gravure, deux septièmes entre elle et la légende et trois septièmes entre la légende et le texte qui la suit. Cette division n'est pas rigoureuse; l'imprévu de la mise en pages peut sensiblement la modifier; néanmoins, on s'en rapprochera autant que possible; s'il reste un petit excédent de points non divisible, on en fera profiter le blanc au-dessus et au-dessous du bois ou au-dessous seulement.

En cas d'habillage sur le côté, même intervalle qu'au-dessus du bois.

Les gravures plus petites que la page, mais ne pouvant recevoir, eu égard à leurs dimensions, qu'une ou deux lignes de texte (voire aucune puisqu'il faut tenir compte de la légende et des blancs séparatifs du texte, lesquels, une fois ajoutés peuvent parfaire la hauteur de page sans permettre le placement d'au moins une ligne ou deux) sont en conséquence assimilées aux gravures pleines.

Les gravures de pages hors texte, c'est-à-dire tirées à part en noir ou en couleur, sur papier semblable ou différent, sont imposées dans des formes spéciales et en nombre variable suivant le format; comme généralement elles ne comptent pas dans la pagination elles ne prennent point de folios.

GRAVURES OCCUPANT UNE PARTIE DU TEXTE  
HABILLAGE

Pour le placement des gravures de dimensions très inférieures à celles de la page, on use de dispositions subordonnées à ces dimensions.

1° Si la gravure occupe toute la justification, on la place, non au milieu exact de la page de texte, mais légèrement remontée, en conservant au-dessous d'elle un nombre de lignes supérieur à celui des lignes qui sont au-dessus, en observant les proportions approximatives de trois septièmes de hauteur pour le texte du haut et de quatre septièmes pour le texte du bas, ce dernier devant exprimer par cela même comme une idée d'assise.

Si la gravure déborde la justification, on ramène l'excédent de chaque côté à un nombre régulier de six ou de douzes. La page entière est ramenée à la justification de la gravure au moyen de lingots, réglettes ou interlignes couchés de chaque côté au-dessus et au-dessous de cette dernière.

Quand, pour une justification quelconque — normale ou accidentelle — l'excédent sera minime, à moins d'impossibilité on le fera disparaître par un léger rabotage.

2° La gravure n'occupe pas tout à fait la justification, et l'espace libre sur le côté est de largeur insuffisante pour y loger du texte. On justifie alors le bois en répartissant de chaque côté égale partie du blanc différentiel.

3° Mais si l'espace est susceptible de recevoir des lignes de texte d'un seul côté, on en remaniera un nombre correspondant à la hauteur du bois muni de sa légende et de ses blancs séparatifs. Cette opé-

ration s'appelle *habillage*, et le bois ainsi habillé se place à gauche ou à droite suivant que le folio est pair ou impair.

Dans les lexiques de petit format et en colonnes, les bois sont toujours à droite afin de ne pas gêner l'ordre alphabétique.

Il arrive que deux petits bois peuvent se suivre dans la même page; il faudra les séparer l'un de l'autre par quelques lignes de texte (au minimum trois ou deux).

De même pour plusieurs figures; on pourra, de plus, les faire alterner entre elles par côtés.

C'est pour éviter le mauvais effet d'une succession de bois d'un seul côté, entre lesquels on peut placer trois ou quatre lignes, qu'il est utile de les faire alterner en les croisant.

Le bois — justifié en hauteur avec des interlignes ou des lingots coupés spécialement sur sa largeur propre — est séparé de son habillage par des interlignes de couchage correspondant à sa hauteur, légende et blanc compris. Les interlignes verticales, ne prêtant pas dans ce sens, doivent plutôt avoir un ou deux points de moins afin de ne pas forcer à la pression; l'ensemble est maintenu en tête et en pied par une interligne de toute la longueur qui le sépare du texte supérieur et inférieur. Cette disposition, parfaitement régulière, prévient tout chevauchage et gauchissement.

Un point assez important à signaler, c'est la parfaite concordance du bois habillé avec la hauteur de son texte. Si cette concordance s'établit au jugé, ce n'est qu'à l'impression après serrage qu'on se rend compte des irrégularités. A ce procédé, rapide certes, il vaut mieux préférer le suivant qui du moins a le mérite de l'exactitude. On évalue le

nombre de points des lignes de l'habillage et de leurs interlignes et l'on donne au composeur la justification équivalente à leur totalité. Le bois y est placé accompagné du blanc représentatif de sa légende, et l'intervalle comblé avec des interlignes coupées sur la largeur du bois est tenu un demi-point plus faible, si l'on veut, pour prévenir tout forcement. On peut aussi en serrant le cliché dans un composeur en évaluer le nombre de points qui, soustrait de la somme de ceux de l'habillage, donnera pour différence le blanc à répartir, déduction faite de la place nécessaire à la légende.

A l'exemple de la gravure isolée dans la justification, celle qui sera habillée devra comporter plus de lignes au-dessous qu'au-dessus, à moins que sa place ne soit indiquée dans un alinéa commençant à un endroit quelconque de la page; en tous cas, deux lignes avant elle ou après seront nécessaires pour la couvrir.

Dans les ouvrages à deux colonnes, quand bien même la gravure pourrait tenir dans une seule, il est plus gracieux de la placer au milieu de la justification en l'habillant de chaque côté.

La gravure sera isolée du texte, horizontalement et verticalement, par des blancs proportionnés à son importance et en rapport avec le format. Nous répétons que ces blancs doivent être à peu près égaux entre eux, sauf celui qui suit la légende — et la gravure quand elle n'en a pas — qui sera légèrement forcé.

Les figures seront parangonnées naturellement sur un nombre de lignes exact; pour cette raison, les blancs séparatifs subiront quelques modifications; ils en subiront encore d'autre part : par exemple, l'obligation d'ajouter une grande ligne



en en supprimant une petite de l'habillage, fait que les blancs sont diminués chacun d'une partie de cette quantité; ils en sont augmentés au contraire. s'il faut ajouter une ligne à l'habillage pour en reporter une grande en avant ou en arrière. De là ces variations dans l'habillage qui peuvent surprendre et choquer l'œil, mais qui sont motivées par les exigences de la mise en pages.

Les figures placées de côté doivent s'aligner verticalement avec la bordure du texte; le talus, quand il existe, est l'obstacle habituel à cet alignement. Le dessin doit s'aligner, et le talus débordant est ramené à un compte de six ou de douze et ensuite parangonné dessus et dessous.

Ces diverses prescriptions s'appliquent aux bois carrés et rectangulaires, mais pour ceux qui sont arrondis ou échancrés on en suit les angles et les contours.

Dans les ouvrages sur très large justification, pour les petits bois qui seraient mieux sur le côté, le placement au milieu peut être demandé; or, cette disposition force celui qui remanie les lignes à les placer une à une, à gauche du bois, puis à droite, et ainsi de suite jusqu'au bout, en même temps qu'elle impose au lecteur l'obligation d'aller d'une ligne à l'autre en sautant par-dessus le bois. Ce procédé nous semble absurde.

#### OBSERVATIONS DIVERSES

Certaines gravures dont l'habillage est obligatoire ne laissent au compositeur, vu leur largeur relative, qu'un espace restreint à garnir de texte. Celui-ci, obligé d'employer une justification fort étroite, est presque à chaque ligne aux prises avec

des difficultés variées, pour espacer et justifier, difficultés encore accrues par la grosseur relative du caractère. Les coupures de mots se multiplient, et force est d'user à leur égard de la plus large tolérance. Quatre, cinq divisions même se suivent; il n'est pas rare de voir des mots coupés à leur première lettre et des lignes commençant par une syllabe finale de deux lettres. Puis une inégalité choquante, mais inévitable, dans l'espacement des mots : des lignes dont les mots sont espacés à fines se rencontrent avec d'autres dont les mots sont espacés à cadratins et plus, et cela parce que certains mots ne peuvent supporter la coupure; les petits principalement doivent rentrer dans la ligne grâce à un espacement infime ou passer à la suivante et nécessiter dans cette même ligne un espacement exagéré.

Ces inconvénients sont palliés de deux manières :  
1° en jetant une espace fine entre les lettres du ou des mots qui seuls peuvent tenir dans la ligne;  
2° en justifiant au milieu de la ligne le mot isolé par hasard; le blanc disponible, insuffisant pour espacer complètement le mot à fines, sera réparti également de chaque côté.

Lorsque la gravure excède la justification au point de par trop réduire les marges ou même de n'y pas tenir, on la met dans le sens vertical.

Pour satisfaire à la fois la symétrie et la fantaisie, les parties du dessin en dehors du cadre général de la gravure pourront être reportées sur les marges diverses : ombres portées, branches d'arbres, pointes de clochers, touffes d'herbes, feuillages, l'extrémité de divers objets, les détails d'une certaine ténuité, en un mot tout ce qui peut dépasser l'alignement sans nuire à l'équilibre.

La gravure de largeur inférieure à la justification intercalée au milieu d'une page à deux colonnes, et habillée, ne modifie pas la marche du texte. Après les grandes lignes de la première colonne viennent, en descendant, les petites de l'habillage, suivies elles-mêmes des grandes lignes qui la terminent; la marche se continue identiquement dans la seconde colonne. Si la page est à trois colonnes et que l'habillage intéresse la première et la troisième, le texte de la première colonne se continue en tête et en pied de la deuxième, en sautant par-dessus la gravure, pour reprendre à la troisième à l'exemple de la première.

La marche du texte dans les pages à deux ou plusieurs colonnes, toutes coupées par une gravure, sera préférablement de gauche à droite pour les colonnes du haut et se continuera de même pour les colonnes du bas. Il existe quelques exemples du texte se continuant de la première colonne du haut avec la première colonne du bas, pour reprendre de même à la deuxième et à la troisième s'il y a lieu. Cette marche de haut en bas oblige l'œil à sauter par-dessus la gravure autant de fois qu'il y a de colonnes; c'est de plus, une inutile complication dans la mise en pages.

On appelle colonne chaque partie d'une page ou d'un tableau divisée en deux, trois ou plusieurs parties.

## Traductions

### TRADUCTION PAR COLONNES

Lorsqu'un ouvrage se compose en deux langues, dans le même caractère, la colonne réservée à la traduction sera tenue plus large que celle du texte

original, la traduction prenant généralement plus d'étendue. (En ce cas, pour que le registre n'ait pas à en souffrir, on peut placer le texte original à gauche des pages paires et à droite des pages impaires.) Néanmoins, si ce texte est composé en caractère plus fort que celui de la traduction ou interligné davantage, on pourra maintenir les deux colonnes de largeur égale.

Les alinéas de la traduction doivent correspondre avec ceux du texte.

Lorsqu'un alinéa de la traduction excède de deux lignes pleines et davantage celui du texte, ces lignes excédentes seront mises sur la justification totale.

Cet alinéa peut tomber en bas de page; l'excédent en grandes lignes sera reporté tel quel en haut de la page suivante; on agira de même si l'alinéa de texte termine juste une page et si celui de la traduction est plus long.

S'il ne ressortait de la page qu'une seule ligne de texte, mais pleine, et deux grandes de la traduction, dont une non pleine, on conserverait ces dernières sur la petite justification en plaçant au-dessous du texte un blanc équivalent en regard. On agit de même lorsque le cas se présente dans l'intérieur de la page.

Mais si l'alinéa excédent se trouve au bas de la page et la termine, les deux lignes excédentes, pleines ou non, se mettent sur la justification totale.

Les excédents de pages consistant en bouts de lignes seront préférablement regagnés.

Ces recommandations, observées quand les colonnes sont séparées par un blanc, ne peuvent être suivies lorsque les colonnes sont séparées par des filets : on fait correspondre les alinéas en tête.

Les blancs de séparation des colonnes seront d'une seule pièce pour plus de solidité et de rectitude.

#### TRADUCTION INTERLINÉAIRE

Dans la composition interlinéaire, il importe que les mots les plus courts, soit du texte, soit de la traduction, se trouvent exactement au milieu des plus longs. Il s'ensuit qu'il est presque toujours nécessaire de composer simultanément les deux lignes avant de les justifier.

La ligne sera formée en prenant dans leur ordre successif les mots les plus longs de chacune des deux lignes — texte et traduction — avec un espacement un peu plus accentué qu'à l'ordinaire.

Cette ligne une fois justifiée, les mots empruntés à la traduction seront retirés, placés momentanément dans un composteur de bois, puis remplacés au fur et à mesure par leurs correspondants du texte qui seront justifiés chaque fois au milieu du blanc laissé par le mot de la traduction extrait.

La première ligne de texte étant achevée, la ligne de traduction se forme par-dessus en remplaçant les mots longs qui ont été extraits et en composant les mots courts au milieu du texte. La double ligne est faite.

La traduction renferme quelquefois un mot explicatif qui n'est pas exprimé dans le texte. Ce mot se met en italique, ou entre parenthèses, ou à découvert.

Les divisions des mots à la fin des lignes doivent être évitées autant que possible; on pourra donc espacer très fortement ou, s'il faut serrer, rapprocher un mot large (texte ou traduction) à l'alignement d'un mot court; mais sans toutefois faire mordre ces mots l'un sur l'autre.

Ὁ παῖ Κλινίου, οἶμαι σε θαυμάζειν ὅτι  
 O fils de Clinias, je pense toi être surpris de ce que  
 γενόμενος πρῶτος ἐραστής σου, τῶν ἄλλων πεπαυμένων,  
 ayant été le premier ami de toi, les autres ayant cessé,  
 μόνος οὐκ ἀπαλλάττομαι· καὶ ὅτι οἱ ἄλλοι  
 seul non je m'éloigne; et de ce que les autres  
 μὲν διαλεγόμενοι ἐγένοντο διὰ ὄχλου σοι, ἐγὼ  
 à la vérité conversant ont été à charge à toi, moi  
 δὲ τοσούτων ἐτῶν οὐδὲ  
 cependant pendant tant d'années pas même  
 (Exemple tiré de Théotiste Lefèvre)

La traduction d'un texte latin, italien, anglais, espagnol, etc., se fait en caractère inférieur pour mieux la distinguer.

Si le mot à mot est suivi d'une troisième ligne exprimant la phrase rectifiée, cette dernière se met en italique.

Le blanc qui sépare la ligne de texte de sa traduction doit être moins fort que celui qui sépare celle-ci de la ligne de texte suivante.

#### TRADUCTION JUXTALINÉAIRE

Les classiques grecs, latins et allemands dont la traduction est juxtalinéaire, comportent de ce fait deux dispositions différentes mises en regard.

A la page impaire, le texte étranger et sa traduction sont disposés sur deux colonnes :

Dans la première, vient le texte étranger, divisé par membres de phrases, de un ou plusieurs mots, formant chacun une ligne; dans la seconde, la traduction française littérale correspondante, dont chaque ligne est en regard de celle du texte original.

## III. — LE RENARD ET LES RAISINS.

Ἀλώπηξ λιμώττουσα ὥς ἐθεάσατο ἐπὶ τινος  
ἀναδενδράδος βότρυας κρεμαμένους ἡβουλήθη  
αὐτῶν περιγενέσθαι, καὶ οὐκ ἠδύνατο ἁπαλ-  
λαττομένη δὲ πρὸς ἑαυτὴν εἶπεν ὅτι « Ὅμφακές  
εἰσιν. »

Οὕτω καὶ τῶν ἀνθρώπων ἐνιοί, τῶν πρα-  
γμάτων ἐπιθέσθαι μὴ δυνάμενοι δι' ἀσθένειαν,  
τοὺς καιροὺς αἰτιῶνται.

## III

Un renard affamé, ayant aperçu des  
grappes qui pendaient à une vigne, conçut  
le dessein de s'en emparer ; mais il n'y  
arrivait pas : il s'éloigna en disant entre  
ses dents : « Ils sont trop verts. »

Morale : De même il en est beaucoup  
parmi les hommes, qui ne pouvant, à cause  
de leur faiblesse, arriver aux affaires, accu-  
sent les circonstances.

## III. — LE RENARD ET LES RAISINS.

Ἀλώπηξ λιμώττουσα  
ὥς ἐθεάσατο βότρυας  
κρεμαμένους  
ἐπὶ τινος ἀναδενδράδος  
ἡβουλήθη

περιγενέσθαι αὐτῶν,  
καὶ οὐκ ἠδύνατο ἁπαλ-  
λαττομένη δὲ

εἶπεν πρὸς ἑαυτὴν ὅτι  
« Ὅμφακές εἰσιν. »

Οὕτω καὶ τῶν ἀνθρώπων

ἐνιοί μὴ δυνάμενοι  
διὰ ἀσθένειαν

ἐπιθέσθαι τῶν πᾶσιν  
αἰτιῶνται τοὺς καιροὺς.

Un renard affamé  
comme il vit des grappes  
suspendues  
sur une vigne  
voulut

s'emparer d'elles,  
et il ne pouvait pas,

et s'étant éloigné  
il dit en lui-même

« ils sont verts ». [aussi]

Ainsi parmi les hommes  
quelques-uns ne pouvant  
[pas]

à-cause-de leur faiblesse

arriver aux affaires

accusent les circonstances.

La colonne de traduction est tenue un peu plus large que celle de texte, suivant la règle; lorsqu'il faut doubler, ce qui est assez rare, on procède comme dans la poésie, en mettant l'excédent entre crochets dans le blanc disponible de la ligne au-dessus ou au-dessous, ou en en faisant une ligne à part au besoin (ces règles peuvent aussi s'appliquer au texte original).

A la page paire, vient, en tête, le texte étranger en longues lignes, et au-dessous, séparé par un blanc très apparent, la traduction française littéraire.

Le tout se trouve donc ainsi réuni à livre ouvert.

Comme il n'y a pas toujours équivalence entre la traduction qui s'étend davantage, et le texte qui, lui, doit correspondre avec sa propre répétition en colonnes, on fait tenir ces deux parties en jouant sur l'interlignage de la traduction, tantôt élargi, tantôt resserré en vue de la concordance de page à page.

La traduction juxtalinéaire commence nécessairement au verso de page pour se terminer au recto.

L'argument analytique précède, et les notes viennent ensemble à la fin.

### Parties éventuelles

[Ainsi nommées parce que leur composition n'étant pas certaine, elles se produisent généralement après coup.]

Les dédicace, préface, introduction, avant-propos, avertissement, notice, etc., doivent être composés en caractères différents de celui du volume, soit comme force, soit comme œil, et plus fort ou plus faible selon la nature du sujet. Ces parties peuvent



aussi différer entre elles quand, par hasard, elles sont réunies.

Si l'on ne compose pas dans un autre caractère, il sera bon de modifier l'interlignage afin de bien accentuer la différence.

La dédicace suit immédiatement le grand titre. Elle se compose de préférence en italique; mais on peut aussi la mettre en grandes et en petites capitales.

## AU POÈTE IMPECCABLE

AU PARFAIT MAGICIEN ÈS LETTRES FRANÇAISES

A MON TRÈS CHER ET TRÈS VÉNÉRÉ

MAÎTRE ET AMI

THÉOPHILE GAUTIER

AVEC LES SENTIMENTS

DE LA PLUS PROFONDE HUMILITÉ

JE DÉDIE

CES FLEURS MALADIVES

C. B.

Exemple de dédicace

(tiré des *Fleurs du Mal* de Ch. Baudelaire).

Les préface, avant-propos, introduction, etc., viennent ensuite, puis le texte, surmonté d'un titre de départ, souligné d'un filet, qui n'est que la répétition du faux titre.

Le premier livre qui ait eu une préface est l'*Aulugelle*, publié à Rome en 1469 par Sweynheim et Pannartz.

L'usage des épîtres dédicatoires, déjà répandu chez les anciens, s'introduisit dans les livres imprimés vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle.

### Table des matières

La table des matières, dont la disposition se trouve indiquée aux « Alignements », se compose en caractères inférieurs d'un point ou deux à ceux du texte courant.

La table des matières doit-elle se mettre au commencement ou à la fin de l'ouvrage? Les avis sont partagés. Certainement, de même qu'en tête de chaque partie on met s'il y a lieu le titre et les sous-titres, les sommaires qui s'y rapportent, de même la table devrait, le plus souvent, venir en avant comme indication générale. Mais il y a de bonnes raisons pour que sa place vienne à la fin du volume. Avant tout, son utilité est de renseigner le lecteur sur tel ou tel passage qui l'a frappé à la première lecture, en lui permettant de le retrouver rapidement; ensuite, il est à craindre que la table étant placée au commencement, le lecteur la parcourt d'abord et aille tout droit aux seuls chapitres qui peuvent l'intéresser et, s'en tenant là, délaisse ainsi le reste au grand dam de l'auteur.

Des raisons toutes typographiques militent en faveur du placement final. D'une part, au cours de la composition l'auteur peut changer l'ordre des titres, ajouter et retrancher du texte; d'autre part, l'impression achevée, le foliotage des parties diverses est établi avec certitude.

Le nombre de pages que comporte la dernière feuille étant connu, on peut donner à la table plus ou moins d'importance suivant la place qui reste, de façon à tomber en feuille ou en fraction régulière de feuille, ce qui ne serait guère possible si l'on commençait par elle l'impression de la feuille

première. Il est vrai que la table des matières faite en dernier lieu peut encore être reportée au commencement si l'auteur l'exige. On en fera un carton distinct qui, venant à la suite du titre, pourrait au besoin se tirer avec lui.

### Index

L'index est une table dans laquelle sont répétés certains mots employés par l'auteur avec indication des pages où ils se trouvent.

L'index, composé en petit caractère, se dispose sur deux ou plusieurs colonnes. Il vient à la fin du volume, soit avant, soit après la table des matières.

### Erratum — Errata

C'est la liste des fautes, subsistant dans un ouvrage achevé, avec indication de la manière dont elles doivent être corrigées.

Le second de ces mots est le pluriel d'un substantif emprunté à la langue latine : donc, plusieurs fautes seront dites *errata*, et une seule : *erratum*.

L'*errata*, mis ordinairement à la fin d'un volume, après la table, serait sans doute plus convenablement en place au commencement, après le frontispice, comme avertissement essentiel au lecteur ; mais, à cause de leur effet, de prime abord jugé fâcheux, on préfère reporter — pour ne pas dire dissimuler — ces indications tout à l'extrémité du volume.

L'*errata* sera rédigé de la manière la plus concise, en n'exposant ni la phrase ni la locution entière, mais le mot fautif seulement.

Lorsque les pages contiennent un grand nombre

de lignes, il faut en faire compter le moins possible au lecteur; conséquemment, si une faute se trouve au bas d'une page, on lui fera compter les lignes en remontant.

Il serait bon, pour ne pas charger l'errata, de ne point mettre les simples coquilles, que le lecteur rectifiera de lui-même.

Il y a diverses manières de disposer l'errata : en colonnes, avec alignements, et en lignes ordinaires où tout se suit :

| pages | lignes | au lieu de           | lisez                 |
|-------|--------|----------------------|-----------------------|
| 38    | 23     | spectacle assez beau | spectacle assez rare. |
| 3     | 7      | opportune            | inopportune.          |
| 19    | 11     | autonomie            | antinomie.            |

Page 7, ligne 19, esthétique lisez éclectique.

Page 16, ligne 4, en lisieres lisez en tutelle.

Page 61, ligne 25, la crainte qu'ils ont lisez la crainte qu'ils ont d'eux-mêmes.

Page 12, ligne 18 : royale lisez loyale.

Page 42, ligne 5 : tantôt sentimentale lisez tantôt simplement sentimentale.

Cette dernière manière beaucoup plus simple, est infiniment préférable. Au point de vue de la bonne façon d'un livre, l'errata, qu'il vaut mieux dissimuler, peut se passer par conséquent de tout cet appareil typographique.

La ponctuation ne doit figurer à la fin d'une locution fautive ou corrigée que lorsqu'elle est elle-même le sujet d'une modification.

Avant l'invention de l'imprimerie, les copistes ayant toute facilité pour corriger leurs erreurs sur le manuscrit, n'avaient pas besoin d'en faire le relevé; les errata n'étaient pas connus. Au début les premiers imprimeurs ne firent pas autrement. Ils se contentaient

de corriger à la plume les fautes dans chaque exemplaire : mais bientôt ils durent renoncer à ce moyen pour peu que les éditions fussent tirées à grand nombre — et exécutées avec négligence — les frais de correction étaient considérables, de plus les livres se trouvaient gâtés. C'est donc pour remédier à ce double inconvénient que l'on imagina de réunir les fautes et leur correction et de les placer sous le titre d'*errata* à la fin du volume.

Caxton marquait à l'encre rouge les fautes restées dans les livres sortant de ses presses.

Le plus ancien errata trouvé sur les livres de la Sorbonne, mentionné par Chevillier, est celui qui est au *Juvénal* avec les notes de Mérula, imprimé à Venise par Gabriel Pierre, en 1478 ; il est de deux pages.

### Des épreuves

La « première typographique » est la première épreuve d'une composition, lue par le correcteur et corrigée par le compositeur à ses frais. L'imprimeur doit cette lecture à son client.

La « première d'auteur » est la première épreuve de la composition corrigée en « première typographique ». Cette composition est mise en placards ou en pages. Envoyée à l'auteur, elle revient à l'imprimerie avec ses corrections. Les premières d'auteur peuvent être suivies de deuxième, troisième, etc. : elles sont corrigées simplement sur le plomb sans lecture nouvelle du correcteur à l'imprimerie.

L'épreuve en « bon à tirer » contenant les dernières corrections de l'auteur ou de l'éditeur est retournée à l'imprimerie avec cette mention : *Bon à tirer après corrections*, suivie du nom ou des initiales du signataire. Le correcteur la relit alors

en bon, au point de vue typographique ; les corrections sont marquées d'une encre différente.

La « tierce » est la première feuille imprimée sur la presse qui doit faire tout le tirage. C'est par elle que l'on vérifie les corrections de l'auteur et du correcteur. Un coup d'œil général permet de voir si l'on n'a rien oublié et s'il ne s'est point produit de nouvelles fautes. La feuille pliée, on vérifie l'imposition.

La tierce est habituellement suivie d'une épreuve définitive, la revision, qui est une contre-vérification des dernières corrections.

---

## CHAPITRE VII

## DES TITRES

En terme général, le titre désigne les trois titres particuliers par lesquels débute un livre : le faux titre, abrégé du grand titre, le grand titre, et le titre de départ, répétition du faux titre.

Le grand titre ou frontispice est par excellence la page annonciatrice de l'ouvrage, celle qui se présente tout d'abord au lecteur, qu'elle sollicite par sa disposition exclusive et son caractère personnel. De même que l'auteur énonce l'idée de son œuvre en quelques mots choisis, lesquels en résument tout l'esprit, ou simplement excitent la curiosité du lecteur ; de même le typographe, par le choix raisonné des caractères, l'ordonnance des lignes, l'harmonie de l'ensemble, doit compléter l'impression première en extériorisant pour ainsi dire la pensée maîtresse de l'écrivain.

A ce point de vue, le titre acquiert une importance majeure, il réclame de la part du compositeur des aptitudes spéciales pour que sa collaboration matérielle soit adéquate à la rédaction.

Le *colophon* (du mot grec signifiant « achèvement ») était une notice que les imprimeurs du xv<sup>e</sup> siècle mettaient à la fin du livre terminé. A cette notice, comprenant le nom de l'imprimeur, sa résidence et la date d'impression de l'ouvrage, étaient joints nombre de détails intéressants pour l'histoire de l'imprimerie

naissante. Cette notice, rédigée sitôt le travail accompli, en donnait ainsi la date finale.

Ces indications, en usage avant l'invention du titre, étaient ordinairement ainsi conçues pour les livres latins : *Explicit speculum Vincentini Bellaracis... impressum per Johannem Mentelini, Anno domini, etc.*; pour les livres français : *Cy finist la Légende dorée... Imprimée en la dicte Ville de Lyon par Barthelemy Buyer le dix et huitiesme iour d'april mil quatre cent septante et six.*

Ces renseignements sont aujourd'hui placés, tout au contraire, en tête du livre, sur le feuillet qui porte le nom de titre. Actuellement, pour certains ouvrages de grand luxe, le colophon reparait à sa place primitive, mentionnant, outre le nom de l'imprimeur, celui des principaux chefs de service qui ont collaboré à l'œuvre commune.

Les éditions primitives ne portaient pas de titre sur un feuillet séparé. On lit seulement en tête de la première page : *Incipit liber...* ou *Cy commence le...*, suivant que l'ouvrage est en latin ou en français. Au verso du premier feuillet se voit quelquefois une sorte d'initiale. Ce n'est que vers 1470 que l'on a commencé à imprimer le titre sur un feuillet à part.

Le premier ouvrage imprimé portant un frontispice est le *Calendarium* de Regiomontanus (Venise, 1476, in-4). Ce frontispice, contenu dans un cartouche gravé sur bois, portait le nom des imprimeurs, la date de l'impression, plus une strophe de douze vers latins et, au bas, ces lignes imprimées en rouge :

1476

Bernardus pictor de Augusta  
Petrus Lostem de Langencen  
Erhardus Ratdolt de Augusta.

Au moyen âge, certains frontispices représentent l'auteur agenouillé faisant hommage de son livre à la personne à laquelle il était dédié.

Par un édit datant du 11 décembre 1547, le roi



Henri II prescrivit « que le nom et le surnom de celui qui imprime un livre seraient exposés et imprimés au commencement du livre ainsi que celui de l'imprimeur avec l'enseigne de son domicile ».

La forme adoptée dans la composition des titres ainsi que la *forme* (nom et adresse de l'éditeur, auraient donc leur origine dans cet arrêt. Ajoutons que le même monarque décréta l'obligation pour les libraires de fournir aux bibliothèques royales un exemplaire de tous les ouvrages qu'ils imprimaient par privilège (1556). [On pourrait voir là l'origine de notre dépôt légal.] A la suite de l'édit de Henri II réglementant les titres, la forme des frontispices fut modifiée. Les auteurs s'y faisaient parfois représenter en portrait suivi parfois aussi de vers flatteurs pour leur personne. On y voyait souvent des rébus et des allégories.

Dans la confection d'un titre, rien ne doit être laissé à l'arbitraire, tout reste soumis à des principes absolus.

Avant d'entreprendre la composition du titre, le typographe doit en examiner la rédaction. S'inspirant de la valeur et du genre de l'ouvrage, chaque mot ou phrase sera l'objet d'une analyse réfléchie, portant sur le choix des caractères et une grandeur de lignes subordonnée au format.

Un titre doit « se bien tenir »; toutefois, cette condition nécessaire de stabilité n'exclut ni la légèreté ni l'élégance.

L'heureuse alliance des caractères donne à cette page l'aspect séduisant que ne saurait avoir celle composée en types par trop semblables comme force et comme physionomie. Il se dégage, de la lourdeur aussi bien que de la grisaille, la même impression de fâcheuse monotonie.

Il s'ensuit que toute symétrie est exclue en raison de l'étendue propre à chaque ligne, créant

# La nef des princes et des batailles de noblesse



avec aultres enseignemens vtils & profitables a toutes  
manieres de gens pour congnoistre a bienviure & mourir de-  
votement et enuoyer a diuers prelatz & seigneurs ainsi qu'il pourra trouuer ce a-  
pres composez par noble & puissant seigneur Robert de Balsat conseiller & cha-  
ncelier du roy nostre sire & son senechal au pays d'agenois: Itē plus le regimine dūg  
leune prince & les prouerbes des princes & aultres petis livres tresvtils &  
toutes les quēlles ont esté composez par maistre symphonien chapier  
en theologie & medicine iadis natif de lionnoys.

Fac-similé du titre illustré de « La Nef des Princes et  
des Batailles de Noblesse » (1502). — (A la fin)... Et est  
cest present ouure imprimé à Lion, en rue Merciere,  
p maistre Guillaume Balsarin, imprimeur du roy nostre  
sire le XII jour de sept tembre mil cinq cens et deux. ||

ainsi sur les bords de la page une ligne idéale zigzagüée par l'alternance des rentrées et des sorties.

Les mots très courts, — articles, prépositions, conjonctions, etc., — composés isolément et en petits caractères, dégageront mieux encore les longues lignes par la profonde échancrure qu'ils détermineront.

Si la même longueur de ligne ne peut être évitée, on se gardera d'une répétition trop rapprochée.

A l'harmonie de forme dérivant de l'inégalité voulue des lignes, s'adjoindra le plaisant coloris obtenu par des oppositions artistement ménagées. Ainsi, contraste d'étendue pour les lignes, contraste de force et d'aspect pour les lettres : telle est la règle à suivre ; règle essentielle et d'agréable variété.

Le caractère gras, par l'intermittence de son emploi, évite la platitude ; il sert de repoussoir aux caractères délicats et donne à l'ensemble un relief vivace. Sur le fond en grisaille des caractères maigres, le caractère noir se détache avec vigueur et netteté ; il donne aux lignes essentielles la nuance qui les fait ressortir, il les met ainsi en valeur et les empêche de disparaître dans le texte. Des oppositions seront donc amenées par l'intercalation de lignes noires entre des lignes légères, et réciproquement. En règle générale, ne pas tomber dans l'exagération.

Il faudra se garder d'employer deux caractères de même force d'œil — quoique différents — pour deux lignes qui se suivent.

Au nombre des difficultés qui arrêtent le compositeur, il faut noter la rédaction parfois ingrate

**E**nsuyt La Chasse &  
le depart Damours.  
Nouvellemēt impr

nee a paris/ On a pa de toutes les ralles de Rimes  
que lon pourroit trouver/ Coposee par Reuered pere  
en dieu meillre Octouien de saint gelais euesq d'agon  
lesme. Et par noble hōme Blaise d'arriol Bachelier  
en chascun droit Demourāt a Choulouse. xxiii.



On les vent a Paris en la rue neufue nostre dame  
a l'enseigne de l'escu de France.

Fac-similé du titre illustré d'un ouvrage imprimé à Paris vers 1515 « par la vuefve feu Jehan Treperel || et Jehan Johannot, imprimeur et li || braire jure en l'universite de Pa || ris, demurāt en la rue neufve || Nostre Dame a l'enseigne de l'escu de France. »

d'un titre, — trop simple ou trop chargé, — l'exiguïté du format, la pénurie de certains caractères indispensables, etc. Ces diverses circonstances obligent à s'écarter de la marche méthodique qu'il conviendrait de suivre; on s'en rapprochera autant qu'il sera possible de le faire.

En vertu des lois de relation, on emploiera de préférence, pour un titre chargé, des caractères serrés, tels que les initiales allongées, étroites, et les types maigres. Pour un titre bref, on prendra, au contraire, des caractères larges, de belles dimensions, compensant par l'ampleur de leurs formes la pauvreté du texte,

On s'attache à reproduire par le contour des titres la forme d'un ovoïde plus ou moins allongé reposant sur sa pointe. Le nom de l'éditeur, ou ceux de l'auteur et de l'imprimeur, ses qualités, son adresse et le millésime, sont groupés en ellipse à la base, et se relieut à la partie supérieure par un fleuron, un filet orné, le chiffre du libraire ou la ligne, plus largement isolée, marquant l'édition ou le mille.

Par suite de la brièveté de certaines rédactions, la ligne dominante étant, ou presque, dans le haut de la page, et la firme — nom et adresse de l'éditeur — toujours à l'autre extrémité, il en résulte deux groupes très largement séparés : le fleuron est alors l'ornement qui vient combler fort à propos cet espace.

On traite d'une façon indépendante la ligne ou le groupe de lignes qui surmonte le corps principal du texte en formant frontispice.

Avec la forme florale, celle dite « urnaire », qui rappelle la silhouette d'un vase Médicis, d'un galbe si gracieux, est certainement une des plus at-

trayantes, mais aussi la plus difficile à obtenir, en raison des obstacles présentés par une rédaction contrariante. Pour arriver à donner de l'élégance

# **Les demandes da- mours Avec les re- sponces.**



Fac-similé de titre illustré

(Les demandes da || mours Avec les re || sponces).

Opusculé imprimé à Lyon vers 1530.

au profil, on pourra ne pas suivre la copie avec servilité ; on agira, au contraire, avec quelque liberté en usant de transpositions, voire de suppressions, en vue de la beauté recherchée ; et cette

initiative ne sera point blâmée par l'auteur, pourvu que subsiste le sens général.

Lorsqu'il sera loisible de le faire, on fixera sur papier quadrillé la maquette linéaire de son titre, que l'on composera en suivant de près cette indication graphique.

Après un attentif examen, le compositeur arrêtera la disposition de son titre tout en conciliant la rédaction avec les règles typographiques. Il décidera le genre et la proportion des caractères, relativement à la valeur des mots exprimés, suivant leurs positions respectives, l'ampleur du format et leur appropriation au sujet traité.

La ligne énonçant le sujet de l'ouvrage doit primer comme force d'œil : c'est la plus apparente ; toutes les autres lui sont subordonnées.

Elle doit tenir autant que possible sur la justification totale ; elle peut déborder dans les marges s'il est nécessaire.

Régulièrement, le titre ne devrait pas commencer par une ligne pleine ou de caractères dominant dont la place naturelle vient en troisième lieu. Cependant, si cette ligne principale se présente au début et qu'elle soit accompagnée d'un article, on prévient cet inconvénient en plaçant l'article en ligne perdue. La première ligne ainsi coupée devient la deuxième :

LA

CHRONOLOGIE





Mais l'article peut être absent ; il est préférable de diminuer l'importance de son caractère et de donner à une autre ligne sous-principale la totalité de la justification :

## COMPENDIUM

### ALPHABÉTIQUE

# D'ANATOMIE ET DE CHIRURGIE

Si le sujet principal énoncé en tête du titre est un nom suivi d'un adjectif, — contrairement à la logique qui subordonne le modificatif au substantif, mais conformément à la règle typographique énoncée plus haut, — la force du nom sera diminuée au profit de celle de l'adjectif :

## THÉORIE

# PHOTOGRAPHIQUE

Si la ligne principale ne peut, par son étendue, recevoir un caractère d'ampleur nécessaire, et si elle est précédée d'un mot de début, ce mot aura l'attribution du plus gros caractère ; mais la ligne essentielle tiendra toute la largeur de la page :

## MEMENTO

### DES

# ARCHITECTES-INGÉNIEURS

Le titre commençant en forme de cône droit ou renversé doit être absolument proscrit :

**LEÇONS**  
**RAISONNÉES**  
**D'HISTOIRE NATURELLE**

---

**MANUEL-DICTIONNAIRE**  
**DES RIMES FRANÇAISES**  
CLASSÉES D'APRÈS L'ORDRE NATUREL  
DES SONS ET DES VOYELLES

Les lignes devant être toutes de largeur et de force inégales, l'inconvénient résultant de la rencontre de deux lignes identiques en largeur est évité par l'espacement des mots et même des lettres de l'une d'elles. La préférence d'espacement sera pour celle en caractères gras ou plus forts, à moins que l'autre ne contienne un plus grand nombre de mots à séparer.

Les sommaires en lignes pleines ou coupées ne sont point soumis à cette obligation.

Les mots isolés ou groupés formant une ligne doivent être dans le milieu exact ; il faut tenir compte, surtout dans les gros caractères, de la forme particulière des lettres finales et de commencement.

Lorsque les lettres extrêmes de la ligne sont droites, il va de soi que le partage se fait également :

## ENCYCLOPÉDIE

De même pour les lettres extrêmes creuses se présentant avec symétrie :

## VIENNET

Dans la ligne commençant par une lettre droite et finissant par une lettre comportant du blanc soit à la base (P), soit en tête (L), et réciproquement, le blanc de justification sera légèrement plus fort du côté de la lettre droite pour compenser la différence optique.

Les articles, prépositions, conjonctions, les mots très courts, se joignent aux mots principaux ou se composent en lignes isolées selon qu'il faudra diminuer la longueur des lignes pleines ou donner de l'air entre les grandes lignes lorsqu'elles seront par trop groupées.

En raison de l'importance du contenu des lignes, la force et la nuance des caractères doivent être accentuées, mais sans exagération.

Les mots « précédé, accompagné, suivi », et autres du même genre, se mettent ordinairement en lignes perdues ; ces termes, servant de transition d'une partie à une autre, se composent de préférence en petites capitales.

Les lignes d'un titre présentent à l'œil plusieurs groupes (dénomination de l'ouvrage, noms d'auteur avec titres et qualités, épigraphe, toison, firme, etc.) ; ces groupes doivent avoir entre eux un blanc un peu plus fort que celui des lignes qui les composent.

Le nom d'auteur doit être apparent, mais sans dominer aucune des lignes principales.

Les qualités se mettent en petits caractères — romain, italique, petites capitales. Si elles sont étendues, on les dispose en sommaires coupés. Ce sommaire est plus rapproché du nom d'auteur que les autres lignes, et son interlignage encore bien moindre.

L'ancienne règle n'admettait pour le frontispice des ouvrages sérieux que des caractères de même famille autant que possible. Rien de mieux pour les titres rédigés en quelques lignes concises ; mais, pour ceux de rédaction chargée, il en résulte une certaine monotonie que seule pourrait atténuer l'apparition de quelques lignes en caractères dits de fantaisie, lesquels ne doivent point détonner avec ces types gravement classiques. Telles sont les grasses, les allongées, les égyptiennes, les antiques, les latines maigres, grasses, larges, etc.

Quelques-uns de ces caractères larges ont pour avantage de donner du corps à certaines lignes dont le nombre de lettres n'arriverait pas à la longueur désirable. Par contre, d'autres allongés permettent de loger dans la même ligne le nombre de mots nécessaires.

D'autre part, les caractères du titre devront avoir un air de famille avec ceux de l'ouvrage. C'est un non-sens typographique que de faire, par exemple, un titre en elzévir alors que le volume est composé en types classiques (ce cas existe d'ailleurs) et *vice versa*.

Il s'ensuit que, pour le titre lui-même, les lignes accessoires, même les moins importantes, seront, sous ce rapport, également appropriées aux lignes essentielles.

Eviter aussi pour une phrase principale formant deux ou trois lignes le mélange de capitales et de bas de casse ; une plus belle unité s'obtient par un ensemble exclusif de capitales.

La même raison fera rejeter l'introduction de lignes en italiques, capitales ou bas de casse.

Cette règle est applicable au titre composé entièrement en italique, dans lequel ne devront pas figurer des lignes en caractères droits.

La ligne dont l'importance exige un caractère saillant peut contenir un nombre de lettres impossible à loger dans la justification fixée ; il sera permis, en ce cas, de la faire déborder de chaque côté en vue d'une meilleure apparence.

Parfois on est gêné pour faire entrer en totalité une ligne de capitales. Les mots accessoires pourront être mis en petites capitales. Outre la place que cela procure, les mots essentiels n'en ressortiront que mieux :

## EXPOSITION DE BRUXELLES

### TRAIN DE PARIS A MARSEILLE

## LA REVUE DES BEAUX-ARTS

La disposition dite en « décroché » sera tout aussi bien indiquée : les lignes du titre, coupées en deux parties à peu près égales, se suivent en échelon : exemple :

## LA PUISSANCE

## DES TÉNÉBRES

Cette innovation n'est point déplaisante à l'œil ; elle a l'avantage de conserver la même valeur aux caractères d'une phrase qu'il est préférable de ne pas couper, laquelle, pour ce motif, risquerait de perdre de son importance, devenant moins apparente, moins lisible même, par l'emploi obligé pour une ligne unique de caractères étroits ou allongés.

On peut également user de ce procédé dans la composition de certaines lignes d'annonces.

La ponctuation est admise dans le corps des lignes, mais elle est supprimée à leur extrémité, afin de ne pas déplacer l'axe du titre, qui semble reculer vers la gauche. La ponctuation, également proscrite dans les autres titres et sous-titres de l'ouvrage, est admise pour les sommaires et légendes de gravure.

Dans les ouvrages formant collection, le frontispice porte en tête le titre général en caractères dominants ; un filet le sépare de l'énonciation particulière du volume suivie de la tomaiison partielle.

Le chiffre d'édition ou du mille est inscrit sur le titre, ainsi que le millésime.

Lorsque l'adresse contient deux noms, on la dispose en colonnes ; s'il y en a un troisième, on le place à cheval au-dessus ou au-dessous des deux autres selon l'indication.

Le millésime est séparé par un petit filet : on le met en chiffres romains ou arabes ; ces derniers prêtent moins de grâce au titre, mais sont d'une lecture plus facile.

La hauteur et la justification des titres sont basées sur celles des pages de l'ouvrage ; mais, pour les besoins de la cause, ces deux mesures peuvent être dépassées.

ELZÉVIRIEN  
DEUX POINTS  
ALLONGÉES  
INITIALES DIDOT  
ANGLAISES  
CLASSIQUES  
ALLONGÉE MAIGRE  
LATINES  
LATINES ALLONGÉES  
LATINES  
antiques

**Latines Américaines**

Principaux caractères de titres.

**ANTIQUES**

**ANTIQUES MAIGRES**

**ANTIQUES ALLONGÉES**

**ÉGYPTIENNE**

**ÉGYPTIENNE ALLONGÉE**

*Égyptienne minuscule*

**AMPLES**

**NORMANDE**

**Normandes minuscules**

**CLASSIQUES**

*larges*

**LATINES MAIGRES**

Principaux caractères de titres.



Au cas où un titre ne serait composé que d'un très petit nombre de lignes, on peut raccourcir cette page, pour éviter l'exagération des intervalles résultant du grand nombre de blancs à répartir dans le texte par trop laconique.

Le verso du grand titre reste entièrement blanc.

S'il y a une gravure de frontispice, elle se met toujours en regard du grand titre, que le titre soit de quatre ou huit pages.

Dans les titres de quatre pages, celles-ci se suivent généralement ainsi : 1<sup>re</sup> faux titre ; 2<sup>e</sup> nom d'imprimeur ; 3<sup>e</sup> grand titre ; 4<sup>e</sup> page blanche.

Dans ceux de huit pages : 1<sup>re</sup> page blanche ; 2<sup>e</sup> liste des ouvrages ou toute autre indication bibliographique ; 3<sup>e</sup> faux titre ; 4<sup>e</sup> gravure frontispice ; 5<sup>e</sup> grand titre ; 6<sup>e</sup> page blanche ; 7<sup>e</sup> dédicace ; 8<sup>e</sup> page blanche.

Le titre entre dans la première feuille, dans la dernière, ou se tire à part, suivant l'ordre.

### Faux titre

Le faux titre contient la partie essentielle du frontispice exprimée en caractères proportionnellement réduits.

Dans les brochures de peu d'importance, les ouvrages où l'on vise à l'économie, le faux titre est supprimé, sa présence étant de trop pour l'établissement d'un nombre exact de pages ou en vue d'une ou plusieurs feuilles.

Derrière le faux titre se met le nom d'imprimeur soit — préférablement — presque au milieu, en une, deux ou trois lignes isolées ou entre deux petits filets, soit au bas en une seule ligne et surmonté d'un filet rapproché le couvrant en partie.

L'*imprimatur* qui peut être imprimé est un mot latin qui venait autrefois sur le titre ou au commencement des livres. C'était la preuve que la censure en avait permis l'impression. L'*imprimatur* se remarque particulièrement sur les livres des xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles.

Le nom d'imprimeur peut être précédé ou non du numéro d'ordre qui s'appelle aussi numéro de « grébigé ». Grébigé ou grébie est le nom par lequel on désigne la ligne contenant le nom d'imprimeur et le numéro d'inscription. Le livre de grébigé, ou simplement la grébigé, est le répertoire où sont inscrits les numéros de chaque ouvrage avec les détails afférents. Vient probablement du nom de celui qui eut l'idée de cette innovation.

On place aussi derrière le faux titre l'adresse des différents libraires chargés de la publication des ouvrages du même auteur, la réunion de publications similaires ou autres, la griffe de l'éditeur, etc. La liste des ouvrages du même auteur, lorsqu'elle est étendue, ne doit pas être composée en caractères gras ou trop forts; l'ensemble de ces caractères nuit au titre en lui opposant un tout noir et compact. On y place encore l'*errata*.

Certains ouvrages prennent un faux titre en tête de chacune de leurs grandes divisions; ces faux titres secondaires seront en caractères inférieurs à ceux du faux titre principal.

Le faux titre porte le titre collectif de la série lorsque l'ouvrage appartient à une collection.

Le blanc de la page du faux titre se répartit à peu près ainsi : un tiers au-dessus, deux tiers au-dessous.

### Titre de départ

Le titre de départ affecte la même énonciation et les mêmes caractères que le faux titre. Il se détache

du haut de la page de deux ou plusieurs cicéros selon le format. Il est suivi d'un filet maigre qui tient toute la justification et, si la ligne principale occupe toute la largeur, une partie seulement.

Lorsque chacune des divisions d'un volume est précédée d'un faux titre, le titre de départ est supprimé après le premier faux titre.

### Titres d'intérieur

Pour les ouvrages à divisions et subdivisions nombreuses, il sera nécessaire de rassembler leurs titres et sous-titres respectifs et d'en composer d'avance une sorte d'échelle où, par une gradation raisonnée, on donnera à chacun d'eux l'importance qui lui convient, tout en observant les règles d'arrangement et de variété qui concourent à la satisfaction de l'esprit et de l'œil.

Aujourd'hui, on tend à s'écarter de plus en plus, pour la confection des titres, de la belle ordonnance classique, de la belle symétrie de jadis. Notre engouement si prompt pour les choses exotiques nous a fait adopter, même pour des ouvrages sérieux, les dispositions fantasques des Anglais et des Américains — qui parfois cependant, il faut aussi le reconnaître, ne manquent ni de charme ni d'imprévu. La plupart des règles précédemment énoncées, que nos aînés suivaient religieusement et qu'ils nous ont transmises, sont trop souvent délaissées : le goût et le bon sens sont bravés avec la plus cavalière désinvolture ; c'est le renversement de la logique, c'est le style décadent qui s'affirme à tort et à travers sous le couvert de la fantaisie. La fantaisie, cela dit tout ; c'est la grande excuse et l'ultime prétexte de ces pages désordonnées et de ces extravagances typographiques. Faut de la fantaisie, certes, mais pas trop n'en faut.

HISTOIRES  
DES AMANS  
FORTVNEZ.

*Dedites à tresillustre Princesse Madame Marguerite  
de Bourbon, Duchesse de Nivernois.*



A PARIS,

Par Jean Caueiller rue Freméntel, pres le Clos  
Bruneau à l'Estoille d'Or.

1 5 5 8.

Avec priuilege du Roy.

Un titre du xvi<sup>e</sup> siècle.

Notre « moderne style » en est une conséquence. Nombre de praticiens de goût et d'imagination en ont tiré des compositions d'une physionomie originale et non sans grâce. Ici, le vieux genre lapidaire est banni, remplacé par les lignes égales : le bloc uniforme de justification étroite et bien dégagé ; innovation qui supprime la difficulté des assemblages et le tracas des coupures. Plus de « salade » de caractères : mais divers corps de deux ou trois familles, voire d'une seule, appropriés judicieusement au texte, qui donnent à l'ensemble de la tenue, un cachet personnel, presque aristocratique. Il va sans dire que l'axe unique n'existe plus, les groupes étant placés à droite, à gauche, au centre et dans n'importe quel angle. Au lieu de la répartition méthodique des blancs, de larges séparations arbitraires mettant tout en évidence. Il en résulte nécessairement de grands espaces vides, et parfois un aspect boîteux : défauts corrigés par l'adjonction d'ornements en rapport et bien proportionnés, bien assortis. Cette décoration, où domine avec raison la flore stylisée, est d'ailleurs presque indispensable à une disposition qui use notablement de filets variés d'ovels et de coupe.

Les fondeurs, intéressés par ce mouvement, ont lancé nouveautés sur nouveautés, en caractères comme en vignettes. De ces dernières il en est de tout ordre pour les encadrements, les frises, les blancs de séparation. Celles dites « bouts-de-lignes », non seulement agrémentent les fins de phrases, mais figurent tout aussi bien au commencement, et complètent la quadrature des blocs : il en est de délicées pour accompagner les caractères accentués, de noires pour les maigres : observant en cela la règle des contrastes qui met ainsi chaque élément en valeur.

Signalons en passant l'erreur maintes fois commise qui conduit au mélange des modernités avec les anciens types. Il ne faut point de promiscuité entre eux : c'est le « mariage de la carpe et du lapin » : usons de la liberté, mais observons l'harmonie.

# ATHALIE

## TRAGEDIE

*Tirée de l'Ecriture sainte.*



A PARIS,  
Chez DENYS THIERRY, rue saint Jacques,  
à la ville de Paris.

---

M. DC. XCI.  
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Un titre du xviii<sup>e</sup> siècle.

### Titre en deux couleurs

Lorsque, dans un titre, on veut faire ressortir une ou plusieurs lignes par une teinte différente (en rouge par exemple), on compose la page comme si elle devait être entièrement tirée en noir; puis on extrait les lignes réservées en rouge que l'on remplace par des blancs rigoureusement équivalents. Ces parties extraites constituent une seconde page (contre-page ou contre-forme) dans laquelle le texte noir est représenté par des blancs respectifs également équivalents. Ces deux pages se complètent au tirage; dans chacune, les blancs correspondent aux lignes de texte qu'elles représentent.

Le reste n'est plus qu'une question de repérage.

### Couvertures

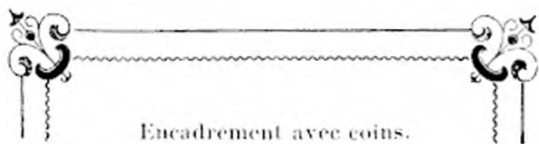
La couverture est l'identique reproduction du titre, à laquelle on ajoute parfois un encadrement. Les encadrements, sur lesquels s'exercent l'art, l'ingéniosité et la verve du typographe, vont de l'absolue simplicité à la plus excessive recherche: filets unis et filets ornés, seuls ou combinés, vignettes isolées, vignettes en ligne, fleurons, coins ornés, etc., sont mis à contribution pour ce genre de travail.

La couverture comprend les deux plats et le dos.

Lorsqu'elle est encadrée, la couverture doit excéder la hauteur et la largeur de la page de texte de tout l'encadrement, plus son blanc intérieur de séparation.

La composition d'une couverture destinée à être encadrée doit être extrêmement juste; les inter-

lignes seront choisies, les lignes correctement justifiées, le tout bien d'aplomb; faute de quoi, les filets les mieux ajustés se disjoignent, les vignettes les mieux parangonnées perdent de leur rectitude, la quadrature nécessaire est faussée.



Encadrement avec coins.

Les marges de la couverture doivent être tenues plus grandes vers le bord que vers le dos et en pied qu'en tête (Voir page 374).

Lorsque la ligne principale du frontispice excède elle-même la largeur de la page, on se trouve parfois obligé de la diminuer pour qu'elle puisse tenir dans l'encadrement avec une séparation convenable, et pour que ce dernier ne dépasse point les limites extrêmes qui lui sont assignées. En ce cas, il sera peut-être nécessaire aussi de diminuer les lignes subordonnées à cette ligne principale.

Le dos de la couverture est la reproduction très simplifiée du grand titre. On observe à peu près la même disposition, excepté pour le nom d'auteur, qui se met toujours en tête. L'énoncé de l'ouvrage vient ensuite, puis la toison, s'il y a lieu, le nom de l'éditeur, précédé ou non du prix de l'exemplaire, et le millésime. Chacune de ces parties forme un compartiment distinct, compris entre deux filets maigres, doubles-maigres ou une ligne de vignettes. Si le vide entre elles est par trop grand, on le garnit avec un fleuron isolé.

Il va de soi que la rédaction du dos — le plus



abrégée possible — doit être composée en caractères de la même famille que ceux du plat principal.

Le dos est de la même hauteur que les plats, dont les filets et les vignettes doivent s'aligner avec les siens. On reproduit généralement en tête et en pied du dos le nombre et la disposition des filets de l'encadrement, de sorte que la partie horizontale du cadre semble par cela même se continuer d'un plat à l'autre.

La largeur du dos se calcule sur l'épaisseur du volume — évaluée d'après le nombre de feuilles, mais plutôt au-dessous qu'au-dessus; car si un dos étroit peut passer à la rigueur, un dos trop large, dont le texte et les filets empiètent sur les plats, devient inacceptable.

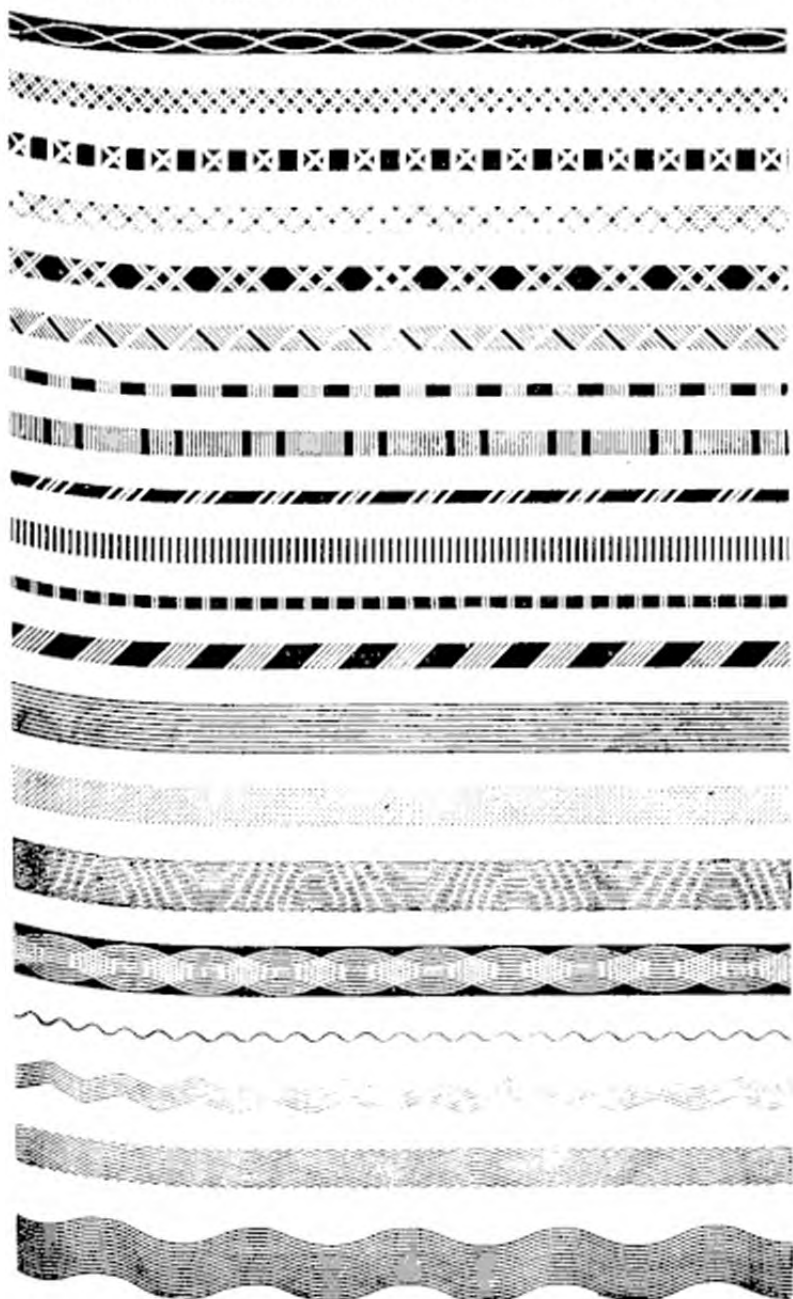
Pour déterminer l'épaisseur d'un volume, au lieu de serrer les feuilles à la main, — comme on n'a pas toujours de presse à sa disposition, — le composeur rendra le même service. La totalité des feuilles maintenues serrées par la vis, il sera facile d'estimer au typomètre le nombre de points de la justification du dos.

La largeur du dos étant déterminée, on s'occupe de répartir la totalité du blanc disponible de chaque côté des plats; les marges sont établies comme il a été dit plus haut.

Pour les fascicules, les périodiques de quelques feuilles seulement, mais nécessitant un dos, le titre se met dans le sens de la longueur, de bas en haut. Le prix et le millésime restent horizontaux.

Quand on fait épreuve des couvertures, des titres ou de toute autre composition comportant des grands blancs, on pose sur la forme un morceau de papier ou de carton capucin à l'endroit des garnitures ou des

FILETS DE FANTAISIE, GRISÉS, MOIRÉS ET ONDULÉS



Filets de la Fonderie G. Peignot et Fils.

VIGNETTES MODERNES



Créations de la Fonderie G. Peignot et Fils.

cadrats pour éviter qu'ils ne salissent la feuille : on peut même couvrir complètement une page n'ayant que très peu de lignes avec une feuille de papier découpée à l'endroit de ces lignes seules.

### Observations sur les filets et les vignettes

Aux filets ordinaires et de fantaisie, il faut ajouter les filets anglais et ornés employés à la fois comme séparation et comme motifs décoratifs.

Le filet anglais ou orné, quand il est isolé, a le gras en dessous :



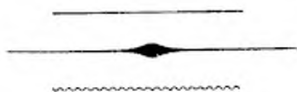
Lorsqu'il y en a deux enfermant une ou plusieurs lignes de texte, le premier a l'ombre en dessus :



### OUVRAGE ORNÉ DU PORTRAIT DE L'AUTEUR



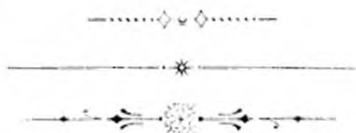
Le filet très bizarrement dénommé *couyard* (?) est établi sur une justification donnée, mais l'œil n'en occupe qu'une partie (le filet anglais est quelquefois dans ce cas). Des filets de cuivre établis



systématiquement et des filets de plomb coupés comme on le désire, complétés de chaque côté par des interlignes ou des cadrats pour parfaire la justification, servent aussi de couyards.

Ce genre de filets est d'un grand usage dans la composition des journaux pour séparer des articles et souligner des titres. Dans le labeur, les titres et sous-titres en sont également soulignés. Ces filets figurent à la fin des diverses parties pour garnir un blanc de séparation ou de terminaison.

On peut créer à l'infini des filets ornés en les combinant avec des vignettes.




Sous le nom de *vignettes* on comprend généralement les ornements typographiques fondus séparément : fleurons, coins, culs-de-lampe, etc. On peut les employer isolément ou par combinaison.

Vignette vient de vigne, car les anciens ornements des livres empruntaient fréquemment la forme des branches de la vigne.

Le cul-de-lampe tire son nom de ce qu'il est fait comme le dessous d'une lampe d'église.





Les Types Cursifs, désormais  
passés dans la pratique courante, s'est  
ajointe l'Écriture Luite, création  
bien moderne, l'une des plus réussies des  
tentatives de ce genre

Son emploi est tout indiqué pour les Compo-  
sitions qui se réclament de la grâce et de l'élégance.

LES

**TYPES LITHOGRAPHIQUES**

ORNÉS AVEC PRÉCISION


ONT ICI UNE HEUREUSE CONTRE-PARTIE

LE CHARMÉ DE CETTE NOUVEAUTÉ

N'ALLER A LA

**RÉGULARITÉ TYPOGRAPHIQUE ABSOLUE**

SPÉCIMENS D'ÉCRITURE DITE PARISIENNE & DE CARACTÈRES DE FANTAISIE  
DE LA FONDERIE ALLAINGUILLAUME, J. SALINO & C<sup>ie</sup>, PARIS





Titres ornés japonais et motifs tenant lieu de filets ornés.

## CHAPITRE VIII

## L'IMPOSITION



L'imposition est une nécessité toute moderne. Au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle elle était inconnue et bien inutile d'ailleurs, puisque deux pages in-folio tenaient juste sur la presse. A l'exemple des copistes, les imprimeurs pliaient en deux un certain nombre de feuilles, deux, trois, quatre, cinq ou davantage; les cahiers ainsi formés s'appelaient *binion*, *ternion*, *quaternion*, etc. La première feuille était formée des deux premières pages et des deux dernières (1, 2, 11, 12), la deuxième feuille (les pages 3, 4, 9, 10, entraient dans la première, et la troisième 5, 6, 7, 8 dans la deuxième (ternion).

On a vu que, pour éviter les erreurs de tirage, chaque feuillet portait en guise de signature des chiffres romains, habitude empruntée aux scribes : j, ij, iij, iiij, iv, etc. Mais il fallait en outre prévenir la confusion des différents cahiers ainsi formés; on se servit de lettres : A pour la première feuille, B pour la deuxième, et ainsi de suite. La première page de chaque cahier portait au bas, à droite, la signature et la marque de pagination. Ainsi, pour le premier cahier, la première page portait Aj, la troisième Aij, la cinquième Aiiij, la septième Aiv; pour le deuxième cahier, Bj, Bij, Biiij, Biv, etc.

## Du format

Avant d'aborder l'imposition, quelques renseignements sur les formats seront nécessaires.

Le format, terme qui reviendra souvent au cours de cette opération, désigne la dimension des papiers



en général ou encore la « dimension d'un livre déterminée par la manière dont une feuille est pliée ».

La définition donnée par le dictionnaire est incomplète. Typographiquement, il est nécessaire pour bien énoncer le format d'un livre de désigner : 1° le mode de pliage d'après le nombre de divisions présentées et 2° la grandeur du papier par le nom qui lui est propre. Car, en disant simplement : in-4, in-8, in-18, on n'indique que le pliage, sans donner aucune idée de la grandeur résultant de cette division.

Une feuille quelconque donne un nombre de pages double du chiffre indicatif de format.

Voici les différents noms que prennent les papiers suivant leur grandeur :

|                                      |            |
|--------------------------------------|------------|
| Cloche . . . . .                     | 30 × 40    |
| Pot (papier écolier) . . . . .       | 31 × 40    |
| Tellière (papier ministre) . . . . . | 32 × 44    |
| Couronne . . . . .                   | 36 × 46    |
| Écu . . . . .                        | 40 × 53    |
| Coquille. — Carre . . . . .          | 44-45 × 56 |
| Cavalier . . . . .                   | 46 × 60    |
| Double-couronne . . . . .            | 46 × 72    |
| Raisin . . . . .                     | 50 × 65    |
| Jésus petit . . . . .                | 56 × 72    |
| Jésus . . . . .                      | 56 × 76    |
| Soleil ou petit-columbier . . . . .  | 58 × 80    |
| Columbier . . . . .                  | 62 × 85    |
| Journal . . . . .                    | 65 × 94    |
| Grand-aigle . . . . .                | 75 × 106   |
| Grand-monde . . . . .                | 90 × 120   |

Les dimensions, indiquées en centimètres, ne sont pas toujours observées par les fabricants de papier; elles peuvent varier de plusieurs centimètres pour un même format.

Tous ces formats peuvent s'obtenir en double à la demande.

Les formats doivent, le plus souvent, leur nom aux marques de fabrique qu'ils portaient en filigrane. Les anciens papetiers s'en servirent aussi pour distinguer les formats différents.

Certaines de ces désignations ont subsisté :

Par exemple, la couronne portait une couronne imprimée dans la pâte du papier; l'écu, l'écu de France surmonté d'une couronne avec des fleurs de lys; le jésus avait comme marque les initiales du Christ : IHS; le soleil, un astre rayonnant; le grand-monde, une mappemonde; le grand-aigle, un aigle; le raisin, une grappe de raisin, etc.

Le format carré, dont le nom s'explique de lui-même, était autrefois le plus usité pour l'impression, vu sans doute le périmètre restreint de la platine des anciennes presses.

L'interdiction de vendre les papiers et les parchemins n'ayant pas les dimensions prescrites date de 1548.

L'in-plano comprend 2 pages ou 1 feuillet, il est destiné à ne pas être plié.

L'in-folio, qui est la feuille pliée sur elle-même, comprend 4 pages ou 2 feuillets.

L'in-4 est la feuille pliée deux fois sur elle-même, elle comprend 8 pages ou 4 feuillets; réunion de 2 in-folio.

L'in-6 comprend 12 pages ou 6 feuillets, réunion de 3 in-folio.

L'in-8 est la feuille pliée trois fois sur elle-même, 16 pages ou 8 feuillets, réunion de 4 in-folio.

L'in-12, 24 pages ou 12 feuillets, réunion de 6 in-folio.

L'in-16, feuille pliée quatre fois sur elle-même, 32 pages ou 16 feuillets, réunion de 8 in-folio.

L'in-18, 36 pages ou 18 feuillets, réunion de 9 in-folio.

Pour les formats comportant un plus grand nombre

de pages, on en trouvera la liste aux impositions multiples.

L'in-plano n'est guère employé que pour les affiches, les placards, les textes destinés à accompagner les planches, les tables chronologiques, les tableaux synoptiques, les imprimés administratifs et autres ouvrages du même genre, certains travaux de ville.

L'in-folio est réservé pour les impressions de luxe, pour les ouvrages de recherches, que l'on consulte parfois mais dont on ne se sert pas habituellement.

L'in-4, très usité autrefois, s'emploie pour les dictionnaires, mémoires, rapports, ouvrages scientifiques et ceux contenant des tableaux ou des opérations exigeant une grande justification.

L'in-8 joint l'élégance à la beauté, l'usage en est fort commode et il figure agréablement dans une bibliothèque. C'est le format préféré des lecteurs en général et des bibliophiles en particulier. Il convient à toutes sortes d'ouvrages : il tient le milieu pour les dimensions et pour les caractères entre tous les autres formats : c'est le type le plus répandu.

L'in-12 est généralement adopté pour les classiques, les romans et autres ouvrages usuels, qui en rendent l'emploi assez commun. Quoique format dit bâtard, il est assez agréable d'aspect ; il tient le milieu entre l'in-8 et l'in-16.

L'in-16 s'emploie pour les livres d'instruction et de récréation.

L'in-18, d'usage fréquent, est surtout le format des romans.

La double-couronne en in-16 remplace le jésus en in-18, la grandeur du volume est la même et l'impression des quarts, demis et trois-quarts se fait sans perte de papier.

[Le format des premiers livres imprimés est l'in-folio.

Le premier in-4 connu est le *Vocabularium ex quo...* imprimé à Eltvill, près de Mayence, en 1467, par Henry et Nicolas Bechtermuntze, et réimprimé in-folio

deux ans plus tard dans la même ville par le second de ces typographes : car c'est à tort qu'on a regardé comme in-4 le *Cicero de Officiis* édité en 1465, à Mayence, par Fust.

L'in-8 daterait de 1470.... Néanmoins l'invention de ce format est généralement attribuée à Alde Manuce qui s'en servit pour la première fois, en 1500, pour une édition des « Œuvres de Virgile ». Cette innovation était des plus intéressantes, aussi fut-elle accueillie avec empressement par le public : car elle permettait de faire des livres qui, tout en renfermant autant de matières qu'un in-folio ou un in-4, coûtaient bien moins cher et, précieux avantage, pouvaient être emportés avec soi, tandis que les formats en usage n'étaient guère maniables et demandaient l'appui d'un pupitre. Le sénat de Venise récompensa Alde Manuce en lui octroyant le privilège d'employer ce format pendant dix années (13 novembre 1502), privilège qui n'empêcha pas d'ailleurs des imitateurs de s'en emparer.

L'in-12 paraît avoir été créé dès 1470 pour les livres de piété. Il était très goûté en France à cette époque.

L'in-16 et l'in-24 furent mis à la mode par les Elzeviers au xviii<sup>e</sup> siècle.

Le plus ancien in-32 est l'*Officium B. Mariæ Virginis* exécuté à Venise, en 1473, par Nicolas Jenson.

Si l'on en croit Baillet, au xvi<sup>e</sup> siècle, les livres de petit format étaient plutôt regardés avec mépris par les savants.

### Technique de l'imposition

L'imposition, complément de la mises en pages, peut ainsi se définir :

Disposer sur le marbre une collection de pages, dans un ordre raisonné — et modifiable suivant le format — et leur donner une position relative de façon qu'après impression et pliage elles se suivent régulièrement.

Les pages, en nombre convenu, placées à l'intérieur d'un châssis, reçoivent les garnitures — simulant les marges — qui les maintiennent écartées entre elles; puis elles sont déliées et serrées au moyen de biseaux et de coins de manière à constituer la *forme*, bloc solide et résistant, facilement maniable.

On appelle *marbre* de larges plaques en métal servant à l'imposition des formes, au serrage et au desserrage en vue de la correction, de la désimposition et autres fonctions courantes. Originellement, les tables étaient recouvertes de plaques de marbre qui, plus tard, furent remplacées par des pierres dures et polies; actuellement, bien que la fonte ait été substituée presque partout avec avantage à la pierre polie, le nom de marbre est resté.

Le *châssis* est un cadre formé de quatre bandes de fer solidement assemblées à angle droit et pourvu d'une barre ajustée à l'intérieur; il sert à imposer les ouvrages imprimés des deux côtés.

Le cadre dépourvu de cette barre se nomme *ramette*. La ramette sert à imposer l'in-plano, c'est-à-dire tout imprimé qui ne doit pas être plié: tableau, affiche, placard et autres compositions à verso blanc.

La barre du châssis porte une créneure d'environ 5 centimètres de long, distante de 5 ou 6 centimètres de la bande pour laisser agir en liberté les ardillons des pointures; cette rainure les préserve de l'écrasement qu'elles subiraient sous presse en rencontrant le fer.

Le châssis in-8 a sa barre dirigée dans le sens de la hauteur; suivant sa taille, il est propre à tous les usages, sauf l'in-plano et l'in-12.

Le châssis in-12, propre seulement au format dont il porte le nom, a sa barre dirigée dans le sens de la longueur : c'est le modèle dit « à la française » partageant les douze pages en deux parties égales. Dans le modèle dit « à la hollandaise », la barre occupe dans le sens de la largeur la place des grandes têtes, partageant ainsi les 12 pages : 4 dans le haut du châssis et 8 dans le bas.

Certains châssis in-8 ont leur barre mobile ; en l'enlevant on en fait une ramette. On peut aussi en faire un châssis in-12 en la déplaçant pour l'encastrier dans deux entailles à queue d'aronde pratiquées aux deux tiers du châssis.

Les châssis in-16 ont leur barre médiane dans le sens de la largeur : 8 pages de chaque côté.

Les châssis dits *croisillons* ont en plus de la barre en largeur une seconde barre en hauteur ; les deux se croisent et contribuent à une plus grande solidité ; ce genre de châssis est de grandes dimensions.

Le châssis dit *brisé* a l'un de ses côtés évidé et se joint à un autre semblable. On l'emploie lorsqu'on y est obligé par les faibles dimensions du marbre de la presse ou l'étroitesse des marges du papier.

Pour des raisons analogues, les ramettes à *feuillures* sont utilisées spécialement dans l'imposition des journaux. Elles sont évidées du côté du dos de manière que l'une s'emboîte avec l'autre afin de diminuer le blanc entre les deux pages sans atténuer la solidité du cadre.

Sur le marbre, dont la surface doit être parfaitement nette, on pose les pages de deux façons :

Ou avec le porte-page, qui est tiré de la main gauche pendant que la droite facilite son enlèvement en soulevant la page. C'est une manière sûre d'éviter les accidents en cas de mollesse des paquets, en raison de leurs grandes dimensions et si l'on doute de son adresse ; mais aussi on s'expose à ce

qu'une partie du porte-page reste accrochée en dessous du paquet pour différentes causes : adhérence, humidité, écorchure du papier, etc.

Ou bien la main droite prend la page qu'elle place dans la main gauche à plat avec son porte-page, puis la ressaisit — l'index allongé vers la ligne de pied, l'extrémité du pouce repliée sur le bord latéral gauche, l'extrémité des trois derniers doigts repliés sur le bord latéral droit — et vivement la pose d'aplomb sur le marbre.

Toutes les pages placées, on s'assure qu'elles le sont correctement.

Tout d'abord, le bout de chaque ficelle est dégagé; sans cette précaution, il risque d'être pris sous la garniture comme sous la page, ce qui oblige à retirer l'une et à soulever l'autre, afin de pouvoir délier.

Si le caractère est petit ou non interligné, il est bon de mouiller légèrement les bordures des pages.

Puis on encadre avec des châssis. Pour les deux formes de la feuille, les châssis sont choisis identiquement semblables; on s'en assure en les superposant. On remédie à la différence en moins d'une barre de milieu — quand elle existe — au moyen de lingots et d'interlignes.

La dimension du châssis doit être appropriée à la matière contenue. La forme est bien imposée lorsque la composition occupe exactement le centre de celui-ci.

Les lingots de garniture sont ensuite répartis entre les pages, en ayant soin de n'en pas omettre ni d'en intervertir. Les garnitures latérales seront d'une longueur supérieure à celle des pages, de manière à enclouonner en partie les garnitures de

têtes ou têtieres, qui, elles, à la rigueur, peuvent être un peu plus courtes que la justification. Les bords libres des pages extrêmes sont garnis de lingots, tout en réservant à la base et sur les côtés l'emplacement nécessaire aux biseaux et aux coins de serrage.

Les garnitures en deux pièces seront toujours opposées par un croisement accentué le plus possible. Pour les garnitures de tête en deux pièces, et plus courtes, chacune d'elles sera poussée aux extrémités des lignes, le vide restera au milieu sans inconvénient. Le bout de la garniture d'une seule pièce trop courte sera poussé de préférence du côté du folio.

L'ordre pour délier les pages ne doit pas être indifférent. On commence du côté droit et toujours par les pages les plus voisines de la barre; on en rapproche les autres en procédant par rangées.

Pendant que la main gauche reste à plat sur toute l'étendue de la page pour la garantir des accidents, la main droite détourne la ficelle en s'interrompant pour ajuster les garnitures au fur et à mesure que s'accroît l'intervalle de la ligature qui va disparaître, et ce pour prévenir tout accident.

L'ensemble des pages étant libéré des ficelles, à présent inutiles, on exerce à la base et sur le côté une forte poussée vers le bord supérieur du châssis et contre sa barre. Les biseaux sont placés, le bout le plus large en avant pour ceux de côté et dirigé vers la barre pour ceux du bas; quelques coins, dont le gros bout doit regarder les angles inférieurs du châssis, serrés au pouce seulement, maintiennent le tout provisoirement pendant que l'on répète la même opération pour le côté gauche.

Avant de serrer, il faut veiller à l'aplomb des



lignes, au chevauchage des lettres en bordure, aux sorties d'interlignes; examiner scrupuleusement les garnitures, qui doivent être parfaitement calibrées et ne point forcer les unes contre les autres, pas plus que les biseaux d'ailleurs, qui au serrage risqueraient d'être brisés par les coins emprisonnés de leur côté.

Le serrage commence par le pied des pages, car la matière offre dans ce sens une élasticité bien plus grande que dans celui de la longueur des lignes. C'est le serrage efficace par excellence complété par la pression latérale, le serrage de côté.

Les coins sont introduits à force dans l'intervalle du châssis au biseau, intervalle qu'élargit encore une pesée diagonale exercée par le marteau vers la barre et la bande supérieure; leur introduction est accentuée par de légers coups de marteau qui leur donnent en même temps la pente convenable pour l'abatage.

Le taquage qui précède le serrage final se fait au moyen du *taquoir*, carré de bois tendre, doublé en dessus de bois dur offrant résistance aux coups de marteau et garni parfois d'une pièce de cuir qui en prévient l'usure.

La main gauche maintient le taquoir appuyé sur l'œil de la lettre, pendant que la droite frappe dessus modérément et le promène sur toute la forme en le soulevant légèrement pour le porter en avant et sur le côté et en l'appuyant d'aplomb avant de frapper.

Sous peine de forcer la barre, il ne faut pas serrer un côté du châssis avant d'avoir arrêté l'autre par les coins.

On abat les coins successivement, en commençant par ceux placés aux larges extrémités des bi-

seaux, c'est-à-dire où l'intervalle est le plus rétréci, et alternativement : un de pied d'abord, un de côté ensuite ou deux pour finir par le dernier de pied et le dernier de côté qui se trouvent être voisins d'angle.

Les coins de calibre insuffisant ne doivent jamais être complétés avec des interlignes : le serrage est défectueux d'abord, et ensuite les interlignes sont mal à propos mises hors d'usage.

Si un intervalle nécessite un coin très large et qu'on n'en ait point sous la main, deux petits coins réunis feront l'office d'un seul. On place le premier dans le sens du biseau et contre lui — il le double en faisant corps avec lui ; — le second, en sens inverse, reste dressé pour l'abatage au marteau.

De même, si l'intervalle du biseau au châssis est exagéré par manque de garniture et qu'on ne veuille pas recourir au serrage à deux coins, on y remédiera en doublant les biseaux, un contre les pages, un contre le châssis : le serrage se fera entre les deux. Il y a là un certain inconvénient : c'est que les coins ne coïncident pas comme à l'ordinaire, par suite d'un rétrécissement plus accusé (inconvénient auquel on remédie par l'emploi de deux coins, le parallélisme est ainsi rétabli) ; la même chose se présente quand on emploie deux coins pour un.

Le nombre des coins, naturellement proportionné à la longueur des biseaux, sera augmenté en raison de la minceur de ceux-ci.

Le serrage doit être régulier de partout sous peine de compromettre la rectitude des pages.

Dans les ouvrages contenant des tableaux, on devra surtout s'attacher à faire joindre exactement les angles des encadrements.

Les coins extrêmes ne doivent jamais buter contre le châssis, afin de permettre le facile desserrage.

Le *biseau* est une règlette de bois qui va en s'élargissant au point qu'une extrémité déborde l'autre des trois quarts. La partie à angle droit s'appuie contre le caractère ou les garnitures; elle est à arêtes vives pour éviter la confusion avec l'autre partie contre laquelle viennent s'appliquer les coins; dont les arêtes sont abattues.

Les petits biseaux se placent aux deux côtés les plus étroits aboutissant à la barre, le bout large dans cette direction; les grands biseaux, de même, occupent les grands côtés; ils s'ensuit que les extrémités amincies des biseaux grands et petits correspondent aux mêmes angles du châssis.

Les *coins* qui servent à serrer les formes sont en bois ou en fer. Les coins en bois, d'usage immémorial, sont de petits blocs de 4 à 5 centimètres de long; dont une extrémité est plus étroite que l'autre. Les coins sont établis d'après le même principe que les biseaux; leurs tranches, d'une part, correspondent à celle du biseau et de l'autre à celle du châssis.

Le serrage mécanique avec coins en fer engrenant au moyen d'une clef dans des biseaux à crémaillère, également en fer, dispense de l'emploi du marteau et du décognoir au desserrage. Il est plus sûr et plus rapide, mais on risque aussi de fausser les châssis.

Le *décognoir* — autrefois en bois, vu la nature des marbres primitifs, susceptibles d'être endommagés — est une pièce de fer, à tête plate, dont l'extrémité se partage en deux cornes, inégalement amincies, qui servent alternativement, suivant le degré d'épaisseur des coins. Il est destiné à faciliter leur extraction en même temps qu'il les ménage aussi bien que les biseaux, que le marteau seul pourrait mutiler.

Le décognoir s'applique, non vers le milieu du coin, mais vers l'angle du côté du châssis; car le coin, rendu

plus résistant à cause de la solidité que lui communique le fer, est plus rarement endommagé.

Le décognoir sert aussi à renforcer le serrage, — s'il est nécessaire, — en faisant avancer davantage les coins abattus. A son défaut, un fragment de biseau, un autre coin même, peuvent en tenir lieu.

Le tenir le plus incliné possible, son action est plus grande; elle est moindre s'il est dressé, et l'on risque d'endommager le marbre.

L'imposition se termine par le sondage de la forme. A cet effet, on l'amène au bord du marbre; la bande horizontale du châssis débordant seule est saisie à deux mains et la forme soulevée de quelques centimètres à plusieurs reprises. L'œil et l'oreille attentifs, on s'assure alors qu'aucune lettre ne file et que la garniture tient bien. De même, en maintenant la forme soulevée de la main gauche, on opère sur les pages une légère pression à plat de la main droite. Si les pages viennent à céder, cela provient d'un défaut de composition ou d'une faiblesse de serrage. La forme desserrée est resserrée, une fois le nécessaire fait. Si plus rien ne bouge, elle est bonne à enlever.

On n'est pas toujours obligé, pour imposer une forme, de confectionner une garniture, celle-ci peut exister toute faite dans une autre forme du même ouvrage sortant du tirage. Cette forme, dite de *distribution*, est placée sur le marbre, à gauche de celle à imposer, desserrée et légèrement mouillée, les coins sont retirés et placés en ordre sur les pages voisines; on donne du jeu au châssis en le poussant alternativement de droite à gauche, puis, enlevé carrément, il vient encadrer les nouvelles pages.

La feuille de distribution une fois dégarnie, les

lignes de pied en sont enlevées ainsi que les folios; les blancs de mise en page, extraits pour être triés; les notes, titres, opérations, tableaux, etc., mis de côté, et la distribution, la « lettre », partagée entre les paquetiers.

Si la lettre doit être conservée en magasin, il est bon de la désinterligner.

Le désinterlignage doit se faire en galée, les pages sèches autant que possible. On se sert pour cela d'une interligne du corps; mais, en raison de sa rigidité, une interligne en cuivre est préférable, ou bien encore un fragment de pincés.

Il n'y a qu'un seul moyen vraiment rapide : c'est de soulever l'interligne et de la saisir immédiatement de la main gauche. Les lignes sont rapprochées par portions pour éviter la pâte.

Le désinterlignage est utile en ce sens qu'il donne la libre disposition des interlignes et qu'il prévient l'accumulation de la poussière dans les interstices formés par elles.

Du reste, la lettre ainsi fonctionnée sera dans un meilleur état de rangement et de conservation, surtout si elle est enveloppée plutôt que mise en casier sur porte-pages.

Si la garniture ne doit pas immédiatement servir, elle est placée en ordre sur un ais ou plateau de bois, ou sur un fort carton, avec, sur le bord du châssis, le nom d'ouvrage ou d'auteur inscrit à la craie.

Au revers de la forme imposée se marque d'une manière apparente le numéro de la feuille ou du placard, accompagné de l'initiale du nom d'ouvrage ou de toute autre lettre de remarque servant à la faire reconnaître et à faciliter les recherches. Il se fait encore à la craie des marques

particulières pour les formes marchant seules ou s'encartant.

Une fraction de feuille ne tenant que dans une moitié de châssis sera imposée dans la partie gauche pour le premier côté et dans la partie droite pour le second ; l'autre partie du châssis sera préalablement arc-boutée au moyen d'un fort biseau, allant du milieu de la bande latérale au milieu de la barre, laquelle ne sera point faussée au serrage.

Le desserrage s'opère en ordre et graduellement en commençant par les coins extrêmes de l'intervalle le plus étroit. Les coins d'un côté une fois desserrés sont redressés et provisoirement assurés à la main pendant le desserrage de l'autre, et ce pour prévenir, à l'intérieur, la pâte ou la dislocation.

Lorsqu'une page excède la largeur d'une justification, on partage l'excédent en deux et chaque moitié débordante est déduite de la garniture latérale. Lorsque la page est en bordure, la garniture extérieure s'amointrira de cette différence en plus ; mais si la grandeur du châssis ne permet que le placement du biseau seul, l'autre (ou les autres) page en bordure s'accroîtra au contraire dans la même proportion, au moyen de lingots, de manière à s'aligner parfaitement avec sa voisine.

Toute composition ne faisant qu'une seule page est à peu près au milieu de la ramette ; le serrage latéral se fait à gauche.

L'imposition des placards se fait de manière à faciliter la correction et le serrage. La première colonne sera placée à gauche et la dernière à droite, le cran vers soi, les coins en tête des colonnes. Les garnitures, toutes provisoires, n'en-

traînent aucune combinaison. Les colonnes sont séparées par des plombs en nombre suffisant pour fournir les larges marges nécessaires aux corrections d'auteur.

Les épreuves se font en blanc, c'est-à-dire d'un seul côté.

Les épreuves des feuilles se font des deux côtés, en retiration.

Par suite de sécheresse, les coins d'une forme peuvent faiblir ; si celle-ci, tenue d'aplomb, est encore maniable, dans cette position les coins seront chassés avec un marteau ou à l'aide du décognoir : on pourra au besoin les changer ou en ajouter. Si la forme est par trop lâche, on l'applique contre un ais, on transporte les deux sur un marbre ou on les pose sur le sol en vue d'un serrage complémentaire. Dans l'impossibilité d'agir ainsi immédiatement, on l'asperge fortement à plusieurs reprises, pour faire adhérer la lettre et gonfler le bois, gonflement qui se produit au bout de quelques heures. Tous inconvénients qui n'existent point avec le serrage mécanique.

### Des blancs ou marges

#### PRÉLIMINAIRES

De même que, par rapport au format, les pages ont été déterminées avec attention comme hauteur et justification, de même sont déterminées, par rapport au papier employé, les intervalles qui les doivent séparer.

Or, si nous considérons une page d'un livre, nous remarquons que le blanc de pied est plus

fort que celui de tête et qu'il en est de même de la marge extérieure relativement à la marge intérieure.

Les marges inégales qui résultent de cette disposition voulue de page sont établies par le goût et l'usage. (Dans un livre relié, ces marges redeviennent presque égales entre elles par suite de la rognure plus ou moins accentuée.)

La bonne physionomie d'un livre dépend donc de l'établissement de la garniture. Cette œuvre essentielle, qui ajoute encore à la beauté d'un livre, peut aussi lui nuire si les marges, mal combinées, n'offrent plus le rapport désiré. La rectitude du registre, c'est-à-dire le repérage exact des pages et de leurs folios, est une autre condition non moins importante.

Dans les premières éditions, les marges étaient fort larges, afin que les auteurs ou les lecteurs pussent y ajouter leurs remarques à la plume, et que leurs possesseurs eussent la faculté de les faire embellir d'ornements colorés à l'exemple des anciens manuscrits.

#### ÉTABLISSEMENT DES BLANCS

Les blancs s'établissent aujourd'hui mathématiquement. Des règles fixes, dérivant du calcul, ont remplacé le procédé mécanique basé sur la feuille pliée au format. Cette ancienne manière consiste à plier très justement une feuille de papier de l'ouvrage considéré, — en tenant compte de la fausse marge, — à placer dessus la page de composition, comme sur un porte-page, et à y arrêter exactement la place qu'elle devra occuper à l'impression; à chaque angle du paquet, l'épaisseur du papier est traversée d'outre en outre par une pointe effilée,



Le cahier déplié, les piqures du premier feuillet, reproduites sur toutes les autres, indiquent l'emplacement de chaque page. On apprécie ensuite les distances, que l'on figurera avec les garnitures, en les évaluant à l'aide du typomètre.

On obtient la fausse marge de cette façon : « Quand on plie la feuille en vue d'établir une garniture et qu'on arrive à faire le dernier pli, c'est-à-dire celui qui donne le format, au lieu de plier exactement le papier angle sur angle, comme pour les plis précédents, on laisse déborder légèrement le côté qui offre les bords de la feuille. Ce débord sert à parer aux irrégularités de coupe que le papier ne présente que trop souvent. S'il est d'une coupe régulière, la fausse marge ne dépassera pas deux à trois millimètres, principalement dans les petits formats. » J. Claye.

Cette différence supplémentaire attribuée aux fausses marges est plutôt utile pour les papiers fabriqués à la forme, dont les bords sont très souvent irréguliers.

Par définition la fausse marge est la partie débordante d'une feuille imprimée et pliée convenablement. La fausse marge, qui réduit les marges en proportion de la chute enlevée au brochage, provient ou de ce que la feuille ne fut pas exactement margée au milieu ou des inégalités du papier.

#### PROCÉDÉ MATHÉMATIQUE

On peut considérer comme base de toute imposition le carton de quatre pages séparées latéralement par les *petits fonds* — marges intérieures — et en hauteur par les blancs de têtes (les petites têtes ou simplement les *têtes*). Les cartons sont séparés entre eux latéralement par les *grands fonds* — marges extérieures — et dans l'autre sens par les blancs de pied ou *grandes têtes* (grandes têtes).

Pour obtenir le blanc total à répartir, c'est-à dire

l'emplacement du papier qui n'est pas occupé par les pages que l'on doit imposer, il suffit de prendre une des feuilles sur lesquelles doit se faire le tirage, imprimée d'un seul côté pour la circonstance; puis, en multipliant la largeur de la justification par le nombre de pages placées de gauche à droite, on voit sur le papier, à l'aide du typomètre, ce qui reste, après déduction, pour les blancs de fond; la même opération est répétée pour les blancs de tête, en multipliant la hauteur d'une page (sans compter le folio, à moins qu'il ne soit accompagné d'un titre courant) par le nombre de celles disposées en ce sens. (La ligne de pied est comprise comme blanc dans l'établissement de la garniture.)

La méthode généralement adoptée pour la répartition des blancs est celle dite des deux et trois cinquièmes :  $\frac{2}{5}$  pour les petits fonds,  $\frac{3}{5}$  pour les grands;  $\frac{2}{5}$  pour les têtes;  $\frac{3}{5}$  pour les pieds.

Soit par exemple un in-8.

Largeur du papier : 138 cicéros.



De la largeur du papier, soit 138 cicéros, on en retirera 88 donnés par les quatre largeurs de pages; reste 50 dont le cinquième est 10.

2 cinquièmes pour les petits fonds ( $2 \times 10$ ) : 20 à partager en deux, à chacun 10.

3 cinquièmes pour les grands fonds ( $3 \times 10$ ) : 30 à partager de même; une moitié, 15, à la barre pour les grands fonds du milieu; l'autre moitié, 15, partagée en deux,  $7\frac{1}{2}$  pour chacune des deux marges extérieures.

De la hauteur du papier, soit 110 cicéros, on en retire 80 donnés par les deux hauteurs des pages, reste 30, dont le cinquième est 6 :

2 cinquièmes pour les têtes ( $2 \times 6$ ) : 12.

3 cinquièmes pour les pieds ou marges extérieures ( $3 \times 6$ ) : 18 à partager en deux, soit 9 de chaque côté.

Au cas où il se présenterait des fractions, on en ferait bénéficier les marges extérieures.

En principe le mieux est toujours d'assurer la parfaite équivalence des grands fonds avec les deux marges additionnées.

M. Comet, typographe à Perpignan, qui a résumé les principes et la pratique de l'imposition dans un excellent petit ouvrage (*Manuel théorique et pratique de l'Imposition*), a basé son système sur la répartition des blancs par douzièmes.

La répartition habituelle nécessite quelques calculs que M. Comet a simplifiés en prenant comme base d'opération  $\frac{5}{12}$  au lieu de  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{7}{12}$  au lieu de  $\frac{3}{5}$ .

Il suffit donc de multiplier le nombre donné de cicéros par 5 pour les têtes et les petits fonds et par 7 pour les grands fonds et les pieds. Le nombre de points, sensiblement le même, se traduit en cicéros par la division par 12.

Dans l'exemple ci-dessus, 50 cicéros multipliés par 5 donnent pour les petits fonds :

$50 \times 5 = 250$  points ou 20 cicéros 10 points au lieu de 20, et 50 cicéros multipliés par 7 donnent, pour les grands fonds :

$50 \times 7 = 350$  points ou 29 cicéros 2 points au lieu de 30,

Les 30 cicéros multipliés par 5 donnent, pour les têtes :  
 $30 \times 5 = 150$  points ou 12 cicéros 6 points au lieu de 12.  
 et 30 cicéros multipliés par 7 donnent, pour les pieds :  
 $30 \times 7 = 210$  ou 17 cicéros 6 points au lieu de 18.

Donnons, du même auteur, la manière suivante de procéder par page :

Mesurer au typomètre la longueur du papier plié au format, en déduire la longueur de page; le nombre de cicéros donnés représente le blanc des marges à répartir en hauteur. Ce nombre, multiplié par 5, donne le blanc de tête et, multiplié par 7, celui de pied. Déduire ensuite la largeur de page de la largeur du papier; le nombre de cicéros donné représente le blanc des marges à répartir en largeur. Ce nombre, multiplié par 5, donne le blanc du petit fond et, multiplié par 7, celui des grands fonds ou marge extérieure.

Les pages étant réunies, le blanc à mettre aux petits fonds et aux têtes est naturellement doublé; il s'obtient d'un seul coup en multipliant par 10 les cicéros à répartir, et en les multipliant par 14 là où se rejoignent les blancs du pied ou du grand fond.

S'il y a un folio en place de titre courant, on enlève du blanc de tête à peu près la moitié du blanc représenté par ce folio. Lorsque l'ouvrage doit être assez fortement rogné, on déduit 6 à 12 points du petit fond au profit des marges extérieures.

[D'après le tableau (page suivante), on trouve les blancs de l'in-4 en divisant par 5 le blanc total à répartir et en multipliant le quotient obtenu par 2 (petit fond) et par 3 (marges).

Pour avoir ensuite les petits et grands fonds de l'in-8 et de l'in-18, il suffit de diviser ces chiffres par 2 pour le premier et par 3 pour le second.

# TABLEAU DE LA RÉPARTITION DES BLANCS

2 cinquièmes au Petit Fond, 3 cinquièmes au Grand.

| TOTAL DU BLANC<br>à RÉPARTIR | TÊTES<br>et FONDS<br>de l'in-4<br>et TÊTES<br>de l'in-8 | FONDS<br>DE l'in-8<br>et<br>DE l'in-12 |        | IN-DIX-HUIT |        |                         |         |
|------------------------------|---------------------------------------------------------|----------------------------------------|--------|-------------|--------|-------------------------|---------|
|                              |                                                         | petits                                 | grands | FONDS       |        | TÊTES<br>in-18 et in-12 |         |
|                              |                                                         |                                        |        | petits      | grands | petites                 | grandes |
| 20                           | 8                                                       | 4                                      | 6      | 2,6         | 4      | 5,6                     | 6,6     |
| 21                           | 8,6                                                     | 4                                      | 6,6    | 2,6         | 4,6    | 5,6                     | 7       |
| 22                           | 8,6                                                     | 4,6                                    | 6,6    | 2,6         | 4,6    | 6                       | 7       |
| 23                           | 9,6                                                     | 4,6                                    | 7      | 3           | 4,6    | 6                       | 7,6     |
| 24                           | 9,6                                                     | 5                                      | 7      | 3,6         | 4,6    | 6                       | 8       |
| 25                           | 10                                                      | 5                                      | 7,6    | 3,6         | 4,6    | 6,6                     | 8,6     |
| 26                           | 10,6                                                    | 5,6                                    | 7,6    | 3,6         | 5      | 7                       | 8,6     |
| 27                           | 10,6                                                    | 5,6                                    | 8      | 3,6         | 5,6    | 7                       | 9       |
| 28                           | 11,6                                                    | 5,6                                    | 8,6    | 3,6         | 5,6    | 7,6                     | 9       |
| 29                           | 11,6                                                    | 6                                      | 8,6    | 4           | 5,6    | 7,6                     | 9,6     |
| 30                           | 12                                                      | 6                                      | 9      | 4           | 6      | 8                       | 10      |
| 31                           | 12,6                                                    | 6,6                                    | 9      | 4           | 6      | 8,6                     | 10      |
| 32                           | 12,6                                                    | 6,6                                    | 9,6    | 4,6         | 6      | 8,6                     | 10,6    |
| 33                           | 13,6                                                    | 6,6                                    | 10     | 4,6         | 6,6    | 8,6                     | 11      |
| 34                           | 13,6                                                    | 6,6                                    | 10,6   | 4,6         | 6,6    | 9                       | 11      |
| 35                           | 14                                                      | 7                                      | 10,6   | 4,6         | 7      | 9,6                     | 11,6    |
| 36                           | 14,6                                                    | 7,6                                    | 10,6   | 5           | 7      | 9,6                     | 12      |
| 37                           | 14,6                                                    | 7,6                                    | 11     | 5           | 7,6    | 9,6                     | 12      |
| 38                           | 15,6                                                    | 7,6                                    | 11,6   | 5           | 7,6    | 10                      | 12,6    |
| 39                           | 15,6                                                    | 8                                      | 11,6   | 5,6         | 7,6    | 10                      | 13      |
| 40                           | 16                                                      | 8                                      | 12     | 5,6         | 7,6    | 10,6                    | 13,6    |
| 41                           | 16,6                                                    | 8,6                                    | 12     | 5,6         | 8      | 10,6                    | 13,6    |
| 42                           | 16,6                                                    | 8,6                                    | 12,6   | 6           | 8,6    | 11                      | 14      |
| 43                           | 17,6                                                    | 8,6                                    | 13     | 6           | 8,6    | 11,6                    | 14      |
| 44                           | 17,6                                                    | 8,6                                    | 13,6   | 6           | 8,6    | 11,6                    | 14,6    |
| 45                           | 18                                                      | 9                                      | 13,6   | 6           | 9      | 12                      | 15      |
| 46                           | 18,6                                                    | 9,6                                    | 13,6   | 6           | 9      | 12,6                    | 15      |
| 47                           | 18,6                                                    | 9,6                                    | 14     | 6,6         | 9      | 12,6                    | 15,6    |
| 48                           | 19,6                                                    | 9,6                                    | 14,6   | 6,6         | 9,6    | 12,6                    | 16      |
| 49                           | 19,6                                                    | 10                                     | 14,6   | 6,6         | 9,6    | 13                      | 16      |
| 50                           | 20                                                      | 10                                     | 15     | 6,6         | 10     | 13,6                    | 16,6    |
| 51                           | 20,6                                                    | 10,6                                   | 15     | 7           | 10     | 13,6                    | 17      |
| 52                           | 20,6                                                    | 10,6                                   | 15,6   | 7           | 10,6   | 13,6                    | 17      |
| 53                           | 21,6                                                    | 10,6                                   | 16     | 7           | 10,6   | 14                      | 17,6    |
| 54                           | 21,6                                                    | 10,6                                   | 16,6   | 7,6         | 10,6   | 14,6                    | 17,6    |
| 55                           | 22                                                      | 11                                     | 16,6   | 7,6         | 11     | 14,6                    | 18,6    |
| 56                           | 22,6                                                    | 11,6                                   | 16,6   | 7,6         | 11     | 15                      | 18,6    |
| 57                           | 22,6                                                    | 11,6                                   | 17     | 7,6         | 11,6   | 15                      | 18,6    |
| 58                           | 23,6                                                    | 11,6                                   | 17,6   | 7,6         | 11,6   | 15,6                    | 19      |
| 59                           | 23,6                                                    | 11,6                                   | 17,6   | 8           | 11,6   | 15,6                    | 19,6    |
| 60                           | 24                                                      | 12                                     | 18     | 8           | 12     | 16                      | 20      |

Les têtes in-12 et in-18, qui seules présentent une certaine difficulté, s'obtiennent en divisant par 15 le blanc total, et en multipliant le quotient par 4 pour avoir les têtes simples, et par 5 pour les têtes-pieds.]

Personnellement, je serais enclin à m'écarter de cette règle classique, en avantageant très légèrement les petits fonds d'un cinquième environ au détriment des grands.

M. H. Maréchal a établi des tableaux qui donnent des blancs tout faits pour tous les formats, calculés au 15<sup>e</sup>.

$\frac{6}{15}$  (correspondant aux  $\frac{2}{5}$ ) pour les têtes,

$\frac{9}{15}$  (correspondant aux  $\frac{3}{5}$ ) pour les marges de pied  
( $\frac{4}{15}$   $\frac{1}{2}$  pour chacune),

$\frac{6}{15}$  (correspondant aux  $\frac{2}{5}$ ) pour les petits fonds,

$\frac{9}{15}$  (correspondant aux  $\frac{3}{5}$ ) pour les grands fonds  
( $\frac{4}{15}$   $\frac{1}{2}$  pour le grand fond du milieu et  $\frac{4}{15}$   $\frac{1}{2}$   
à partager entre chacune des deux marges extérieures).

La répartition du blanc se fait ainsi suivant l'ordre des formats :

Dans l'in-folio,  $\frac{2}{5}$  pour les fonds; les  $\frac{3}{5}$  restants sont pour les marges : de même pour les têtes et les pieds, qui sont déterminés par le conducteur.

Dans l'in-4, en hauteur  $\frac{2}{5}$  sont réservés aux têtes, et les  $\frac{3}{5}$  partagés entre les deux marges extérieures. Répartition identique en largeur.

Pour l'in-8, se reporter à l'exemple qui a servi de démonstration. A noter que les têtes de l'in-8 sont les mêmes que les fonds de l'in-4.

Pour l'in-16 comme pour l'in-32, il ne se présente aucune difficulté :

Dans l'in-16, les  $\frac{2}{5}$  sont partagés en deux pour les petites têtes, et les  $\frac{3}{5}$  sont attribués moitié pour les grandes têtes du milieu ou de la barre et moitié partagée entre les marges extérieures.

Pour les têtes de l'in-32, il en est de même que pour celles de l'in-16. En largeur, les  $\frac{2}{3}$  sont partagés en quarts pour chacun des quatre petits fonds. Les  $\frac{3}{3}$  également, sauf un quart qui est partagé entre les deux marges extérieures.

Le calcul par 15<sup>e</sup> répondrait donc à tous les formats puisqu'on peut l'employer concurremment aux  $\frac{2}{3}$  et aux  $\frac{3}{3}$  pour l'in-4 ou l'in-8, et que pour l'in-12 et l'in-18 il devient seul praticable en raison de la division ternaire des cartons.

La forme in-12 est composée de 8 pages et d'une bande de 4, séparées par les grandes têtes formées par le blanc de pied du cahier de 8 et le blanc de tête du cahier de 4).

Le blanc disponible d'une part ( $\frac{15}{15}$ ) sera distribué ainsi en hauteur :

- $\frac{4}{15}$  aux petites têtes ( $\frac{2}{15}$  à chacune),
- $\frac{5}{15}$  aux grandes têtes ( $\frac{2}{15}$  de tête et  $\frac{3}{15}$  de pied),
- $\frac{6}{15}$  aux blancs de pieds ou marges extérieures ( $\frac{3}{15}$  pour chacun).

Le blanc disponible d'autre part ( $\frac{15}{15}$ ) sera distribué en largeur :

- $\frac{3}{15}$  à chacun des petits fonds, soit . . .  $\frac{6}{15}$
- $\frac{4}{15} \frac{1}{2}$  au grand fond. . . . .  $\frac{4}{15} \frac{1}{2}$
- $\frac{4}{15} \frac{1}{2}$  pour les marges extérieures (à partager en deux). . . . .  $\frac{4}{15} \frac{1}{2}$

L'in-12 a les fonds de l'in-8 avec les têtes de l'in-18.

Pour les têtes de l'in-18 il en est de même que pour celles de l'in-12. En largeur, il est attribué :

- $\frac{2}{15}$  à chacun des 3 petits fonds, soit . . .  $\frac{6}{15}$
- $\frac{3}{15}$  à chacun des 2 grands fonds intérieurs.  $\frac{6}{15}$
- $\frac{3}{15}$  à partager entre les deux marges extérieures . . . . .  $\frac{3}{15}$

## MÉTHODE RAPIDE SIMPLIFIÉE

M. Ed. Morin, qui s'est occupé spécialement de l'imposition, a basé son système d'établissement des blancs sur l'in-folio.

Pour faire mathématiquement des blancs de n'importe quel format, il suffit donc de savoir les établir pour l'in-folio.

Etant donnée une feuille de ce format, on évalue ses dimensions en douzes, et de même celles des deux pages qui en sont déduites; le reste donne le blanc à partager; on le divise par 5 en largeur:  $2/5$  pour le petit fond;  $3/5$  pour le grand fond ou marges; idem en hauteur:  $2/5$  pour la tête,  $3/5$  pour les pieds.

Soit un in-folio carré. De la largeur du papier: 124 douzes, déduisons 94, justifications additionnées de deux pages ( $47 + 47$ ); reste 30 douzes: 12 pour les petits fonds, 18 pour les marges. De la hauteur du papier: 100 douzes, déduisons 82 douzes 6 points, hauteur de page; reste 17 douzes 6 points: 7 douzes pour la tête, 10 douzes 6 points pour les pieds.

S'il s'agit d'établir les blancs d'un in-18, on procédera de la manière suivante: ayant trois groupes de deux pages de hauteur, on prendra le tiers des dimensions du papier et l'on procédera comme pour l'in-folio; au blanc de rencontre de deux têtes, on mettra deux fois la valeur obtenue pour une; au blanc de rencontre d'une tête et d'un pied, la valeur d'une tête et d'un pied.

Ayant trois groupes de pages en largeur, on calculera sur le tiers.

Pour l'in-8, la hauteur du papier est divisée en deux parties; pour l'in-6 et l'in-12, en trois; pour l'in-16 et l'in-32, en quatre.

Pour l'in-8 et l'in-16, la largeur du papier est divisée en deux, et en quatre pour l'in-32.

Ce système a l'avantage de s'appliquer à tous les formats.



## OBSERVATIONS DIVERSES

La barre comprise dans les fonds doit être estimée à sa valeur et ramenée à un nombre régulier de points (6 ou 12) au moyen d'interlignes ou de réglettes.

Les travaux qui tiennent sur une seule page sont placés au milieu; la tête et le pied se règlent ordinairement par septièmes :  $\frac{3}{7}$  en tête,  $\frac{4}{7}$  en pied.

Pour les catalogues, certaines brochures et autres travaux du même genre, une fois les blancs établis, avantager les grands fonds d'au moins douze points au détriment des petits, en vue du rognage, qui est toujours assez fort (18 à 24 points).

La proportion des marges entre elles (de 2 à 3) cesse d'être bonne, dans les ouvrages comportant des manchettes, pour les marges de fond et d'extérieur. Ces deux marges doivent être à peu près égales; celles de fond restent plutôt un peu plus fortes parce que les manchettes laissent toujours entre elles un blanc qui peut compenser en partie la suppression faite à la marge extérieure.

Bien entendu, le texte doit tomber sur le texte, les manchettes restant en dehors.

## BLANCS DES COUVERTURES

Les blancs d'une page de couverture s'établissent ainsi :  $\frac{2}{3}$  en tête,  $\frac{3}{3}$  en pied. Si la page de couverture n'est pas encadrée, il faut tenir compte du blanc que produirait en tête un mot étroit (LE, UN, DE...) ou en pied un millésime, un fleuron.

Les blancs qui séparent le dos des pages (*écartés*) représentent chacun la moitié du petit fond du texte. Y ajouter 3 points à la première page et

6 points à la quatrième pour les in-18, in-16 et in-12; 6 points et 9 points pour les in-8. Si les pages sont plus larges que celles du texte, diminuer en conséquence.

La manière la plus simple de s'assurer de la conformité des blancs est de mesurer du milieu de la page au bord d'un filet de dos, mesure qui devra correspondre à celle prise du petit fond au milieu de la page de texte.

Certains ouvrages de haute bibliophilie sont appelés à être imprimés sur papiers de formats différents, l'un plus grand que l'autre, en vue d'obtenir des marges plus importantes. Les garnitures subissent alors, sous presse, une modification consistant à augmenter en tous sens la distance séparative des pages. Il serait bon, en prévision de cette opération, d'imposer d'abord dans un châssis susceptible de contenir les blancs supplémentaires. Ce tirage comporte ce qu'on appelle grands blancs et petits blancs.

On peut disposer même ces plombs additionnels en dehors des pages, entre leur bordure et le châssis, partie en tête, partie en pied, le long des biseaux. Le tirage des petits blancs terminé, les plombs sont relevés et répartis entre les pages. La force de ces garnitures a dû être établie préalablement suivant la dimension du second papier.

### Plan de l'imposition

#### ARRANGEMENT DES PAGES SOUS LE RANG

Au fur et à mesure de la mise en pages, les pages sont placées sous le rang dans un ordre spécial en vue de l'imposition.

Bien que la pratique habituelle soit de disposer pour les impositions les pages par piles de huit,

plus la pile finale de quatre pour l'in-18 (ce dernier format est encore disposé plus simplement par piles de neuf), nous adopterons ici l'ingénieuse méthode préconisée par M. Comet pour la clarté de la démonstration.

L'arrangement qui facilite le mieux l'imposition consiste à mettre autant de rangées que la feuille contient de fois quatre pages et à faire suivre les folios en serpent.

Soit, par exemple, les seize pages d'un in-8 :

|    |    |    |    |
|----|----|----|----|
| 16 | 15 | 14 | 13 |
| 9  | 10 | 11 | 12 |
| 8  | 7  | 6  | 5  |
| 1  | 2  | 3  | 4  |

Comme n'importe quelle imposition se décompose en un ou plusieurs in-4, chacune des rangées du serpent contient les pages d'une même forme : celles commençant par un folio impair s'imposent comme le côté de première de l'in-4, celles commençant par le folio pair comme le côté de seconde.

Le serpent embrassant tout le cahier à imprimer ne doit contenir que les pages qui le composent.

Les numéros de rangées qui composent la première forme donnent le même total que ceux qui composent la seconde.

Pour les feuilles comportant des in-4 en bande (dans l'in-12 et l'in-18), ceux-ci sont formés par les dernières rangées qui ne sont pas comprises dans le total des numéros ; elles font partie de la première forme pour le numéro impair et de la seconde pour le numéro pair.

## DISPOSITION SUR LE MARBRE

Les pages une fois disposées sur le marbre, suivant le format adopté, on vérifie l'imposition, avant de délier, ce qui permet les transpositions en cas d'erreur.

Les règles communes à toutes les impositions sont les suivantes :

La première page d'une feuille est toujours à gauche et la deuxième toujours à droite. Les pages adossées forment toujours le même total et les folios d'un même carton additionnés doivent réunir le même nombre. Dans les pages portant un titre courant, les folios se trouvent sur le même alignement. Deux pages paires et impaires ne se trouvent jamais juxtaposées. Les pages paires sont toujours séparées par une page impaire et réciproquement.

On remarquera que c'est toujours le sens le plus large du papier qui fournit le plus grand nombre de divisions, sauf pour l'in-12. Les formats oblongs suivent aussi cette règle.

En passant d'un format à l'autre, le même papier servira, mais inversé. Le petit côté de l'in-4, par exemple, deviendra le grand côté de l'in-8.

## IN-PLANO

Le format simple par excellence, celui qui occupe toute la surface du papier ; s'emploie pour les impressions particulières et de grandes dimensions ; les travaux de ville, ne s'imprimant que d'un seul côté, peuvent être considérés comme autant d'in-plano.

## IN-FOLIO

L'in-folio comprend quatre pages et ne porte ce nom que lorsque deux pages seulement s'impriment à la fois.

Si l'on veut réunir deux ou plusieurs feuilles en un cahier, il faut que le nombre de pages soit un multiple de quatre, sinon le compléter avec des pages blanches.

1<sup>re</sup> forme.2<sup>e</sup> forme.

L'in-plano imprimé des deux côtés devient une demi-feuille in-folio ou onglet; le recto constitue la première forme, le verso la seconde.

A la fin d'un ouvrage, l'onglet est réuni aux autres feuilles par un pli dans la couture; les planches à part, les feuillets de garde sont dans ce cas.

*Pliage.* — Plier simplement la feuille sur elle-même, en faisant tomber l'un sur l'autre les folios ou les bouts des premières lignes de chaque page.

## IN-QUARTO

L'in-4 comprend huit pages et se compose de deux in-folio encartés.

## Le serpentín se figure ainsi :

|   |   |
|---|---|
| 8 | 7 |
| 5 | 6 |
| 4 | 3 |
| 1 | 2 |

Le serpentín se figure ainsi :  
 8 7  
 5 6  
 4 3  
 1 2

Le serpentín se figure ainsi :  
 8 7  
 5 6  
 4 3  
 1 2

Le serpentín se figure ainsi :  
 8 7  
 5 6  
 4 3  
 1 2

Le serpentín se figure ainsi :  
 8 7  
 5 6  
 4 3  
 1 2

Le serpentín se figure ainsi :  
 8 7  
 5 6  
 4 3  
 1 2

Le serpentín se figure ainsi :  
 8 7  
 5 6  
 4 3  
 1 2

Le serpentín se figure ainsi :  
 8 7  
 5 6  
 4 3  
 1 2

Le serpentín se figure ainsi :  
 8 7  
 5 6  
 4 3  
 1 2

1<sup>re</sup> forme.2<sup>e</sup> forme.

Chacune des rangées constitue une forme de l'in-4 ordinaire.

L'imposition en bande s'obtient en plaçant de côté les parties superposées, disposition que l'on retrouvera dans l'in-12 et l'in-18 :

1 8 3 4

3 6 7 2

1<sup>re</sup> forme.2<sup>e</sup> forme.

L'in-4 en bande, à cause de ses dimensions, ne s'imprime seul que pour les fractions de feuille in-12 et in-18. Il est pris généralement dans la longueur du papier, il s'utilise pour le tirage de certains

périodiques, en superposant les formes; le papier double est ensuite coupé dans sa longueur.

Les formes in-folio superposées forment la demi-feuille in-4 ordinaire :

$$\begin{array}{cc} \overline{6} & 8 \\ , 1 & 4 \end{array}$$

Mises de côté, elles forment la demi-feuille in-4 en bande :

$$, 1 \quad 4 \quad 3 \quad 2$$

En cas d'encartage, il est nécessaire que le nombre de pages soit un multiple de huit ou tout au moins de quatre (on le complète d'ailleurs avec des pages blanches); on imprime les quatre premières avec les quatre dernières, et ainsi de suite. S'il ne reste que quatre pages, au milieu elles formeront une demi-feuille.

Les deux formes in-4 mises côte à côte forment la demi-feuille in-8.

Le format in-4 s'obtient en pliant une feuille deux fois sur elle-même.

*Pliage.* -- Plier d'abord en deux en appliquant le bas de la page 6 sur celui de la page 7; puis rabattre la 4 sur la 5 en faisant coïncider les folios.

L'encartage, c'est l'action d'*encarter*, c'est-à-dire de mettre les feuilles les unes dans les autres. Cette action est contraire à celle d'*assembler*, qui veut dire : mettre les feuilles à la suite les unes des autres dans l'ordre des signatures.

L'encart se dit du carton simple ou double qui, dans les formats divisés par cahiers, se détache à la pliure pour être intercalé dans le cahier.

Dans l'imposition de l'in-4 et de ses dérivés, la barre

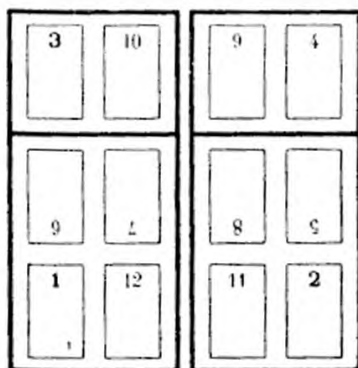
du châssis est horizontalement placée, c'est-à-dire dans le sens de la longueur des lignes.

Ce format peut être considéré, en vertu de la disposition exceptionnelle de ses pages dans le châssis, comme unité secondaire ne possédant pas de sous-multiple, mais ayant pour multiple l'in-16, l'in-24 et l'in-64.

## IN-SIX

L'in-6 se compose de trois in-folio encartés. En raison de ses dimensions, on l'imprime plutôt sur format oblong (voir page 406); pour les formats longs, il entre dans la composition de l'in-12 et de l'in-18.

|             |    |    |    |
|-------------|----|----|----|
| Serpentin : | 12 | 11 | 10 |
|             | 7  | 8  | 9  |
|             | 6  | 5  | 4  |
|             | 1  | 2  | 3  |

*In-six sans coupure*1<sup>re</sup> forme.2<sup>e</sup> forme.

*Pliage.* — Faire tomber le folio 4 sur le folio 5, puis le bas de la page 3 sur celui de la page 2 et replier la page 6 sur la page 7.

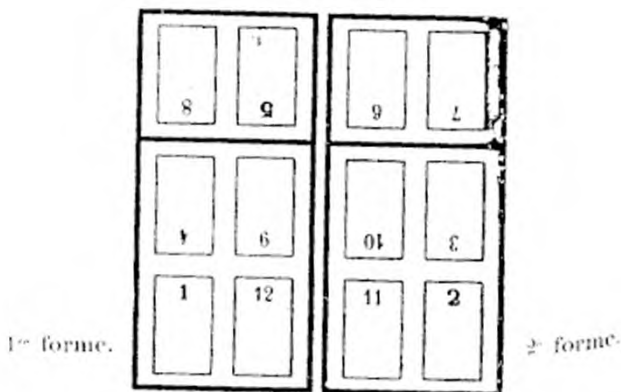


La première rangée s'impose comme la première forme de l'in-4, la deuxième comme la seconde, sans s'inquiéter des folios manquants qui appartiennent à la troisième rangée, laquelle s'impose comme les deux formes d'un in-folio se superposant à l'in-4.

Ce format s'obtient en pliant une feuille en trois sur la largeur, puis en deux sur la longueur.

Pour cette imposition, la barre du châssis est forcément reportée au tiers supérieur ; l'autre modèle de châssis est plutôt réservé aux formats oblongs.

*In-six avec coupure*



Serpentin :

|    |    |   |
|----|----|---|
| 12 | 11 | 8 |
| 9  | 10 | 7 |
| 4  | 3  | 6 |
| 1  | 2  | 5 |

*Pliage.* — Couper la bande et la plier sur elle-même, la page 6 tombant sur la page 7. Pour le cahier de huit pages, plier en deux en appliquant le bas de la page 10 sur celui de la page 11, rabattre la 9 sur la 4 et introduire entre elles, — milieu du cahier — la bande précédemment pliée.

*Feuille in-six sans coupure « roulé ».*

|                        |    |                       |   |
|------------------------|----|-----------------------|---|
| 9                      | 1  | 8                     | 7 |
| 4                      | 12 | 11                    | 2 |
| 5                      | 6  | 10                    | 3 |
| 1 <sup>re</sup> forme. |    | 2 <sup>e</sup> forme. |   |

*Pliage.* — Rabattre 3 sur 2, 5 sur 4 et 6 sur 7.

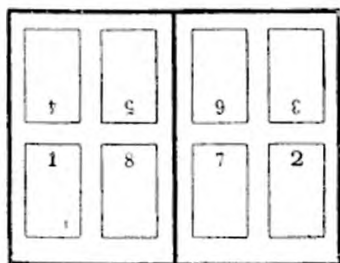
Les deux formes de l'in-6 constituent la demi-feuille in-12.

## IN-OCTAVO

L'in-8 est l'unité principale de format ; le sous-multiple est l'in-folio, et les multiples sont l'in-32, l'in-48, l'in-72, l'in-96.

C'est l'imposition la plus couramment employée : elle se compose de quatre in-folio encartés.

La demi-feuille de l'in-8 est donnée par les deux formes de l'in-4 mises côte à côte :



L'habitude courante est d'arranger les 16 pages sous le rang de la manière suivante, en deux piles :

|                        |   |   |   |   |    |    |    |    |
|------------------------|---|---|---|---|----|----|----|----|
| 1 <sup>re</sup> pile : | 1 | 4 | 5 | 8 | 9  | 12 | 13 | 16 |
| 2 <sup>e</sup> pile :  | 2 | 3 | 6 | 7 | 10 | 11 | 14 | 15 |

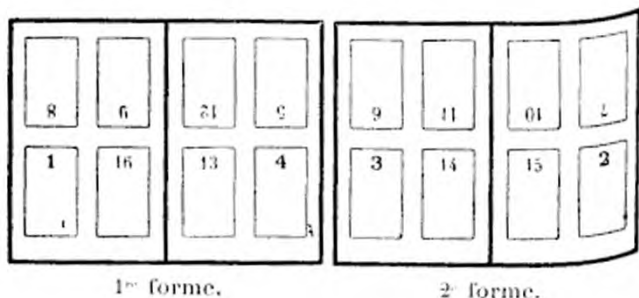
La dernière page de chaque pile étant au-dessus, on les retourne toutes pour imposer dans l'ordre (à moins d'imposer par la queue). L'ouvrier doit recourir au modèle s'il n'est gravé dans sa mémoire.

Le système de M. Comet est préférable à cause des nombreuses analogies que présentent entre elles toutes les impositions, et surtout des avantages qu'offre le serpentín pour éviter toute erreur. Dans le cas où il s'en produirait une, avec le serpentín elle ne pourrait s'appliquer qu'au même carton, tandis qu'avec l'autre système elle peut s'appliquer à la demi-feuille et même à la feuille entière.

Voici le serpentín de l'in-8 :

|    |    |    |    |
|----|----|----|----|
| 16 | 15 | 14 | 13 |
| 9  | 10 | 11 | 12 |
| 8  | 7  | 6  | 5  |
| 1  | 2  | 3  | 4  |

Les rangées 1 et 4 constituent la première forme ; les rangées 2 et 3, la seconde.



Les deux formes in-8 superposées donnent la demi-feuille in-16.

*Pliage.* -- Mettre le folio 3 sur le folio 2, puis le bas de la page 5 sur celui de la page 4, et rabattre le folio 9 sur le folio 8.



Les quatre premières rangées forment l'in-8 ordinaire, les deux autres l'in-4 en bande qui lui est superposé.

Pour la première forme (rangées 1-4-5) :

La première rangée (chiffre impair) s'impose à gauche comme la première forme de l'in-4 :

La quatrième (pair) à droite comme la seconde forme de l'in-4 :

La cinquième (impair) se superpose comme la première forme de l'in-4 en bande.

Pour la seconde forme (rangées 2-3-6) :

La deuxième rangée (pair) s'impose à droite comme la seconde forme de l'in-4 :

La troisième (impair) à gauche comme la première forme de l'in-4 :

La sixième (pair) se superpose comme la seconde forme de l'in-4 en bande.

|    |    |    |   |    |    |    |    |
|----|----|----|---|----|----|----|----|
| 5  | 20 | 17 | 8 | 7  | 18 | 19 | 6  |
|    |    |    |   |    |    |    |    |
| 21 | 11 | 91 | 6 | 01 | 51 | 41 | 11 |
| 1  | 24 | 21 | 4 | 3  | 22 | 23 | 2  |

1<sup>re</sup> forme.2<sup>e</sup> forme.

*Pliage.* — On plie la feuille in-12 sans coupure de cette façon : dans le sens de la longueur, en appliquant le folio 3 sur le folio 2, puis le folio 17 sur le folio 16, le bas de la page 20 sur celui de la page 21, et on rabat le folio 12 sur le folio 13.

Les deux formes in-12 réunies constituent la demi-feuille in-24.

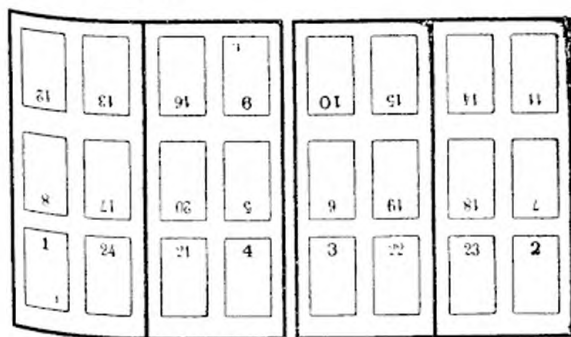
*In-douze avec coupure, cahier à l'intérieur*

Dans cet in-12 avec coupure, la bande de huit pages se détache et se place au milieu du cahier de seize pages. La première page de ce cahier intercalaire prend la même signature de feuille que l'autre, plus un point ou un astérisque :

|    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|
| 24 | 23 | 22 | 21 | 16 | 15 |
| 17 | 18 | 19 | 20 | 13 | 14 |
| 8  | 7  | 6  | 5  | 12 | 11 |
| 1  | 2  | 3  | 4  | 9  | 10 |

Le serpentín est composé des huit premières pages et des huit dernières pour le cahier in-8 et des huit pages du milieu formant le carton à détacher.

Les rangées 1-4-9 pour la première forme ; 2-3-10 pour la seconde.



1<sup>re</sup> forme.

2<sup>e</sup> forme.

Les pages du carton à détacher ne sont pas tournées comme dans l'in-12 sans coupure où il est

nécessaire que les marges de pied des pages du haut soient contre les marges de pied des pages du milieu. Ces pages sont donc inversées, et c'est la coupure qui détermine plus exactement la marge de tête.

*Pliage.* — Placer le folio 3 sur le folio 2 et plier en longueur, rabattre le pied de la page 26 sur le folio 20; séparer le carton et le plier en mettant le folio 12 sur le folio 13. Le reste est plié comme l'in-8 et le carton se place à l'intérieur.

### *Demi-feuille*

La demi-feuille in-12 se compose des deux formes de l'in-6 mises côte à côte.

L'impression de l'in-12 par demi-feuille double le nombre des cahiers et donne ainsi plus d'apparence à la brochure ou au volume.

Pour la demi-feuille, en un cahier, avec ou sans coupure, se reporter à l'in-6.

Excepté l'in-folio et l'in-4, formant par eux-mêmes demi-feuille et feuille, le *carton* comprend quatre pages d'un format quelconque : c'est une feuille de papier pliée en deux. Le *cahier* est composé de plusieurs cartons de quatre pages encartés.

Ces termes s'appliquent aux divisions d'une feuille de n'importe quel format. Ainsi l'in-8 en deux demi-feuilles donne deux cahiers de chacun deux cartons; l'in-12, deux cahiers, l'un de quatre cartons, l'autre de deux. Mais, dans la pratique, on confond volontiers les deux expressions en faisant à tort carton synonyme de cahier.

### IX-SEIZE

L'in-16 se compose de huit in-folio encartés.

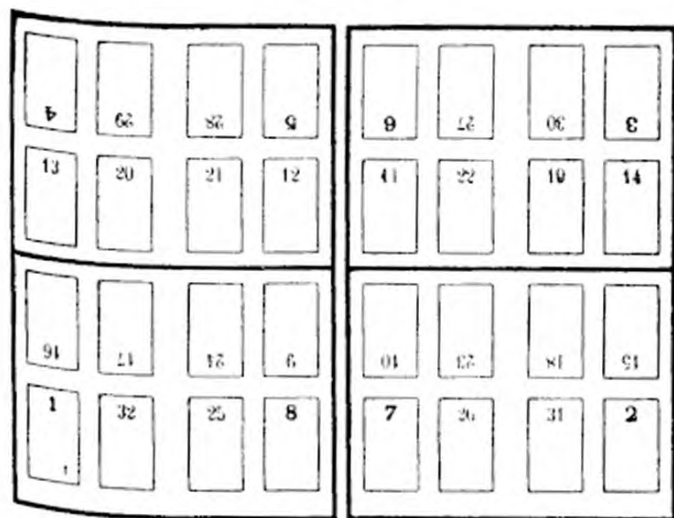
La feuille in-16 en un cahier, tout bien consi-

déré, représente un in-4 dont chaque page — quadruplée — est formée d'une rangée du serpentín :

|    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 32 | 31 | 30 | 29 | 28 | 27 | 26 | 25 |
| 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |
| 16 | 15 | 14 | 13 | 12 | 11 | 10 | 9  |
| 1  | 2  | 3  | 4  | 5  | 6  | 7  | 8  |

La première forme se compose des rangées 1-4-3-8.

La seconde, des rangées 2-3-6-7.



1<sup>re</sup> forme.

2<sup>e</sup> forme.

*Pliage.* — Mettre le folio 6 sur le 7 et le folio 13 sur le 12, retourner la feuille, mettre le bas de la page 24 sur celui de la page 25 et finalement rabattre le folio 16 sur le 17.

L'in-16 en deux cahiers se compose de deux in-8 superposés.



|    |    |    |    |
|----|----|----|----|
| 17 | 2  | 20 | 21 |
| 24 | 25 | 26 | 27 |
| 28 | 29 | 30 | 31 |
| 32 | 33 | 34 | 35 |

1<sup>re</sup> forme.

|    |    |    |    |
|----|----|----|----|
| 1  | 2  | 3  | 4  |
| 5  | 6  | 7  | 8  |
| 9  | 10 | 11 | 12 |
| 13 | 14 | 15 | 16 |

2<sup>e</sup> forme.

*Pliage.* — Couper la feuille en deux et plier chaque cahier comme un simple in-octavo. Signature différente pour chacun.

Cette manière est bonne pour les ouvrages à gravures; l'autre, plus économique au point de vue du brochage, consiste à mettre un côté de première du premier cahier avec un côté de deux du second et *vice versa*.

*Demi-feuille in-seize  
en un cahier.*

|    |    |    |    |
|----|----|----|----|
| 1  | 2  | 3  | 4  |
| 5  | 6  | 7  | 8  |
| 9  | 10 | 11 | 12 |
| 13 | 14 | 15 | 16 |

*Demi-feuille in-seize  
en deux cahiers.*

|    |    |    |    |
|----|----|----|----|
| 1  | 2  | 3  | 4  |
| 5  | 6  | 7  | 8  |
| 9  | 10 | 11 | 12 |
| 13 | 14 | 15 | 16 |

La demi-feuille in-16 en un cahier se compose de deux formes in-8 superposées. La feuille coupée

en deux donne deux exemplaires. Elle s'impose comme les deux formes in-8 superposées.

La demi-feuille in-16 en deux cahiers, coupée en deux, donne deux exemplaires ; chaque exemplaire sectionné à son tour fournit deux cahiers : soit quatre en tout.

*In-seize en un seul cahier, dit « roulé ».*

Pour éviter de retourner la feuille au troisième pli, — et cela est d'une appréciable économie en brochure, — il suffit de transposer dans le même châssis les deux moitiés de chaque forme. La première partie, vers soi, prend la place de la seconde et *vice versa* (la signature qui était du côté de la bande du châssis se trouve alors du côté de la barre).

|                        |    |    |    |                       |    |    |    |
|------------------------|----|----|----|-----------------------|----|----|----|
| 1 <sup>re</sup> forme. |    |    |    | 2 <sup>e</sup> forme. |    |    |    |
| 94                     | 44 | 46 | 6  | 01                    | 15 | 81 | 21 |
| 1                      | 32 | 25 | 8  | 7                     | 26 | 31 | 2  |
| 4                      | 66 | 28 | 8  | 9                     | 12 | 03 | 3  |
| 13                     | 20 | 21 | 12 | 11                    | 22 | 19 | 14 |

*Pliage.* — Rabattre la page 14 sur la page 15, la 12 sur la 13, la 24 sur la 25 et la 16 sur la 17.

## IN-18 EN UN CAHIER SANS COUPURE

1<sup>re</sup> forme in-12.

in-6 ou demi-feuille in-12.

2<sup>e</sup> forme in-12.

|    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 7  | 30 | 25 | 12 | 9  | 28 | 27 | 10 | 11 | 26 | 29 | 8  |
|    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 84 | 61 | 42 | 13 | 91 | 16 | 72 | 51 | 41 | 32 | 02 | 17 |
| 1  | 36 | 31 | 6  | 3  | 34 | 33 | 4  | 5  | 32 | 35 | 2  |

1<sup>re</sup> forme in-18.2<sup>e</sup> forme in-18.

Pliage. — Mettre le folio 33 sur le folio 32; ensuite rabattre le folio 25 sur le folio 24, le bas de la page 30 sur celui de la page 31 et faire tomber la page 18 sur la 19.

Les autres fractions de feuilles dérivent de l'in-8.  
Les deux formes in-16 réunies donnent la demi-feuille in-32.

### In-dix-huit

L'in-18 se compose de neuf in-folio encartés. Format fractionnaire, c'est une feuille in-12 et demie sur une seule feuille de papier.

Les manières de l'imposer diffèrent selon le but qu'on se propose; par exemple pour la brochure composée d'une seule feuille on emploiera l'in-18 en un seul cahier sans coupure ou avec coupure. La coupure est même nécessaire lorsque le papier est un peu fort, ce qui rend le pliage très difficile. D'ailleurs les nombreux plis de l'in-18 sans coupure occasionnent au milieu du cahier un plissage impossible à éviter. Seuls les travaux très ordinaires peuvent s'en accommoder. Il est donc préférable d'adopter deux cahiers s'encartant. La feuille est alors coupée au tiers, soit en longueur, soit en largeur.

Pour une brochure volumineuse ou le roman ordinaire, on adopte habituellement l'in-18 en deux cahiers inégaux : 24 et 12 pages.

Mais si l'on veut donner une certaine apparence à l'ouvrage dont le nombre de feuilles est plutôt minime, on emploie l'in-18 en trois cahiers égaux; le dos y gagne en épaisseur.

### IN-DIX-HUIT EN UN CAHIER SANS COUPURE

Cette imposition comprend une feuille in-12 et une feuille in-6 (ou demi-feuille in-12) rassemblées dans le même cahier :

|    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 36 | 35 | 34 | 33 | 32 | 31 | 30 | 29 | 28 |
| 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 |
| 18 | 17 | 16 | 15 | 14 | 13 | 12 | 11 | 10 |
| 1  | 2  | 3  | 4  | 5  | 6  | 7  | 8  | 9  |

## IN-18 EN UN CAHIER AVEC COUPURE EN LONGUEUR

1<sup>re</sup> forme in-12.2<sup>e</sup> forme in-6.1<sup>re</sup> forme in-6.2<sup>e</sup> forme in-12.

|    |    |    |   |    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|---|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 5  | 32 | 29 | 8 | 21 | 16 | 15 | 22 | 7  | 30 | 31 | 6  |
|    |    |    |   |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 21 | 52 | 82 | 6 | 02 | 11 | 81 | 61 | 01 | 26 | 92 | 11 |
| 1  | 36 | 33 | 4 | 23 | 14 | 13 | 24 | 3  | 34 | 25 | 2  |

1<sup>re</sup> forme in-18.2<sup>e</sup> forme in-18.

*Pliage.* — Mettre le folio 13 sur le folio 31, couper cette feuille et la plier comme l'in-6 sans coupure ; plier l'autre feuille comme l'in-12 sans coupure. Mettre le petit cahier dans le grand.

La première forme in-12 à gauche comprend les rangées 1-6-7.

La seconde forme in-12 à droite les rangées 2-5-8.

Et l'in-6 ou la demi-feuille in-12, — au milieu, — les rangées 3-4-9 (laquelle se trouve séparée en deux par le châssis une fois posé).

IN-DIX-HUIT EN UN CAHIER AVEC COUPURE  
(en longueur).

Le serpent in établi pour les 36 pages embrasse, d'une part, les 24 pages du cahier extérieur, de l'autre, les 12 pages du cahier intérieur.

|    |    |    |    |    |    |       |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|-------|----|----|----|
| 36 | 35 | 34 | 33 | 32 | 31 |       | 24 | 23 | 22 |
| 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |       | 19 | 20 | 21 |
| 12 | 11 | 10 | 9  | 8  | 7  |       | 18 | 17 | 16 |
| 11 | 2  | 3  | 4  | 5  | 6  | 1, 13 | 14 | 15 |    |

La première forme in-12 comprend les rangées 1-4-5 à gauche.

La seconde, les rangées 2-3-6 à droite.

La feuille in-6 comprend les rangées 13-14-15 au milieu.

La tête des pages du carton est tournée en dehors.

Pour éviter de retourner la feuille après la coupe et pour la facilité du pliage, on met la deuxième forme in-6 dans la première forme in-12.

IN-DIX-HUIT EN UN CAHIER AVEC COUPURE  
(en largeur).

Le serpent in est le même que pour la coupe en longueur.

La première forme in-12 comprend les rangées 1-6-13 à gauche ;

1<sup>re</sup> forme in-12.

1/2 feuille in-12.

2<sup>e</sup> forme in-12.

|    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 18 | 19 | 24 | 13 | 16 | 12 | 22 | 15 | 14 | 23 | 20 | 17 |
| 21 | 25 | 30 | 7  | 10 | 13 | 26 | 9  | 8  | 29 | 26 | 11 |
| 1  | 36 | 31 | 6  | 3  | 34 | 33 | 4  | 5  | 32 | 35 | 2  |

1<sup>re</sup> forme in-18.2<sup>e</sup> forme in-18.

*Pliage.* — Mettre le folio 33 sur le folio 32 et le folio 3 sur le folio 2 ; rabattre le bas de la page 24 sur celui de la page 30 et séparer le cahier que l'on achève de plier en rabattant le folio 18 sur le folio 19 ; l'autre carton se plie en faisant tomber le folio 30 sur le folio 31 et en rabattant la page 12 sur la page 25. On encarte ensuite.

La seconde, les rangées 2-5-14 à droite ;

La demi-feuille in-12 comprend les rangées 3-4-13 au milieu.

La tête des pages du carton est tournée en dedans.

#### IN-DIX-HUIT EN DEUX CAHIERS SÉPARÉS

(Cahiers sans coupure).

Réunion de l'in-12 et de l'in-6 en deux cahiers distincts se faisant suite. Le serpentín est établi sur les 24 pages du premier cahier et, d'autre part, sur les 12 pages du second :

|    |    |    |    |    |    |       |    |    |
|----|----|----|----|----|----|-------|----|----|
| 24 | 23 | 22 | 21 | 20 | 19 | 36    | 35 | 34 |
| 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 31    | 32 | 33 |
| 12 | 11 | 10 | 9  | 8  | 7  | 30    | 29 | 28 |
| 11 | 2  | 3  | 4  | 5  | 6  | 1, 25 | 26 | 27 |

La tête des pages du carton est tournée en dehors.

#### IN-DIX-HUIT EN DEUX CAHIERS SÉPARÉS

(Cahiers avec coupure et carton dedans).

Les deux cahiers se composent : le premier de 24 pages : 16 et 8 (encartées) ; le second de 12 pages : 8 et 4 (encartées).

Le serpentín est établi sur chacun des cahiers divisionnaires :

|    |    |    |    |      |    |       |    |       |
|----|----|----|----|------|----|-------|----|-------|
| 24 | 23 | 22 | 21 | 16   | 15 | 36    | 35 | 32    |
| 17 | 18 | 19 | 20 | 13   | 14 | 33    | 34 | 31    |
| 8  | 7  | 6  | 5  | 12   | 11 | 28    | 27 | 30    |
| 11 | 2  | 3  | 4  | 1, 9 | 10 | 2, 25 | 26 | 2, 29 |

La tête des pages du carton est tournée en dedans.



## IX-18 EN DEUX CAHIERS SÉPARÉS (CAHIERS SANS COUPURE)

1<sup>re</sup> forme in-12.1<sup>re</sup> forme in-6.2<sup>e</sup> forme in-6.2<sup>e</sup> forme in-12.

|    |    |    |   |    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|---|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 5  | 20 | 17 | 8 | 27 | 34 | 33 | 28 | 7  | 18 | 19 | 6  |
|    |    |    |   |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 21 | 11 | 91 | 6 | 08 | 18 | 28 | 62 | 01 | 91 | 11 | 11 |
| 1  | 24 | 21 | 4 | 25 | 36 | 35 | 26 | 3  | 22 | 23 | 2  |
| 1  |    |    |   | 2  |    |    |    |    |    |    |    |

1<sup>re</sup> forme in-18.2<sup>e</sup> forme in-18.

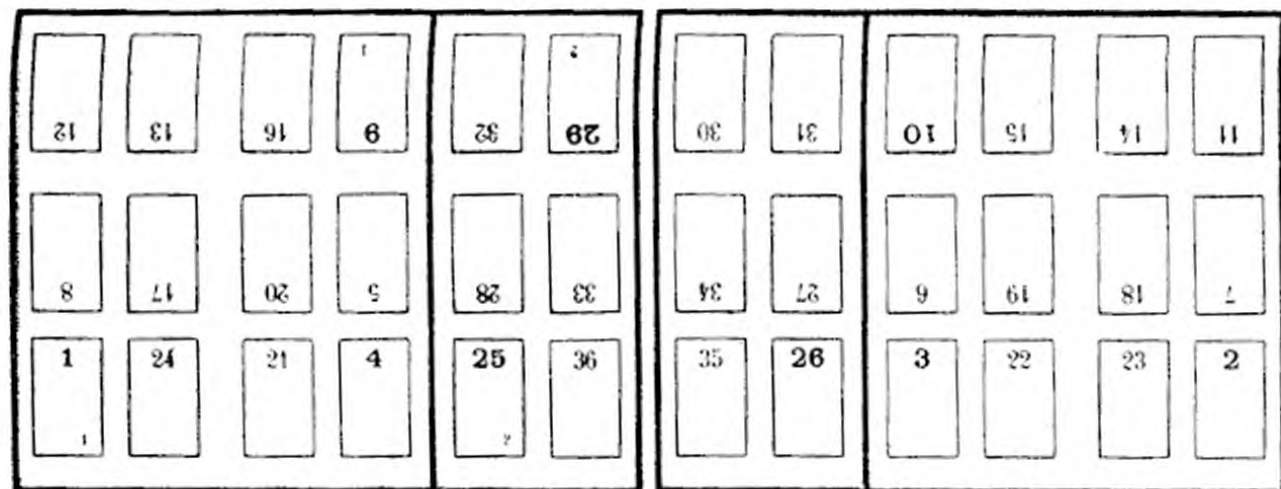
*Pliage.* — Rabattre le folio 35 sur le folio 22; couper la feuille et former le petit cahier en la pliant comme l'in-6 sans coupure; l'autre cahier se plie comme l'in-12 sans coupure.

IN-18 EN DEUX CAHIERS SÉPARÉS (CAHIERS AVEC COUPURE ET CARTON DEDANS)

1<sup>re</sup> forme in-12.

1<sup>re</sup> forme in-6. 2<sup>e</sup> forme in-6.

2<sup>e</sup> forme in-12.



1<sup>re</sup> forme in-18.

2<sup>e</sup> forme in-18.

*Pliage.* — Rabattre le folio 35 sur le folio 22; couper la feuille et former le petit cahier en la pliant comme l'in-6 avec coupure; l'autre cahier se plie comme l'in-12 avec coupure.

## IX-18 EN TROIS CAHIERS (CHAQUE CAHIER SANS COUPURE)

1<sup>re</sup> feuille in-6 (1<sup>re</sup> forme).    2<sup>e</sup> feuille in-6 (1<sup>re</sup> forme).    3<sup>e</sup> feuille in-6 (1<sup>re</sup> forme).    3<sup>e</sup> feuille in-6 (2<sup>e</sup> forme).    2<sup>e</sup> feuille in-6 (2<sup>e</sup> forme).    1<sup>re</sup> feuille in-6 (2<sup>e</sup> forme).

|   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |   |
|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|
| 3 | 10 | 15 | 22 | 27 | 34 | 33 | 28 | 21 | 16 | 9  | 4 |
|   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |   |
| 9 | 7  | 81 | 64 | 08 | 16 | 76 | 66 | 06 | 74 | 8  | 5 |
| 1 | 12 | 13 | 24 | 25 | 36 | 35 | 26 | 23 | 14 | 11 | 2 |
| 1 |    | 7  |    | 3  |    |    |    |    |    |    |   |

1<sup>re</sup> forme in-18.2<sup>e</sup> forme in-18.

Pliage. — Couper la feuille en trois parties égales (dans le sens de la hauteur) chacune d'elles sera pliée comme l'in-6 sans coupure.

*IX-18 EN TROIS CAHIERS (CAHIERS AVEC COUPURE ET CARTON DEDANS)*

*1<sup>re</sup> feuille in-6  
(1<sup>re</sup> forme).*

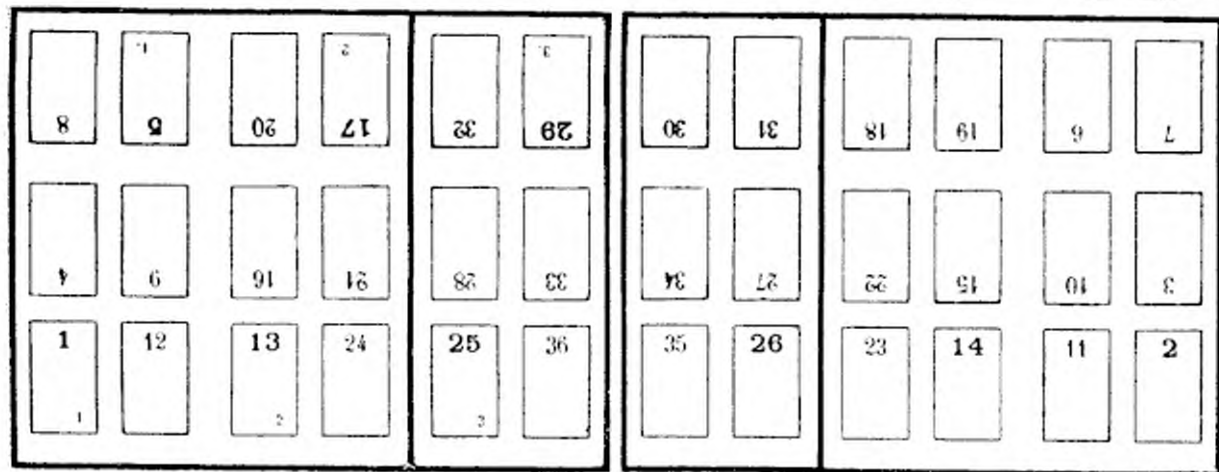
*2<sup>e</sup> feuille in-6  
(1<sup>re</sup> forme).*

*3<sup>e</sup> feuille in-6  
(1<sup>re</sup> forme).*

*3<sup>e</sup> feuille in-6  
(2<sup>e</sup> forme).*

*2<sup>e</sup> feuille in-6  
(2<sup>e</sup> forme).*

*1<sup>re</sup> feuille in-6  
(2<sup>e</sup> forme).*



*1<sup>re</sup> forme in-18.*

*2<sup>e</sup> forme in-18.*

*Pliage.* — Couper la feuille en trois parties égales (dans le sens de la hauteur); chacune d'elles sera coupée comme l'in-6 avec coupure.

## IN-DIX-HUIT EN TROIS CAHIERS

(Chaque cahier sans coupure).

Se compose de trois feuilles in-6 sans coupure.  
Le serpentín s'établit pour chaque feuille in-6.

|    |    |    |     |    |    |     |    |    |
|----|----|----|-----|----|----|-----|----|----|
| 12 | 11 | 10 | 24  | 23 | 22 | 36  | 35 | 34 |
| 7  | 8  | 9  | 19  | 20 | 21 | 31  | 32 | 33 |
| 6  | 5  | 4  | 18  | 17 | 16 | 30  | 29 | 28 |
| 11 | 2  | 3  | 213 | 14 | 15 | 325 | 26 | 27 |

La tête des pages du carton est tournée en dehors.

## IN-DIX-HUIT EN TROIS CAHIERS

(Cahiers avec coupure et carton en dedans).

Chacun des trois cahiers est divisé en fractions  
de huit et quatre pages, comme l'in-6 carton dedans.

|    |    |      |     |    |       |     |    |       |
|----|----|------|-----|----|-------|-----|----|-------|
| 12 | 11 | 8    | 24  | 23 | 20    | 36  | 35 | 32    |
| 9  | 10 | 7    | 21  | 22 | 19    | 33  | 34 | 31    |
| 4  | 3  | 6    | 16  | 15 | 18    | 28  | 27 | 30    |
| 11 | 2  | 1, 5 | 213 | 14 | 2, 17 | 325 | 26 | 3, 29 |

La tête des pages du carton est tournée en dedans.

## DEMI-FEUILLE IN-DIX-HUIT

La demi-feuille in-18 est peu employée. A cause de l'onglet qu'elle comporte, elle doit être tirée en blanc, ce qui fait qu'à moitié tirage un déplacement de quatre pages est nécessaire. La page 7 prend la place de la 9, la page 8 celle de la 10 et *nice versa*. (Le blanc de fond appartenant à la page d'onglet sera augmenté d'environ deux douzes aux dépens de la marge extérieure : ce pli emprunté au papier est indispensable au brocheur pour coudre ce feuillet isolé.)

L'onglet se met au commencement, au milieu ou à la fin. — Nous donnons cette dernière manière comme étant la plus usitée.

|   |    |           |           |    |   |
|---|----|-----------|-----------|----|---|
| 9 | 11 | 81        | 17        | 21 | 9 |
| 4 | 21 | (11)<br>8 | (12)<br>6 | 14 | 3 |
| 1 | 16 | 7<br>(9)  | 10<br>(8) | 15 | 2 |

DEMI-FEUILLE IN-DIX-HUIT POUR MACHINE DOUBLE  
(Avec onglet à la fin, sans transposition).

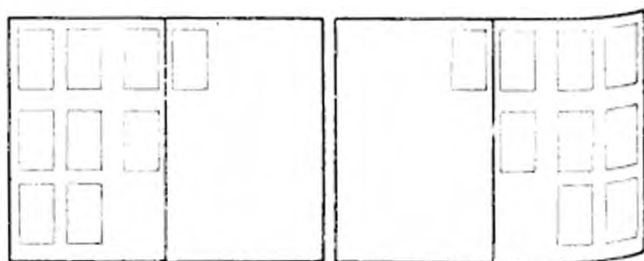
|   |    |    |   |    |    |    |   |
|---|----|----|---|----|----|----|---|
| 8 | 6  | 21 | 9 | 9  | 11 | 10 | 7 |
| 4 | 21 | 17 |   | 18 | 14 | 3  |   |
| 1 | 16 |    |   |    | 15 | 2  |   |

1<sup>re</sup> forme.

2<sup>e</sup> forme.

(Pour plus de facilité on impose dans un châssis in-12).

A moitié tirage, on retourne le papier en aile de moulin et les pages viennent s'imprimer dans les réserves qui ont été ménagées ainsi que le démontre la figure :



### In-trente-deux

L'in-32 se compose de deux feuilles in-16 ou de quatre feuilles in-8. Il forme quatre cahiers égaux :

|                                      |                                      |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| 01 39 79 19 91 21 81 33 <sup>6</sup> | 13 13 91 33 71 19 79 61 <sup>7</sup> |
| 55 58 39 34 37 44 41 40              | 39 42 43 38 53 60 57 56              |
| 8 6 71 5 76 16 96 37                 | 76 56 86 16 9 11 01 1                |
| 11 16 13 4 19 30 31 18               | 217 32 29 20 3 14 15 2               |

1<sup>re</sup> forme.

2<sup>e</sup> forme.

La demi-feuille in-32 s'impose comme la feuille in-16.

Pour l'in-32 qui demande des soins, mettre tous les côtés de première ensemble.

On a pu remarquer, qu'à l'exception des formats fractionnaires, la demi-feuille des différents formats s'impose de la même manière que la feuille d'un format ascendant. La demi-feuille in-folio s'impose comme l'in-plano; la demi-feuille in-4, comme la feuille in-folio, etc.

Nous avons donné ici la démonstration des formats les plus usités. Au moyen des indications précédentes il sera facile d'effectuer des impositions moins employées et celles dérivant de formats accidentels.

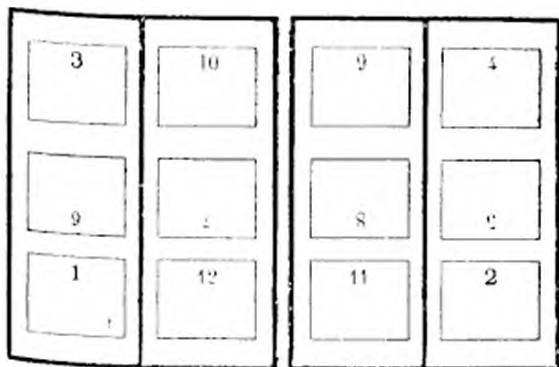
Quand un ouvrage composé de deux feuilles in-8, par exemple, ne devant former qu'un seul cahier, pour n'opérer qu'une seule couture, l'imposition comprend : 1<sup>re</sup> les 8 pages du commencement (1 à 8) et les 8 pages de fin (25 à 32) ; 2<sup>re</sup> les 16 pages intermédiaires (9 à 16 — 17 à 24).

S'il s'agit de trois feuilles in-8, voici l'ordre des pages :

|                           |         |         |
|---------------------------|---------|---------|
| 1 <sup>re</sup> feuille : | 1 à 8   | 41 à 48 |
| 2 <sup>e</sup> feuille :  | 9 à 16  | 33 à 40 |
| 3 <sup>e</sup> feuille :  | 17 à 24 | 25 à 32 |

### Formats oblongs

Les formats ordinaires dont les pages sont plus longues que larges sont dits formats *longs* ; ceux dont les pages sont au contraire plus larges que



*Pliage.* — Mettre le folio 4 sur le folio 5, puis le bas de la page 3 sur celui de la page 2 et rabattre le folio 6 sur le 7.



longues sont dits *oblongs* (les albums par exemple). Leur emploi est tout à fait particulier.

## IN-SIX

(Voir exemple page précédente).

La première partie est un in-4 ordinaire, à laquelle on superpose une demi-feuille in-4 en bande ou les deux formes de l'in-folio.

## IN-OCTAVO

Dans l'in-8 oblong les in-4 se superposent au lieu de se mettre côte à côte.

|                        |    |                        |   |
|------------------------|----|------------------------|---|
| 3                      | 11 | 11                     | 3 |
| 5                      | 12 | 11                     | 6 |
| 8                      | 6  | 01                     | 1 |
| 11                     | 16 | 15                     | 2 |
| 1 <sup>re</sup> forme. |    | 2 <sup>re</sup> forme. |   |

*Pliage.* Mettre le folio 11 sur le folio 15, puis le bas de la page 12 sur celui de la page 13, et rabattre le folio 8 sur le 9.

## Langues orientales

Pour quelques ouvrages en langues orientales, — qui se lisent de droite à gauche et dont la première page se trouve à la place de la dernière, contrairement à notre habitude, — l'imposition est très simple : il suffit d'imposer les côtés de première en côté de deux et réciproquement :

|                        |   |                        |   |
|------------------------|---|------------------------|---|
| 9                      | 1 | 8                      | 9 |
| 8                      | 1 | 2                      | 7 |
| 1 <sup>re</sup> forme. |   | 2 <sup>re</sup> forme. |   |

## Formats exceptionnels et multiples

Sous ce nom, nous comprendrons les formats inusités et, comme tels, nous n'en donnerons que la nomenclature :

L'in-20, formé de fractions in-8, se compose de dix in-folio encartés et comprend cinq rangées de quatre pages.

L'in-24 se forme de deux in-12.

L'in-30 est composé de quinze in-folio encartés et comprend cinq rangées de six pages.

L'in-36 comprend deux in-18.

Pour la facilité du repérage à la retiration, les formats suivants s'impriment par demi-feuilles; nous les considérerons comme tels :

L'in-48 est formé de trois feuilles in-8 ou de deux feuilles in-12 superposées; mais, suivant le cas, la feuille est différemment retournée à la retiration.

L'in-64 se compose de quatre feuilles in-8 (chaque forme considérée comme page simple, on impose ces huit pages comme une demi-feuille in-8).

L'in-72 se compose de trois feuilles in-12 superposées (retiration in-12) ou de deux feuilles in-18 superposées.

L'in-96 comprend quatre feuilles in-12 ou six feuilles in-8 superposées (retiration in-12).

L'in-128 se compose de huit feuilles in-8 (chaque forme considérée comme page simple, on impose ces seize pages comme une demi-feuille in-16).

Pour les impositions inusitées et complexes, il sera bon de recourir à une sorte de plan que l'on dressera soi-même très facilement. Son emploi écarte tout effort de mémoire nécessaire pour assigner à chaque page la position particulière qu'elle doit occuper dans la forme.

Le plan s'établit et s'utilise de la manière suivante :  
Confectionner à l'aide d'une feuille de papier un cahier comprenant le nombre de pages correspondant

au format considéré. Sans en couper les feuillets, les pages seront numérotées au moyen d'entailles angulaires pratiquées aux ciseaux vers leur sommet. Une



seule entaille traversant le cahier de part en part donne autant de triangles, dont le pied est adhérent au feuillet, sur lesquels s'inscrivent les folios au recto et au verso. Le plan, une fois numéroté, est déplié complètement. Pour disposer les pages il n'y a qu'à suivre le plan en ordre inverse, ou encore faire glisser sous lui, à

la place indiquée par les numéros du papier, les pages de folios correspondants. De même pour le second côté en retournant le plan.

Dans les formats comptant plusieurs cahiers à détacher (in-12, in-18, etc.), avant de détacher ces parties, marquer des points de repère à la surface du papier afin de permettre l'assemblage lorsque, après le numérotage, il sera nécessaire de rétablir la feuille en l'état primitif.

Le plan ne devra pas être plié arbitrairement, mais suivant les conventions habituelles ou particulières, afin qu'après le tirage le pliage puisse se faire suivant les règles établies.

Un volume ne se termine pas toujours par un nombre de pages constituant une feuille entière. Suivant la place disponible, on complète cette dernière feuille avec les parties éventuelles : titre, préface, index, table, etc., — que d'habitude on compose en dernier lieu. Selon leur nombre, ces pages forment un cahier spécial, ou des cartons isolés, qui dans ce cas occupent le centre du cahier de façon à en être détachés et reportés à leur véritable place.

Voici un exemple de feuille in-8 se terminant par douze pages ; les quatre autres seront attribuées, je suppose, au titre :

|    |     |   |   |   |    |    |   |
|----|-----|---|---|---|----|----|---|
| II | III | 8 | 9 | L | AI | I  |   |
| 4  | 12  | 9 | 4 | 3 | 10 | 11 | 2 |

1<sup>re</sup> forme.2<sup>e</sup> forme.

Les folios en chiffres romains forment le cahier de quatre pages du titre : les folios 1-2-11-12 forment un carton de quatre pages in-folio, le carton de huit (in-4) est formé par les pages 3-4-5-6-7-8-9-10.

Après le tirage la feuille est coupée en deux : une moitié, les folios 3 à 10 donnent le carton in-4 ; l'autre moitié se coupe en deux et donne deux cartons : l'un des quatre pages 1-2-11-12, dans lequel s'encarte le précédent, l'autre des quatre pages, i, ii, iii, iv, qui se met à part selon sa destination.

L'in-8 peut se terminer par huit pages de texte et huit pages attribuées à une partie quelconque, autrement dit deux demi-feuilles. Si l'on veut tirer ces deux demi-feuilles sur machine double, on les imposera en feuille entière de la manière suivante :

|   |    |     |     |    |      |   |   |
|---|----|-----|-----|----|------|---|---|
| I | II | IA  | III | AI | A    | 9 | 8 |
| 1 | 8  | VII | II  | 1  | VIII | 7 | 2 |

1<sup>re</sup> forme.2<sup>e</sup> forme.

Ces places vacantes sont aussi parfois très utiles, en cas de carton à réimprimer. (Pour une seule page comportant une erreur, on en tire généralement quatre ; les trois autres sont celles qui, le livre étant coupé, figurent sur le même in-folio.) Ce carton porte à sa première page la signature de la feuille à laquelle il appartient afin de ne pas être confondu, au brochage, avec le carton fautif.

En résumé, l'étude attentive des impositions usuelles pourra toujours donner la clef des impositions

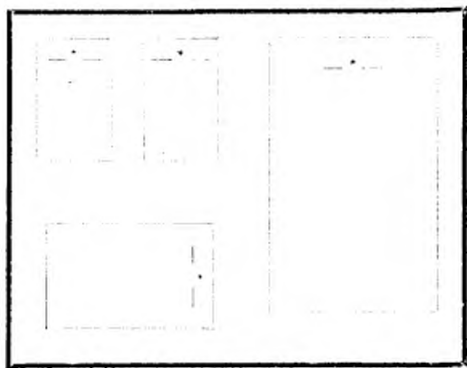
sitions différentes que l'on voudrait adopter. Aidé de la connaissance des principes énoncés, l'ouvrier cherchera à reconstituer par le raisonnement les impositions dont il n'aurait pas le modèle. Ce sera pour lui un excellent et profitable exercice.

### Mariages

Ce genre d'imposition repose sur un principe d'économie. Il consiste à réunir dans un seul châssis, ou même dans deux s'il y a retiration, des compositions de formats différents. Bien entendu le papier doit être le même, le format doit correspondre et le chiffre de tirage semblable ou à peu près.

MARIAGE DE FRACTIONS IN-FOLIO-IN-QUARTO-IN-OCTAVO

(Tirage en blanc).



Il faut subdiviser la feuille de papier en autant de parties susceptibles de contenir chacune la frac-

tion la plus petite ou d'être attribuées en quantités suffisantes aux fractions plus grandes.

Soit par exemple une page in-folio, une page in-4 et deux pages in-8. La plus petite fraction est l'in-8 qui pourrait être contenu huit fois. Le papier étant divisé en huit parties, les deux pages in-8 occuperont chacune une partie, deux autres parties seront attribuées à la page in-4 et les quatre parties restant seront dévolues ensemble à la page in-folio.

Des fragments de filets mis entre les pages indiquent au brocheur l'endroit de la coupe.

Dans les tirages dits *en blanc*, la feuille n'est imprimée que d'un seul côté.

Dans les tirages *en retiration* où la feuille est imprimée des deux côtés, les pages se disposent indifféremment — pour les travaux sur feuille simple — tête à tête ou côte à côte.

Dans la disposition dite in-12, la page supérieure forme la retiration de la page inférieure; dans la disposition dite in-8, la page d'un côté vient s'imprimer sur l'autre.

Lorsqu'on a à imprimer en double un modèle dont le verso doit être blanc ainsi que le feuillet qui l'accompagne, l'imposition se fait en aile de moulin :



### Réglure

Quand la réglure ne porte que sur une seule page, on impose page et réglure tête à tête et l'on retire in-12.

Si le papier ne le permet pas, on impose côte à côte, mais en mettant le pied de la réglure à côté de la tête de la composition.

Deux pages à réglure sont imposées en diagonale, avec la réglure correspondante selon la demi-feuille in-4 : 1 et 3 pour la première page, 2 et 4 pour la seconde. On retire recto et verso. Retiration in-12 sur les deux pages sans intervention de pages.

Quatre pages s'imposent en demi-feuille in-4 en bande : la réglure de même et superposée.

### Imposition des clichés

Nous ne parlerons que pour mémoire des clichés montés sur bois, qui n'offrent aucune difficulté, sauf les vices d'équerre, auxquels l'imposeur est obligé de remédier.

Les clichés qui seront montés sur blocs présentent, eux aussi, des défauts provenant d'un biseautage imparfait ou d'un manque de matière accidentel à l'endroit des griffes, et autres détails imprévus qui arrêtent dans le travail.

Les blocs en plomb, carrés et rectangulaires, sont de grandeurs variées et par cela même se prêtent aux combinaisons diverses d'assemblage nécessitées par le format du cliché. La surface requise est complétée, s'il y a lieu, au moyen de petits lingots, réglottes et interlignes.

Les clichés sont fixés d'une manière inamovible, à la surface du bloc composé, à l'aide de griffes. Les griffes simples droites (têtières) s'appliquent aux extrémités à vif du cliché. Les autres viennent sur le rebord recouvrir les biseaux du cliché ; avec elles, l'imposition se fait rapidement.

On les emploie pour les tirages de longue haleine.

n'exigeant pas des soins absolus. L'imposition se fait sur le marbre pour la première feuille ; pour les feuilles qui suivent, le changement des clichés se fait sous presse. Il n'y a qu'à écarter légèrement les griffes simples pour enlever le cliché et y substituer le nouveau.

Le bon serrage fait l'unique solidité de la feuille. Il faut, de plus, s'assurer que les griffes ne chevauchent pas, ce qui les exposerait à être enlevées des garnitures par le passage des rouleaux et à marquer à l'impression, voire encore à mutiler le cliché.

Les griffes doubles garantissent de tout accident de ce genre, étant prises sous le bloc conditionné à cet effet par un rebord droit ou à talus.

Les griffes à coulisses sont montées sur un bloc de fer, qui leur sert de point d'appui et auquel on donne l'épaisseur systématique nécessaire au point de vue de la garniture. On s'en sert pour les tirages de quelques feuilles et ceux exigeant beaucoup de soins.

La griffe à couteau est montée à peu près comme la précédente : la coulisse est remplacée par une lame à ressort qui se lève et s'abaisse à volonté. Elle offre toutes les garanties désirables.

---



## CHAPITRE IX

## LES TRAVAUX DE VILLE

Le nom de travaux de ville ou « bilboquets » s'applique aux impressions — en dehors des labours et journaux — ayant un caractère d'utilité passagère. Ils échappent par cela même aux règles du texte ordinaire, exigent des connaissances particulières et sont pour cette raison généralement composés en conscience. L'aptitude professionnelle requise pour ces œuvres diverses constitue donc une spécialité.

La conscience comprend l'ensemble des ouvriers (hommes de conscience ou consciencieux) payés, non selon la quantité du travail fourni, mais à l'heure, parce qu'ils sont considérés comme occupant leur temps consciencieusement.

Cette catégorie de travaux, très nombreux et très variés, comprend entre autres :

Cartes de visite, cartes de commerce, cartes de bal, billets de naissance, lettres de mariage et de décès, prospectus, circulaires, étiquettes, têtes de lettres, mandats, menus, factures, carnets à souche, mémoires, programmes de concerts et de théâtres, prix courants, catalogues, annonces, affiches, etc.

Quoique différents de noms et de destination, les ouvrages énoncés relèvent également des principes généraux applicables aux titres.

Tous les caractères classiques, de genre et de

fantaisie sont employés, mais non concurremment, pour un même ouvrage ; car ils doivent toujours être choisis et logiquement appropriés à l'objet de la composition, qui acquiert ainsi la physionomie lui convenant le mieux. (Les imprimés administratifs et fantaisistes, — pour ne citer que ces deux-là, — dont les caractères sont nettement tranchés, ne sauraient s'accommoder de types analogues sans tomber dans l'inévitable et fâcheuse contradiction.) C'est affaire de goût et de discernement pour la disposition d'ensemble et aussi pour le choix des ornements d'un fréquent usage ici.

Les caractères de titre en lignes perdues seront convenablement variés — sans exagération — et de force proportionnée à l'importance du texte.

Les lignes seront de longueurs inégales. Celles de types gras et celles de types maigres seront au mieux interverties.

Les blancs seront proportionnés à la hauteur et à la largeur des caractères, à leur physionomie particulière et à la longueur des lignes.

Les marges seront égales, sauf celle de tête que l'on maintiendra légèrement plus étroite.

Il faut avoir soin d'orner la composition avec des vignettes et des filets dont la forme, le genre et le nombre s'harmonisent avec elle.

Si les vignettes employées pour la confection des cadres possèdent un côté ombre, celui-ci doit être placé à l'extérieur, car la lumière est supposée, en typographie, venir de l'intérieur du cadre. Quant aux filets séparatifs ombres ou ornés, le gras est invariablement placé en dessous.

Conserver la simplicité qui sied à toute chose et n'user que modérément des lettres ornées, des caractères

tères de haute fantaisie et de ces types excentriques, quelque peu ridicules même, quoique à la mode, et ne laissant par leur fréquence qu'une impression confuse de puérilité et de mauvais goût. Éviter surtout de les faire suivre, ils se nuisent à eux-mêmes ; car ces formes, — il en est d'agréables, — ne peuvent produire tout leur effet que par alternance avec des lignes très simples ou d'un genre opposé.

Les fonderies ont lancé une multitude d'ornements de toute nature. Ne parlons point de ceux vraiment intéressants et rendant d'éminents services, — ce sont les plus nombreux d'ailleurs, — mais de certains dont il est fait journalièrement usage au grand détriment du goût.

Des créations qui voudraient être amusantes et qui ne sont qu'enfantines : silhouettes de bonshommes et d'animaux, fleurettes, accessoires indéfinis, sollicitent le compositeur et le pervertissent. Cette facilité aidant et sous prétexte de fantaisie s'accroissent sans ordre les sujets décoratifs. Cependant que s'ébat une très incohérente ménagerie, toute une flore hybride et maigriotte s'épanouit. « Ce ne sont que fleurons, ce ne sont que spirales ». Au long des cadres s'enroulent les feuilles de vigne et de lierre, d'autres feuillages bizarres serpentent. Le trèfle et les marguerites ne sont point oubliés, et si les clochettes des campanules s'alignent correctement, des touffes de roseaux poussent dans les coins sans façon. Parmi les représentants de la zoologie se voient de préférence des hirondelles, des escargots, des mouches, des hannetons (parbleu !). Ici un papillon voltige, là-haut gambade un singe, en bas une grenouille se tient immobile sur une feuille de nénuphar...

Il existe aussi toute une collection de motifs de styles divers empruntés à l'antique, au moyen âge surtout. De la combinaison anachronique de ces différentes pièces — il en est de très massives, de très légères et de filigranées, — ainsi que de leur quantité, on arrive par ignorance de leur style propre à créer l'ensemble le plus inharmonique, le plus barbare, le plus disgracieux qu'il soit possible d'imaginer. Vraiment, la simplicité, toujours belle et charmante, ne déparerait point les œuvres fantaisistes.

Avant d'aborder l'examen de chacun de ces différents travaux, le compositeur, désireux de savoir et de perfection, observera avec fruit ceux qui existent déjà dans la circulation. Il comparera et mettra à profit le résultat de son jugement en y ajoutant sa note personnelle.

### Cartes de visite

La carte de visite, absolument simple par elle-même, — un nom, une adresse, parfois un titre de qualité, — facile à exécuter, doit cependant attirer l'attention du compositeur. Les détails qui disparaissent, noyés dans une composition chargée, se perçoivent ici nettement ; les imperfections se présentent que rien ne dissimule.

L'espacement des mots et celui des lettres surtout seront examinés de très près en vue d'une irréprochable régularité ; les parangonnages d'initiales, s'ils se présentent, devront être d'une précision absolue.

Des caractères spéciaux sont créés pour les cartes de visite, — anglaise, ronde, bâtarde, jensoniennes,

gothiques, latines, italiques, antiques trois œils, et autres types différenciés se recommandant par la grâce et la légèreté, — il n'y a qu'à choisir. Ils seront bien assortis entre eux, et leur force pourra être déterminée par la longueur des noms. Les capitales et le bas de casse s'emploient à volonté.

### Cartes de commerce

Ces cartes réclament de la part du compositeur une science particulière d'arrangement et de recherche ; car il s'agit ici de faire tenir dans un cadre restreint un grand nombre de choses à présenter clairement, tout en donnant à l'ensemble un cachet original et des dehors artistiques.

La ligne dominante — celle du nom — occupera le centre de la carte, de préférence. Pour éviter la lourdeur, les indications qui, elles, sont très détaillées, seront composées en petits caractères et masquées latéralement en sommaires coupés, soit rectilignes, soit cintrés. Les additions peuvent être encadrées de minces vignettes.

[Pour les lignes de titres cintrées ou en diagonale un système de cadrats parfaitement mathématiques a été imaginé.

Les cadrats cintrés et diagonaux, séries en grandeur répondant aux principales justifications — des plus étroites aux plus larges — forment par cela même une collection dont on peut apprécier les avantages.

L'utilité de ces sortes de garnitures intérieures est incontestable. D'un seul coup se trouvent supprimées les nombreuses coupures d'interlignes, les lingots mutilés, les cadrats biseautés tant bien que mal et fatalement estropiés... donc : solidité complète.

Et, de plus, les causes de chevauchement étant écartées, plus de lettres dansant aux extrémités et

plus de lignes disgracieusement penchées. C'est l'a peu près remplacé par l'exactitude, la courbe irrégulière par le cintre absolu, l'angle douteux par la diagonale parfaite : l'œil y trouve satisfaction par l'harmonie et l'équilibre.]

La nuance des lignes sera obtenue en mettant en relief les lignes formées de termes recommandés le plus particulièrement à l'attention. L'ensemble sera rehaussé par ces caractères saillants.

Les initiales ornées et les lettres d'un œil plus apparent seront réservées aux lignes du frontispice. Mais on écartera autant que possible les caractères trop foncés, en se rapprochant des types usuels de la lithographie, ce genre de carte se faisant surtout par ce procédé.

Les formats ne coïncident pas avec ceux du laqueur ; ils sont découpés dans une carte de raisin et se dénomment d'une façon spéciale, suivant le nombre de morceaux. Le format contenu, par exemple, trente-deux fois dans une feuille de carte quelconque s'appellera du « trente-deuxième ».

Les cartes de commerce portent souvent des attributs professionnels. Si l'on ne dispose que d'une gravure, elle sera placée au centre avec du texte de chaque côté ; si le texte ne se prête pas à cette combinaison, la gravure sera reportée à gauche. Deux gravures, lorsqu'elles se présentent, seront croisées. Pas de cadre.

### Têtes de lettre

La tête de lettre est une indication placée soit en tête, et occupant toute la largeur du papier, soit au coin supérieur gauche et à peu de distance des marges (en manchette). La tête, suivant qu'elle

est administrative, industrielle ou commerciale, reproduit le nom, l'adresse, les titres et dénominations diverses.

Les têtes de lettres administratives sont traitées correctement. Les caractères classiques s'imposent à l'exclusion de toute fantaisie : les grandes capitales pour les titres, les petites pour les divisions et subdivisions ; le romain dans les sommaires. Sauf le premier filet, anglais ou légèrement orné, les autres filets séparatifs de différents groupes seront maigres et courts (un ou deux douzes environ). Ici, additions et titres prennent toujours la ponctuation.

Le titre principal des grandes administrations — ministère, banque, compagnies diverses — est souligné d'un filet double-maigre, et certaines divisions embrassées à leur base par une accolade retournée ~.

Les têtes de lettres industrielles, moins sévères que les administratives, tolèrent quelques caractères de formes attrayantes, ornementés même ; on peut les terminer par un petit filet orné ou mieux par une vignette en cul-de-lampe.

Pour les têtes de lettres commerciales, — surtout celles acquérant parfois un développement considérable, au point de former une manchette sur la hauteur totale de la page ou presque, — tous les genres de caractères sont mis à contribution et mélangés à l'envi à grand renfort de filets et vignettes. C'est même, spécialement pour l'imprimeur, l'occasion de montrer ses ressources et son ingéniosité. Là encore il y a à lutter contre la lithographie plus libre en ses mouvements sous le rapport de la variété décorative.

L'ouvrier s'en tire avec honneur par le mariage

heureux des caractères dont le choix et la force contribuent à faire saillir tout particulièrement certaines spécialités. Des filets et des vignettes charmeront l'ensemble tout en évitant la confusion.

Un mode extrêmement simple et d'une parfaite correction dérive de l'emploi exclusif des antiques capitales, en corps six trois œils et en corps douze trois œils; on peut y adjoindre quelques corps supplémentaires de la même gravure : seize, dix-huit, vingt-quatre... Mais les combinaisons des deux premiers répondent à presque toutes les exigences de la composition ; il s'agit de les bien choisir suivant l'importance de chaque ligne.

### Mémoires

Le mémorandum est une tête de lettre d'un autre genre. Les formules de politesse obligées dans les lettres d'affaires ne sont point exigibles dans les mémorandums, dont on accepte fort bien le lachisme. Cet imprimé, traité fort sobrement, porte en tête le mot MÉMORANDUM et contient à gauche les nom et adresse de la maison, puis deux ou trois lignes ponctuées réservées à l'indication manuscrite, et, au-dessous, la place pour dater sur une autre courte ligne ponctuée ; un filet général sépare le tout de la régleure, comblant le reste du papier.

Il existe aussi d'autres dispositions plus compliquées, avec titres détaillés et manchettes.

### Factures

La facture comprend deux parties distinctes : l'en-tête — rédigé et disposé à peu près comme la



lettre commerciale — et les colonnes, habituellement au nombre de trois : celle de gauche, tenant environ le quart de la justification, subdivisée verticalement pour les nombres et le détail, ou les quantités — celle du milieu en occupant la moitié où l'on indique la nature des choses, — et celle de droite, le dernier quart, réservée aux sommes et subdivisée verticalement pour les francs et les centimes. Les deux colonnes extrêmes sont délimitées à leur sommet et sur le côté extérieur par un angle droit formé de filets de cadre.

La date est figurée en tête de la colonne du milieu et, couvrant le tout, la ligne :

*Doit M*

séparative des deux parties de la facture.

La réglure des colonnes se fait mécaniquement par le régleur ou typographiquement par le compositeur. Des filets de cuivre très fins ou pointillés sont intercalés dans la forme même ou constituent une seconde forme qui, au tirage, vient s'appliquer sur l'impression de la première. La réglure peut être remplacée par un tirage sur papier réglé ou quadrillé.

Les factures sont de plusieurs sortes :

- Factures d'envoi ou notes de livraison ;
- Relevés, factures de fin de mois ;
- Factures industrielles simples ou doubles ;
- Factures commerciales ;
- Factures journalières (boucherie, épicerie, etc.).

Elles ont, à peu de chose près, la même disposition typographique et ne diffèrent que par le format.

Les factures de livraison, presque toujours oblongues, in-octavo coquille, se détachent d'un livre à souche sur lequel l'envoi s'inscrit en double; elles portent un numéro correspondant à celui de la souche et sont disposées pour recevoir le détail de l'envoi.

Le relevé de facture contient le détail afférent à chaque livraison; même parfois on ne détaille pas; la somme totalisée est portée en bloc sur une seule ligne. Les relevés se font ordinairement sur in-quarto coquille, et, comme ils ne contiennent le plus souvent qu'une ligne d'écriture, ils ne sont pas toujours réglés.

Les factures industrielles sont réglées. Elles peuvent former quatre pages dont la première seule porte l'en-tête de la maison. Les factures qui prennent plus spécialement le nom de *mémoire* sont employées par les corps d'état susceptibles de voir leurs travaux ou fournitures, minutieusement détaillés, soumis à la vérification.

Les factures commerciales sont de trois formats: in-quarto, in-six, in-octavo coquille; elles sont analogues aux précédentes comme composition et reçoivent de la réglure.

Les factures pour la vente journalière sont sur in-seize coquille et sur in-vingt-quatre. C'est le modèle abrégé de la facture ordinaire réduit à la plus grande simplicité typographique.

### Mandats

Les mandats ou traites ordinaires se composent en long sur coquille; un feuillet in-quarto en contient donc deux dans le sens inverse. La tête, disposée verticalement, se lit de bas en haut. Les

lignes du corps principal de la traite, destinées à recevoir les inscriptions manuscrites, sont composées en caractères de toute nature et, mieux, penchés ou rappelant ceux de l'écriture (anglaise, bâtarde). Un large filet azuré est disposé pour recevoir le montant de la traite ; ce fond grisé est employé en vue de prévenir les altérations frauduleuses.

La composition des traites est toujours empreinte d'une certaine recherche ; le tirage se fait en noir ou en couleur, sur coquille blanche, teintée, parcheminée et même sur fond de vignettes diversement nuancé.

### Carnets à souche

Les carnets à souche facilitent la comptabilité en évitant les erreurs, et préviennent surtout la fraude, grâce au talon qui reste fixé au carnet. Ils sont donc formés de deux parties, qui peuvent varier comme dimensions. Si elles sont inégales, c'est le coupon qui est le plus long ; le talon vertical étant astreint à une plus petite proportion. Le coupon est muni de réglure et de filets grisés pour les inscriptions manuscrites ; le talon peut être encadré de filets ou enfermé dans un cartouche artistique.

La ligne de coupure, partagée en deux par le pointillé du perforage, — qui permet le détachement instantané, — se compose en lettres de fantaisie spéciales ; les espaces de même genre, formant vignettes, séparent les mots ; elles viennent aussi au commencement et à la fin de la ligne s'il est nécessaire de combler la justification, et entre les lettres elles-mêmes. Cette ligne, qu'enserrent deux filets maigres ou doubles-maigres, est nécessairement verticale et se lit de bas en haut. Le

coupon, une fois détaché, conserve une moitié de la ligne de coupure, l'autre moitié reste au talon.

Les livres à souche sont variables de forme : il en est qui ne possèdent qu'une souche par page ; d'autres en comptent deux, trois, quatre et même davantage (dits volants) suivant l'usage qu'on en veut faire.

[Leur numérotage est généralement exécuté par l'imprimeur.]

### Numérotage

#### FOLIOTAGE A LA MAIN

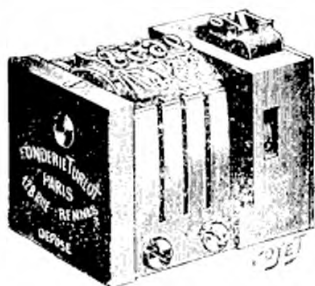
Le numérotage est un de ces à-cotés de l'imprimerie dont il est nécessaire de parler. Depuis longtemps, on emploie des appareils dits « folioteurs à main », avec différents dispositifs, suivant le travail à exécuter, soit les chiffres se suivant, soit répétés deux, trois et quatre fois, lesquels permettent de numéroter les registres, carnets à souches et de tombola, tickets, etc...

Toutefois, ce foliotage peut exiger une main-d'œuvre considérable et, pour différentes causes, — telles que fatigue de la main, dérèglement de l'appareil, — ne donne pas toujours le résultat désiré, tant au point de vue de l'encrage et de l'alignement des nombres imprimés que de la précision même du numérotage.

#### NUMÉROTEURS A PRESSION

Tous ces inconvénients disparaissent avec l'emploi des numéroteurs à pression. Ces appareils, construits intentionnellement avec des cages de dimensions les plus restreintes possible, se placent

dans la forme au même titre que le caractère et suppriment ainsi la main-d'œuvre du foliotage manuel, les numéros s'impriment en même temps que le texte. Le déclanchement s'opère par la



Numéroteur « Le Parfait », de la Fonderie Turlot.

pression de la platine ou du cylindre sur un bloc dépassant de peu la hauteur du caractère, ce qui ne gêne en rien l'encrage. Ce système est de plus en plus employé, car, outre l'économie déjà signalée, il assure une parfaite impression et supprime toute erreur.

#### CHASSIS NUMÉROTEURS

Il se construit également dans le même ordre d'idée des appareils spéciaux dénommés « châssis-numéroteurs », établis plus spécialement pour le numérotage des actions, obligations, billets de banque, etc. Ces châssis se placent sur le marbre de la machine comme une forme ordinaire et, par suite d'un dispositif spécial, tous les numéroteurs, quel qu'en soit le nombre, fonctionnent simultanément.

L'économie réalisée par l'emploi de ces châssis est encore plus appréciable qu'avec les numéroteurs à pression, puisqu'ils permettent de numérotter, suivant leur format, 50, 60 et jusqu'à 80 nombres pour une même impression. Leur usage est d'ailleurs généralisé dans les grandes administrations, ministères, banques, etc., et chez les imprimeurs spécialisés dans le tirage des actions.

### Circulaires

Les circulaires comprennent une rédaction composée en romain, simple italique ou en caractères d'écriture et une manchette qui se met en haut à gauche et débordé, dans des proportions à déterminer, partie sur le texte, partie sur la marge du fond. La date se met en tête et à droite au-dessous du titre.

Les circulaires commerciales et industrielles se font sur in-quarto ou in-octavo carré.

### Billets de naissance

D'une composition simple et facile, le billet de naissance se compose en anglaise, ronde, bâtarde, jensonienne, rarement en gothique. Le nom de famille et le nom de baptême doivent seuls ressortir en même caractère légèrement forcé ou en d'autres types assortis. L'adresse vient au bas en plus petit.

Le billet de naissance se fait sur des papiers de fantaisie et de luxe, de formats minuscules.

### Lettres de mariage

Les lettres de mariage se font en double, c'est-à-dire que l'invitation de chaque famille forme

individuellement une lettre de quatre pages; la première page reçoit seule l'impression, le verso ainsi que le second feuillet restant blancs.

Mais, le plus souvent, par économie, les deux invitations sont accolées à l'intérieur d'un seul feuillet de papier plié en deux. La composition, de types analogues à ceux du billet de naissance, est descendue au tiers de la page; cette marge de tête, très amplifiée, est décorée de deux monogrammes fleuris ou ornementés — chacun dans l'axe de la composition et séparé d'elle par quatre douzes au moins — ou d'un seul dans le pli du papier. La date et l'adresse viennent tout à la fin en caractères diminués.

Le format usité est l'in-quarto couronne.

Inutile de mettre le nom d'imprimeur.

On en fait sur carte, à coins arrondis (contenant les deux invitations, en petite anglaise, bâtarde, ronde ou fantaisie) destinée à être insérée non pliée dans une enveloppe *ad hoc*.

### Lettres de décès

On en distingue trois sortes : la lettre d'invitation aux obsèques, la lettre de bout de l'an, toujours in-quarto coquille, et la lettre de faire-part, le plus souvent in-octavo.

Leur rédaction est uniforme, sauf l'adjonction et la suppression de certaines formules, suivant la nature de la lettre. Elles se composent en caractères d'écriture, en elzévir ou en romain ordinaire.

Suivant la place, le nom d'imprimeur est mis sur le flanc de la composition vers la fin, ou mieux en bas, séparé de la bordure de deuil par six ou douze points.

L'usage de ces billets de convocation aux enterrements, services, bouts de l'an, semble remonter au commencement du dix-septième siècle, d'après le billet d'invitation pour le service de Richelieu.

### Menus

En typographie, le menu se fait concurremment à la lithographie. Malgré son usage éphémère, c'est quelquefois un objet de luxe qui demande des soins tout particuliers. Il doit se recommander par son élégance, de l'imprévu, de l'originalité et le fini de l'exécution.

Le menu devrait, dit-on, son origine au duc de Brunswick. Son chef de cuisine avait l'habitude de lui remettre une liste de tous les plats, et le duc la consultait afin de réserver son appétit pour ceux qu'il préférerait. C'est l'explication qu'il donna à un de ses voisins au cours d'un dîner en sa résidence de Ratisbonne (1541), et les autres convives trouvèrent l'idée du maître cuisinier si ingénieuse qu'ils l'adoptèrent et la propagèrent. Dès lors, l'usage des menus se répandit en Allemagne.

### Étiquettes

Les étiquettes, par la multiplicité de leur emploi, ont des aspects variant à l'infini, à la fois les plus simples et les plus compliqués. Bien qu'elles se fassent surtout en lithographie, la typographie en a néanmoins sa bonne part.

Elles affectent couramment la forme rectangulaire et sont encadrées de filets très apparents ou de vignettes, et quelquefois des deux ensemble.

Les Anglais, qui nous ont emprunté ce mot, en ont modifié la forme, ils l'écrivent *ticket*. Mais nous le leur



avons repris pour désigner divers petits billets tels que coupons de course et de chemins de fer et ceux qui servent d'entrée pour certains établissements.

### Prospectus

Le prospectus, sorte de diminutif de l'affiche, conservant néanmoins sa physionomie propre, est assurément l'imprimé le plus répandu et le plus banal. Cependant cette condition d'infériorité ne devra pas influencer le typographe, qui doit, aussi bien pour les très ordinaires prospectus que pour ceux de grand luxe, faire toujours preuve de goût et d'originalité. A cet effet, lignes cintrées, ondulées, croisées, initiales démesurées, parangonnages les plus audacieux, le disparate, l'incohérent même, sont admis en vue de l'effet attractif. Le mélange des caractères : classiques, elzéviens, fantaisistes, est admis (quoiqu'il serait préférable de l'éviter) ainsi que toutes les variétés de filets et de vignettes.

### Programmes

Les programmes de théâtres, conférences, concerts, etc., ont un format subordonné à la quantité de matière qu'ils doivent contenir : in-quarto, in-octavo coquille ou raisin. Quelle que soit la dimension adoptée, l'encadrement — filets et vignettes avec coins — est de rigueur.

L'ensemble du programme doit se présenter avec aplomb, les lignes seront bien équilibrées. Tout en évitant les profondes échancrures qui proviennent des lignes très courtes, proscrire la forme pyramidale et en cul-de-lampe; la rédaction de ces lignes suivies sera mise fort à propos sur deux



# Menu



CONSOMMÉ AUX PAILLETES  
LANGOUSTE AMÉRICAINE  
DINDONNEAUX DU MANS TRUFFÉS  
ORTOLANS GLACÉS AU PORTO  
SALADE ÉCOSSAISE  
PETITS POIS A LA FRANÇAISE  
PERDREAUX SUR CANAPÉS  
CAILLES DE VIGNES  
GLACES NADIA & THÉODORA  
FRUITS & DESSERTS

-----  
VINS  
BOURGOGNE - SAUTERNE  
MOULIN A VENT  
CHAMPAGNE MERCIER

MEUBLES

■ ■ ■ TAPIS ■ ■ ■

...

La plus grande  
Fabrique de Meubles  
de Paris

...

BONTEMPS & C<sup>ie</sup>

Fabricants

Faubourg du Temple, PARIS

Composition, dans le mode uniforme, appliquée à un titre.  
(Fonderie RENAULT, ED. MARCOU, Succ<sup>r</sup>).

colonnes, de manière à garnir convenablement le papier.

Le programme du théâtre est une réduction analogue de l'affiche avec, en plus, une certaine coquetterie dans l'arrangement et dans le choix des types. Les noms des principaux artistes sont mis en vedette en observant pour la force des caractères les indications des clients : les autres noms suivent en lignes semblables.

Le détail du programme se fait sur la justification totale ou sur deux colonnes, soit pour le tout, soit en partie suivant l'importance de la rédaction.

Peu de types classiques : mais des elzéviens, des fantaisies légères, ombrées et fleuries, des nouveautés ; des filets simples, anglais et ornés sépareront agréablement les diverses parties.

### Cartes de bal

Les cartes de bal, tirées sur cartons délicatement nuancés, réclament de l'élégance et de la grâce. Les caractères seront d'une fantaisie discrète. Un cadre léger, filets et coins, est tout indiqué, ainsi que les filets ornés à l'intérieur.

### Catalogues

Le catalogue est une liste ordonnée, une sorte de répertoire modifiable et renouvelable dressé par un commerçant à l'usage du public ou de sa clientèle.

On en distingue plusieurs catégories : catalogues de librairies, catalogues des magasins de nouveautés, catalogues industriels, d'art et d'étrennes, etc.

Les catalogues de livres, généralement faits d'après les indications spéciales du libraire-éditeur, se composent d'ordinaire en sommaire avec

les titres ressortant soit en capitales, soit en caractères gras ou penchés, et le prix, découvert ou non, conduit par des points. Le caractère en est petit, et les lignes sont disposées sur une, deux, trois, quatre colonnes, suivant le format.

Les *avis* et les *notes* qui accompagnent le texte se composent dans un corps inférieur et sous forme d'alinéa.

Lorsque le nom d'auteur est suivi de la série de ses ouvrages, il n'est pas répété en tête de chaque ligne appelant un nouveau titre, on le remplace par un tiret (—) ou mieux par un double moins (—).

Le nom d'auteur, toujours différent du titre de son œuvre, en sera séparé par un point, un deux-points ou un tiret.

Le prix du volume, séparé du texte ou des points de conduite, au moins par un cadratin, est exprimé simplement en chiffres sans indication de francs et de centimes (fr., f.; cent., c.). Entre les nombres entiers et leurs décimales un demi-cadratin suffit; l'un ou l'autre sont remplacés par des guillemets tournés vers l'intérieur, guillemet unique pour chaque somme ou nombre équivalent.

Néanmoins, à la demande, on emploiera l'abréviation, bien inutile, de franc, soit en romain (fr.), soit en lettres supérieures (f); dans ce dernier cas, mise au premier nombre en tête de la colonne, il n'est pas nécessaire de la répéter. On voit quelquefois aussi cette abréviation placée au bout de la ligne de points de conduite . . . fr. Le mieux serait encore de mettre cette indication au-dessus de la colonne des chiffres en une ligne spéciale et minuscule (corps cinq ou six).

Suivant la nature du catalogue, son format, son caractère et sa justification, on emploiera comme

points de conduite des gros points pleins ou espacés à demi-cadratin, et des petits points espacés à cadratin ou à demi-cadratin, même pleins.

Les folios simples et ceux avec titres courants sont employés indifféremment et disposés suivant indication.

Ce genre de catalogue est rarement illustré. (Les catalogues de librairies illustrés, ceux d'étrennes principalement, se présentent plutôt sous forme d'annonces et relèvent alors de ce genre de travail.)

Pour les catalogues des magasins de nouveautés, l'infinie diversité de ce genre de travaux, le nombre et la nature des gravures intercalées, les recherches d'arrangement, etc., sont autant de causes qui s'opposent à l'établissement de règles immuables pour leur confection.

La copie des catalogues de nouveautés aussi bien que celle des catalogues industriels est, la plupart du temps, soigneusement préparée par la maison elle-même. Les gravures sont fixées sur leurs pages respectives, accompagnées de leurs légendes : c'est au compositeur à se tirer d'affaire en choisissant un caractère de force appropriée et en déterminant ses différentes justifications. Lorsqu'il n'y a pas de précédent, on se base sur le format imposé.

Si des difficultés de mise en pages obligent à déplacer des gravures, le client en est informé et décide du changement à opérer.

Les légendes se font en sommaire; le nom des objets est mis en égyptiennes, antiques, normandes, grasses, et tout autre caractère de genre droit ou italique, bas de casse ou capitales; isolé, dans la ligne ou portant sur deux ou plusieurs.

|                                                                                     |                                                                          |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| <b>OMBRELLES</b> foulard, impression fleurs variées, sur fond crème ou noir... 5.75 | <b>Ombrelles</b> satin foulard, bleu marine, grands raiages blancs. 6.90 |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|

Les prix se mettent en chiffres noirs du corps, de deux ou plusieurs corps au-dessus, soit au bout de la ligne, comme ci-dessus, à cheval sur deux ou plusieurs lignes, soit en vedette au-dessous.

|                                                                                                                  |                                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Canotier</b> paillasson rustique, blanc, noir, rouge ou marine, et rayé fantaisie avec coiffe satin..... 2.75 | <b>ROBES DE CHAMBRE</b> crêpon de laine, colerette en plissé, entre-deux dentelle. 34.75 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|

Les légendes de plusieurs bois alignés doivent être largement espacées; si la place est restreinte, on les séparera par un filet maigre vertical.

Les articles sans gravures sont établis sur deux, trois ou plusieurs colonnes, suivant l'ordre; chaque groupe de colonnes est séparé par des filets maigres, doubles-maigres, tremblés ou autres.

Quand un catalogue est considérable et qu'il doit être enlevé rapidement (comme toujours), le metteur en pages, après avoir fait préalablement l'appel de ses bois, distribue à chacun de ses ouvriers une ou plusieurs pages, avec les gravures qui les accompagnent; le caractère, la justification, la hauteur de page et les indications particulières sont donnés verbalement ou par écrit.

L'unité d'exécution est ainsi assurée.

Cependant, l'initiative de l'ordonnance peut être laissée en partie à l'ouvrier. Celui-ci dispose ses gravures logiquement, avec goût et symétrie. Il raccourcit ou allonge les légendes, fait déborder dans les marges les parties accessoires des dessins, etc.; en un mot, il fait face à l'imprévu le mieux possible pour la plus grande satisfaction du coup d'œil.

L'usage d'imprimer des catalogues date de fort loin. Dès 1470, les imprimeurs prirent l'habitude de publier des listes de leurs produits. Au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, on a découvert deux de ces antiques recueils. Ils sont en latin et contiennent les noms de quelques ouvrages édités par Jean Mentel ou Mentelin, à Strasbourg. Le premier, qui se trouve à la Bibliothèque nationale, se compose de sept feuillets imprimés des deux côtés. Parmi les noms d'auteurs on remarque ceux de saint Augustin, Tércence, Virgile, Josèphe et Valère Maxime. Le second appartient à la Bibliothèque royale de Munich, il est à peu près semblable au précédent. Dans ces deux catalogues, Mentel a laissé son adresse en blanc, probablement afin que les libraires pussent y mettre la leur.

Alde l'Ancien publia un catalogue sous le titre de *Libri graeci impressi* (Venise, 1498). Il ne consiste qu'en un seul feuillet, mais diffère de tous les précédents en ce que les prix y sont marqués et que les ouvrages au lieu d'être inscrits pêle-mêle sont divisés en classes différentes : *Grammatica, Poetica, Logica, Philosophia, Scriptura...* « Ce qui peut être considéré, ainsi que le fait remarquer le savant bibliographe Brunet, comme un des premiers essais de classement des livres imprimés. Le petit feuillet d'Alde et les index bibliographiques en 2000 pages des frères Bohn doivent également leur naissance au besoin que, de tout temps, les imprimeurs et les libraires ont eu de provoquer l'attention des hommes studieux, soit sur les livres nouveaux qu'ils mettent au jour, soit sur les productions anciennes qui encombrant leurs magasins. »

### Annonces

La physionomie des annonces diffère, suivant qu'elles figurent dans les quotidiens, les simples périodiques et les publications spéciales, artistiques et de luxe.



Les soins apportés à leur composition sont très relatifs, selon l'importance de ces imprimés, mais doivent toujours tendre à l'objet de la publicité, qui est d'attirer les regards du public et de fixer son attention par une disposition typographique allant de pair avec l'esprit de la rédaction, la complétant et en faisant ressortir toute l'ingéniosité.

Une difficulté, et non des moindres, est, pour le typographe, l'exiguïté de l'emplacement. Fréquemment ce problème lui est posé : faire tenir beaucoup de choses dans peu d'espace — ce qui est en général le défaut capital de l'annonce française, trop chargée de texte et par suite trop compacte d'aspect — et faire que néanmoins les lignes essentielles apparaissent dominantes. Le sujet principal en une seule ligne ou en un seul mot présenté avec bonheur, il n'en faut pas davantage pour faire lire le reste de l'annonce.

Mais si le cadre restreint oblige le typographe à de laborieuses recherches de caractères et à de subtiles combinaisons, par contre l'ampleur de l'emplacement ne le force point à l'occuper en entier : des taches blanches impressionnent la vue au même titre que des régions noires.

Qu'elles soient intercalées dans le texte ou mises à la suite, les annonces tranchent violemment de toute façon. Mais, quand elles sont en compagnie, elles courent grand risque de se nuire et de passer inaperçues si elles ne se distinguent pas les unes des autres par des particularités nettement dissimilables. C'est ici que s'impose l'impérieuse variété : l'uniformité est un vice capital, c'est la négation même de l'annonce.

Au point de vue de la réclame, le commerçant

est quelquefois dénué d'atticisme et souvent manifeste sans peur un goût de Caraïbe. Aussi les débauches de l'imagination sont-elles les bienvenues, l'outrance fait prime, la fantaisie triomphe. Toutes les audaces sont permises; violées sont toutes les lois de l'harmonie. L'exagération des blancs témoigne du renversement des justes proportions, et, par un violent contraste, les mots souverains et les lignes principales émergent, imposants, formidables, s'enlèvent sur la masse des lignes accessoires volontairement rapetissées et sacrifiées. En vue de cet effet, nécessairement, les types légers et gracieux disparaissent et font place aux caractères noirs et bizarres qui vous tapent dans les yeux. Ainsi donc, pour l'annonce entière liberté, pour ne pas dire licence.

[Il est déjà loin le temps où les annonces se trouvaient parquées à la quatrième page des journaux quotidiens. Elles étaient là bien chez elles, offrant, en un style simple et bonhomme, le produit nouveau, la création dernière, le plus récent appareil. Leur physiologie typographique était calme, régulière, tirant l'œil juste ce qu'il faut; la réunion de ces petites cases, où chacune d'elles se tenait bien sage, avait quelque chose d'intime et d'honnête qui charmait l'esprit et plaisait au regard. On les voyait revenir, en leur périodicité quotidienne, comme de vieilles connaissances; naturellement par la force de l'habitude, on les recherchait; une certaine surprise marquait leur disparition; mais leur souvenir restait en la mémoire.

Peu à peu, cependant, l'extension du commerce et les innovations industrielles déterminent un courant plus vif de la publicité; courant encore accentué par les efforts de la concurrence, la multiplicité des affaires et, par suite, l'impérieuse nécessité de se faire connaître — et apprécier.

Bientôt la quatrième page ne suffit plus à loger les annonces, forcées d'empiéter sur la dernière colonne de la troisième. L'on s'écarte peu à peu de la sobre typographie consacrée pour se livrer à des fantaisies d'abord timides, mais qui deviendront plus tard d'une audace imprévue : symptômes précurseurs du dévergondage actuel. Leur rédaction suit une marche parallèle, préluant par des phrases typiques aux extravagances futures.]

Dans la composition des divers travaux de ville il est une ligne qui se présente presque toujours et pour laquelle il n'existe pas de règles absolument précises : nous voulons parler de la ligne d'adresse, le plus souvent rédigée sans préoccupation de l'effet typographique. C'est donc au compositeur à lui donner la disposition la plus convenable au point de vue de l'équilibre, d'où résulte la satisfaction de l'esprit et de l'œil.

Voici cinq manières différentes de composer une adresse :

- |                 |                                       |
|-----------------|---------------------------------------|
| 1 <sup>re</sup> | <b>11, Rue de la Barouillère.</b>     |
| 2 <sup>de</sup> | <b>11, rue de la Barouillère.</b>     |
| 3 <sup>e</sup>  | <b>11, Rue de la Barouillère, 11.</b> |
| 4 <sup>e</sup>  | <b>11, rue de la Barouillère, 11.</b> |
| 5 <sup>e</sup>  | <b>Rue de la Barouillère, 11.</b>     |

Les trois premières dispositions sont défectueuses : elles présentent à leurs extrémités un défaut de symétrie qui n'existe pas dans les deux dernières. Dans la quatrième, les deux numéros s'équilibrent, et dans la cinquième c'est la capitale du mot rue qui remplit cet office, si l'on n'a pu ou voulu redoubler le numéro. — Ce redoublement s'opère aussi quand il est utile d'allonger la ligne.

Lorsqu'il est nécessaire de faire suivre le nom de la ville, il est bon de mettre alors le numéro au commencement de la ligne et la capitale au mot rue pour l'équilibrer avec le nom de la ville en capitales :

**11, Rue de la Barouillère. PARIS**

Si le nom de la ville est répété, le numéro sera mis après le nom de la rue pour faire symétrie avec la capitale R.

**PARIS, Rue de la Barouillère, 11, PARIS**

Il est préférable, bien entendu, que le nom de la ville soit dans une ligne seule, mais il est des cas où cela est impossible.

Ces quelques observations de détails s'appliquent aux lignes en bas de casse et aussi à celles toutes en petites capitales : les chiffres qui les accompagnent, et plus haut d'œil qu'elles, sont équilibrés également au moyen de grandes capitales.

**Affiches**

Les plus belles affiches, les affiches en couleur illustrées, triomphatrices de nos murailles (véritables œuvres d'art que les célébrités de la peinture et du dessin ont définitivement lancées dans le tourbillon de la mode, pour la plus grande joie de nos regards), ne nous occuperont point ici ; elles sont du ressort de la lithographie et aussi de la chromotypographie.

L'affiche ordinaire, elle, est purement typographique : c'est l'annonce amplifiée, acquérant parfois de magistrales proportions. Indépendamment de la nuance du papier, son but est surtout d'impressionner à distance. Caractères gigantesques, fantastiques ; mots, lignes en couleurs différentes ; bariolages, bandes blanches ou colorées dans tous les sens ; accessoires imprévus, dispositions originales : tout est mis en œuvre pour tenir le public en arrêt.

L'affiche devant être vue de loin, le fini de l'exécution, la recherche des détails, le soin de la précision typographique, la délicatesse des nuances,

sont annulés par cette exclusive obligation. De la robustesse et surtout du relief dans les lignes principales; pour les sous-titres et les lignes accessoires, lisibles cependant, une tenue presque effacée.

Les caractères ornés ou légers feront place aux lettres substantielles : grasses, demi-grasses; les initiales classiques aussi, mais pas trop maigres. Les filets seront d'épaisseur équivalente. Les blancs d'espacement et ceux interlinéaires seront distribués avec à-propos et d'une façon assez unitaire.

La composition se présentera ainsi solidement rassemblée.

Éviter de faire se suivre les lignes de gros caractères, ce qui donne un aspect chaotique, une impression empâtée, et amène de la confusion.

Éviter aussi l'emploi de caractères d'une consistance insuffisante et les blancs par trop écartés : l'œuvre souffre de ces éclaircies, elle apparaît délayée et perd de sa vigueur.

Il faut voir largement et procéder avec hardiesse.

Lorsque l'affiche ne contient qu'une seule ligne dominante, il est bon qu'elle se trouve située vers le sommet, ou tout au moins dans la moitié supérieure du papier.

L'affiche, sauf les particularités inhérentes à sa nature, est, en réalité, traitée comme un titre.

Cependant, si elle est enfermée dans les limites d'un cadre, deux lignes de même longueur pourront presque se suivre sans inconvénient appréciable.

De grandes initiales parangonnées avec certains mots produiront aussi un excellent effet.

Pour la composition des affiches de chemins de fer, qui ne sont qu'un assemblage de tableaux, celles de théâtre, de notaires, d'avoués, celles relatives [aux ventes, adjudications, etc., il y a des

formes invariables afférentes à chacune d'elles ; on n'aura qu'à les consulter le cas échéant.

De récentes expériences faites en Angleterre sur la lisibilité des affiches à distance, ont démontré que l'impression en noir est plus lisible sur papier jaune que sur papier blanc ; les combinaisons suivantes, qui ont également la priorité, se suivent dans cet ordre : encre verte, rouge et bleue sur papier blanc ; encre blanche sur papier bleu ; vient en sixième rang l'encre noire sur papier blanc. Un fait remarquable, c'est qu'une affiche imprimée en blanc sur papier bleu peut être lue à une plus grande distance qu'imprimée en noir sur blanc.

### L'annonce anglo-américaine

L'Amérique et l'Angleterre, ces deux nations si grandement éprises de réclame, nous donnent à ce sujet l'occasion de quelques réflexions. Délaissant toutes considérations sur la publicité générale, nos observations ne s'arrêteront qu'à leur réclame purement typographique. Les publications spéciales de ces deux pays nous fourniront ici les éléments d'une brève analyse.

Les Anglais et les Américains, passés maîtres en ce genre, ont une compréhension toute personnelle de l'annonce, exact reflet de leur génie commercial. La conception, comme il convient, en est rigoureusement utilitaire ; tirer l'œil est la plus grande préoccupation.

Certes, l'art et l'élégance n'y font point défaut, bien que subordonnés souvent à la recherche d'effets grossiers et manifestement exagérés. Des dispositions constamment variées, des types de la dernière nouveauté, et aussi d'insolites accessoires, constituent un ensemble ne manquant pas de charme, mais qui nous cause néanmoins quelque surprise, habitués que nous sommes à l'harmonie des lignes et à la simplicité de nos caractères.

Les tendances impressionnistes de nos confrères

d'outre-mer expliquent cette originalité, acquise aux dépens de l'équilibre, et la disproportion voulue, en faveur des titres essentiels, que les étroites limites du format d'un journal rendent plus sensible encore. C'est le triomphe de la « vedette » — quelquefois baroque et tapageuse — par l'obsession rétinienne.

Le choix des caractères et surtout leur mélange aboutissent à de surprenantes macédoines. Un fraternel anachronisme préside à l'union de la gothique et de l'elzévir aux modernités les plus risquées.

Cette physionomie éminemment composite est encore accentuée par une ornementation inconsidérée où s'affirme aussi la propension au grand, au « voyant ». La moindre frise est un fronton, une balustrade ou quelque majestueux lambrequin. On y voit, entre autres motifs d'architecture, des colonnes torses et des pilastres richement décorés : des consoles, des carouches et des guirlandes aussi. Comme de juste, sont associés l'ancien et l'actuel, moyen âge et rocaille...

En détaillant par le menu, on rencontre — et à profusion — toutes les formes imaginables de filets : traits simples ou complexes, larges et filigranés, rigides et volubiles. Aucune place n'est inutilisée, chaque blanc est prétexte à vignettes, parafes et zigzag. C'est une très bizarre collection de croisettes, rosaces, astérisques irradiants et spirales filiformes. Mais ces enjolivements sont sans doute jugés incomplets ; on y ajoute alors quelques enfantillages : des fleurettes, des canards, des petits moulins à vent et des têtes de nègres. Aussi bien, certaine page semble une pièce de pyrotechnie dans tout son éclat. Des faisceaux de filets s'élancent en fusées, s'épanouissent en gerbes, retombent en bouquets de feu d'artifice... cependant que tournoient des chapelets de soleils, le vermicelle des serpentins se déroule et, du sommet du cadre, dégringolent des étoiles.

Pour ses caractères, le Nouveau Monde, notamment, a peu emprunté aux formes de la vieille Europe. Nos classiques austères et nos sévères initiales sont médiocrement goûtées ; il faut convenir qu'elles feraient sin-

Nos voisins ne sauraient se contenter des formes simples — mais élégantes et proportionnées — qui nous conviennent. Ils préfèrent le compliqué, l'imprévu; la coquetterie à leur égard beaucoup d'attrait et répond parfaitement à leurs spéculations particulières. Sur ce point, d'ailleurs, ils restent en plein dans la tradition.

Leurs types sont d'une hybridité des plus diversifiées. Tels, d'un archaïsme apparent, paraissent poindre du mince et du cunéiforme; tels, de l'arabe et de l'hébreu, avec un je ne sais quoi de vaguement japonais. S'il en est d'une géométrie parfaite, il en est aussi d'approximativement carrés, qu'on dirait détalés à l'emporte-pièce par un peau-rouge devenu mécanicien. On en voit de tout à fait ronds, des frises, ornées de vrilles et d'antennes, et des rubans semblables à des trompons ajustés de tentes grecs. Ceux-ci, multiphalangés, ainsi que des pattes d'insectes, sont armés de crochets recourbés ou cruellement aigus; ceux-là ont leurs extrémités terminées chacune par un amusant petit chapeau chinois. Tantôt les lettres estro-pées boient, mal d'aplomb sur leurs jambes bariolées; tantôt sautillant gauchement, elles sarabaudent et semblent se poursuivre à l'instar des atomes crochus. Des mots, composés de caractères minces, effilés, capillaires même, voltigent comme autant de gracieuses libellules; alors que d'autres, aux membres très massifs, donnent l'illusion d'un bataillon de sombres scarabées.

Dans ce papillonnant concert, seules détonnent les notes « antiques », raides, sans grâce et d'une sèche prose toute britannique. On ne s'explique guère leur ténacité de variété soutenue à fait également adopter la ronde, la batarde — et jusqu'à l'imitation de l'écriture courante — naturellement accommodées suivant l'habileté « esthétique ».

Ces déformations, plus étudiées qu'on ne pourrait le





COMPILED

Very Good Time for Ocean Race

Roman Urn Broken 58

© DRESS • LIKE • JABOBS •

BEAUTIFUL • & • CHARMING

True Comrades Faithfully Believed

BURLESQUE ROMANCES

in Christmas and New Year Gifts.

The Babcock Printing Press Mfg.

Cincinnati, Ohio, where all communications should be

Dooley Paper Cutters

ON THE SHORE DIMLY SEE

SUBSCRIBE

Promptness in Settling with the Washer-Woman

PLAQUES IMPERIALES

Romance of the Fishermans Daughter

OFFICE • PROPRIETORS

Caractères de fantaisie anglo-américains.

MEDRAMS 3 FROLICS

The James M. Wilcox Paper Co.

Babcock Printing Press Mfg.

THE FINANCE COMPANY OF BURLINGAME

Manufactured Voters 68

WHITING + PAPER + CO

Celebration of MOUNTAINBOES

✻ STITCHERS ✻

ENGRAVING • Bookbinder's • Leathers

Contagious Spring Lassitude

✻ Bingham, Daley & O'Hara ✻

HUNTING SOUND WISDOM

Manufacturers Dealers,

Tools for Printers • BARNHART

MOLTEN & MUNCH

Prang's • Valentines • and • Easter • C

POWERS • PAPER • CO.

Caractères de fantaisie anglo-américains.

croire, nuisent certainement à la lisibilité; mais ne serait-ce pas une manière de retenir l'attention? Ici le but est encore atteint.

Terminons cet exposé en reconnaissant que ces deux nations ont trouvé la véritable voie de la réclamation; qu'elles ont su lui donner une expression saisissante dans sa rédaction et dans sa typographie; ce sont des initiateurs qu'il serait bon quelquefois de suivre.

Au point de vue qui nous intéresse, il ne nous déplairait pas — bien au contraire — de voir rajeunir la facture de nos annonces par l'introduction d'éléments nouveaux, choisis avec discernement et disposés avec goût. Sacrifions donc à la mode étrangère en ce qu'elle a de pratique et d'attrayant à la fois; mais gardons-nous cependant d'ériger l'excentricité en système en nous lançant à corps perdu dans l'américanisme et l'anglomanie.

### Fonds de carton

Pour rehausser certaines compositions de genre, au moyen d'une ou plusieurs teintes, on a recours aux fonds de carton en procédant ainsi :

Cinq ou six feuilles de carton lisse sont superposées, parfaitement collées et mises sous presse en vue d'une adhérence complète; l'épaisseur obtenue est de six à huit points. Le carton est fixé sur un bois de manière à donner la hauteur de la lettre.

Une épreuve légère de la composition est alors reportée dessus et décalquée par pression. Il ne reste plus qu'à évider avec un canif les parties qui doivent rester blanches en laissant intactes celles qui donneraient la teinte choisie. Voilà pour une couleur; pour plusieurs, il faut autant de cartons qu'il y a de couleurs; mais on peut aussi user de leur superposition et, au moyen de deux teintes, en obtenir une troisième.

Avant d'être livré à l'impression le carton reçoit plusieurs couches de silicate de potasse légèrement étendu d'eau qui donne à sa surface une consistance solide.

### Travaux en filets

En typographie, la rectitude est un principe élémentaire, et la géométrie de cet art peut se résumer par l'angle droit. Si le cintre et la diagonale sont des opérations qui s'écartent des règles ordinaires et ne peuvent être résolues que par d'anormales combinaisons, les travaux exécutés en filets — surtout ceux visant à reproduire un dessin — doivent être considérés comme une imitation de la gravure en relief caractérisée par l'emploi de matériaux servant à l'impression, mais détournés de leur véritable usage.

Le filet, exclusivement destiné à l'encadrement et aux séparations verticales et horizontales, est, par sa rigidité, rebelle à la courbure exacte, étant peu souple naturellement et cassant à partir d'un certain rayon. Aussi les amateurs simplistes n'y ont-ils songé que pour édifier leurs petites constructions linéaires, auxquelles il se prête assez bien. Malheureusement, faute de premières connaissances artistiques, ces créations sont, le plus souvent, d'une sécheresse attristante, et l'architecture de quelques spécimens décèle une ordonnance parfois trop enfantine. Les typographes qui se sentent doués d'un savoir plus étendu abordent l'ornement et la figure; mais là, surtout, le résultat est loin de compenser le temps et la peine : c'est, en général, difforme et caricatural... Bienveillante ou non, la critique a beau jeu de s'exercer.

L'inutilité pratique est le seul point qui ne soit mis en doute par personne, même — nous aimons le croire — par les créateurs de ces fantaisies, qui dénotent, certes, une incomparable patience, mais ne relèvent guère de l'art et du métier.

On devine, après cet exposé, comment nous apprécions les concours dont les programmes indiquent les ouvrages en filets. Nous estimons qu'il est fâcheux d'encourager les typos adroits — et il faut l'être! — à cultiver ce genre éminemment hybride, et à consacrer leurs loisirs à des fantaisies dispendieuses.

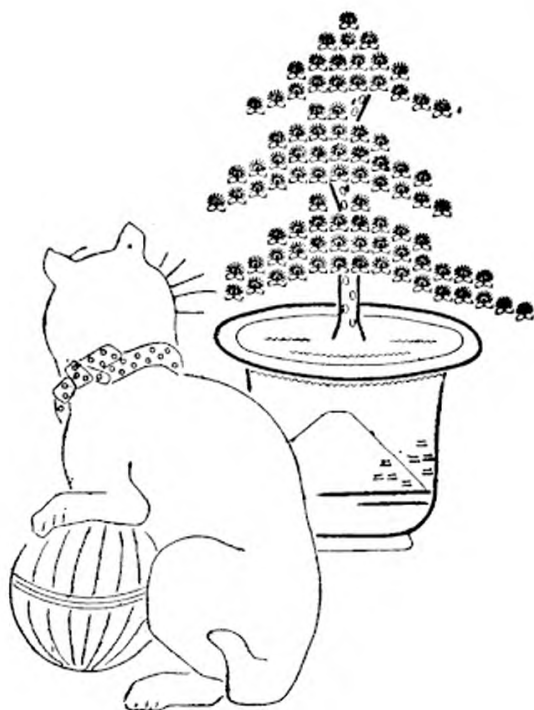
Dans ce genre tout spécial, le typographe Monlinet s'est révélé aussi parfait artiste qu'excellent praticien. Mais, dans ses compositions typographiques, — qui dans notre corporation passent à bon droit pour de véritables chefs-d'œuvre, — il n'a pas trouvé d'émules qui le puissent égaler. — Nous donnons une reproduction de *L'Amour et Psyché*, que nous avons dû réduire de près de moitié, de même que le *Gutenberg* qui figure au frontispice. Dans ce dernier travail, les tailles croisées que l'on y remarque ont été obtenues par l'impression de deux états différents. De plus l'original est tiré avec un fond comportant des réserves claires qui rend le sujet singulièrement attrayant.

Détail à noter : Certains filets sont plus minces qu'une feuille de papier; il en est de si petites dimensions que l'on a peine à les discerner sans l'aide d'une loupe. Pour ne citer qu'un exemple, un des yeux de Gutenberg est composé de 24 filets dont 13 s'arrondissent dans le sens horizontal, tandis que les 11 autres viennent s'appuyer sur les premiers dans le sens vertical.

Les Japonais, qui se sont si rapidement assimilés les procédés européens, ont été tentés eux aussi par des travaux en filets. Certaines publications spéciales à l'imprimerie ont donné des compositions où se révèle l'originalité bien particulière de ce peuple artiste.



© 2005 Pearson Education, Inc. All rights reserved. Printed in the United States of America. This publication is protected by copyright. Permission is granted to reproduce copies for personal or internal use, on the sole basis that requests for reproduction are made directly to Pearson Education, Inc., 501 Boylston Street, Boston, MA 02116.



Composition en filets et vignettes  
(extraite d'un journal typographique japonais).

## CHAPITRE X

### LES JOURNAUX

---

Les journaux quotidiens se partagent en deux catégories : journaux de jour et journaux de nuit.

La composition des journaux de jour commence entre huit heures et neuf heures du matin et se termine vers deux ou trois heures de l'après-midi.

Celle des journaux de nuit, commençant à six ou sept heures du soir, se prolonge jusqu'à une heure et même deux heures du matin (sans préjudice du temps passé à la distribution). Cet excédent de durée s'explique par le fait de la *brisure*, suspension momentanée du travail, et par cet autre fait que le journal de nuit ne s'adjoint pas les aides qui assurent au journal de jour son achèvement pour l'heure convenue. — et même avant si possible; — car la rivalité des feuilles paraissant l'après-midi les excite à se mutuellement distancer dans la publication des nouvelles les plus récentes. Les journaux de jour ne peuvent y arriver que par une augmentation de leur équipe; quant aux journaux de nuit, il leur suffit d'être prêts avant trois heures du matin pour ne pas manquer la poste.

La *commandite* est l'habituel régime des journaux : chaque membre de l'équipe reçoit une part égale du produit donné par le travail exécuté. Le nombre d'ouvriers pour un grand quotidien est ordinairement de dix-huit *piétons* (c'est-à-dire ouvriers en pied), plus quelques *remplaçants* pour suppléer les manquants ou les retardataires au moment de l'entrée en pige (commencement du travail),



mais au bout du délai de cinq minutes accordé.

La *pige* est le nombre variable de lignes que doit fournir à l'heure chaque membre de la com-mandite. Entrer en pige, c'est commencer le travail réglementairement ; être en pige, c'est être en plein travail ; manquer la pige, c'est ne pas réunir, à la fin du journal, la quantité de lignes exigée pour ladite pige.

A part le metteur en pages, presque toujours choisi par le patron ou l'administration, les diverses fonctions : correcteur ou second metteur, premier et second annonceurs, premier et second boursiers, pigeur, ... sont attribuées par voie de vote.

Le metteur en pages est le chef responsable devant le patron et l'administration du journal : en vertu de la discipline indispensable à la confection rapide et régulière du journal, tout membre de l'équipe lui doit obéissance, quitte à la fin du travail à en appeler à la communauté qui juge et tranche le différend s'il s'en est produit.

Le correcteur, chargé spécialement de la correction, répartit une partie de celle-ci quand, vers la fin du journal, la mise en pages le serre de trop près. Les paquets, une fois corrigés, sont placés sur le marbre, suivant l'ordre indiqué par le secrétaire de rédaction dit *cuisinier*.

Le correcteur s'occupe de dégager le marbre en rangeant les divers accessoires de la mise en pages. Après tirage, lorsque les formes sont desserrées pour la distribution, il débarrasse les châssis de tout ce qui ne rentre pas dans la distribution courante : titres, filets, interlignes, tableaux, articles devant repasser, réclames isolées, etc., et les prépare pour la prochaine mise en pages en ayant soin de changer tout d'abord la date et le numéro.

L'annoncier établit la page quatre, il change les théâtres, dispose les anciennes annonces aux places indiquées et veille à leur périodicité; il compose les nouvelles en se faisant aider par son second s'il est trop chargé. La page terminée, les places disponibles sont comblées par des annonces de remplissage.

Le boursier change les chiffres de la Bourse; son travail terminé, il se remet en pige, c'est-à-dire reprend de la copie, et on lui marque un nombre de lignes équivalent au temps qu'il y a passé.

Sur un registre ou sur une feuille volante divisée en colonnes portant les noms de tous les commanditaires, le pigeur inscrit le nombre de lignes fourni par chacun.

Pour la facilité du contrôle, mieux encore pour la rapidité du travail, les copies sont divisées en morceaux plus ou moins courts en commençant par les articles de première page. Chaque division ou *cote* porte au crayon de couleur un numéro d'ordre et une lettre distinctive rappelant l'initiale du titre de cet article. La chronique, par exemple, partagée en quatre copies, portera comme remarque : 1 C, 2 C, 3 C, 4 C; la dernière cote est marquée en plus d'une croix indiquant la fin de l'article. Les copies sans numéros s'appellent « sans cote ». Les lignes sont annoncées à haute voix; le pigeur en inscrit le nombre suivi des lettres et numéros de cote.

Une fois sa copie collationnée, le metteur en pages la coupe en autant de cotes qu'il juge nécessaire, il la dispose en ordre à sa place. En premier sont les articles politiques susceptibles d'être corrigés par leurs auteurs. Les cotes ne sont point distribuées aux ouvriers; ceux-ci les prennent d'eux-mêmes et aussitôt qu'ils ont terminé celle en main.

Suivant que l'article est interligné à un, deux ou trois points, la cote est barrée de un, deux, trois traits verticaux.

Au cours de la composition, chacune de ces copies ne formant qu'un nombre minimum de lignes insuffisant pour constituer un paquet, il devient nécessaire d'en rassembler plusieurs. La réunion de ces cotes dispersées se fait par appel. Chaque compositeur s'identifiant momentanément avec l'inscription de sa cote personnelle, le 1 C. appelle le 2 C., qui appelle le 3 C., qui appelle le 4 C.... Ce dernier fera le paquet à condition qu'il ne soit pas trop long. Si, dans le cas contraire, les quatre cotes font deux paquets, le premier sera fait par celui qui réunit, lequel aura bien soin de le couper en division. Ce procédé facilite la recherche et la réunion des paquets pour la lecture et la correction ; ce qui reste de la composition ainsi coupée est transmis au suivant, qui le met en tête de la sienne. Au cas où le 4 C. + (dernière copie) finit le premier, par exemple, il marche en remontant, il appelle le 3 C. auquel il laisse sa galée ; si le 3 C. après avoir réuni avec le 4 C., finit avant le 2 C., il appellera ce dernier et de même lui laissera sa galée, et ainsi de suite jusqu'au bout de l'article.

Le mécanisme, on le voit, est assez simple.

Celui qui termine le paquet en fait une épreuve à la brosse qu'il remet avec sa ou ses cotes au correcteur. Une fois lue, le correcteur la numérottera avant de l'envoyer au corrigeur.

La pige arrêtée, tout le monde passe à la correction, les cotes en train sont terminées par ceux qui n'ont point de correction.

Bien moins compliquée que la mise en pages des labours, celle des journaux réclame du coup d'œil

et de la dextérité. Cette mise en pages ne se fait point en galée, mais à même le marbre, à l'intérieur du châssis. Les paquets disposés en ordre par le correcteur, à portée de la main, sont placés successivement le long des filets. Avant de commencer, le metteur mesure toutes les compositions avec une ficelle représentant la longueur totale des colonnes. S'« il est trop court », il garnira avec des bouche-trous, des faits divers ou autres articles de remplissage ; s'« il est trop long », il en réfère au secrétaire de rédaction, qui fait les coupures nécessaires, ou ajourne les articles pouvant attendre.

Quoique se présentant quelquefois, les lignes boiteuses en tête de colonne ne devraient pas exister, quitte à blanchir ou à serrer les titres des colonnes précédente ou suivante ; dans une colonne pleine, quelques points jetés aux alinéas empêcheront cette défectuosité. La position en regard de deux titres importants sera évitée par interversion d'articles.

La brisure définitive annoncée, on appelle à tour de rôle les *morassiers* ; ce sont les *malheureux*, ainsi nommés parce qu'ils restent, les autres partis, pour aider le metteur à finir le journal.

Le piéton qui se fait remplacer étant de *morasse* (épreuve à la brosse d'une page entière du journal à corriger définitivement), s'il ne change de tour avec un camarade, est tenu de payer le temps supplémentaire à son remplaçant au prix de l'heure.

Le metteur ne termine point les colonnes, c'est affaire au morassier qui justifie au pouce au moyen d'interlignes mises ou enlevées. La page entièrement justifiée, le morassier, après un léger serrage, fait la morasse et la passe au secrétaire. Les nouvelles corrections sont exécutées, et la forme définitivement serrée est livrée aux porteurs.

## CHAPITRE XI

## LES TABLEAUX



On désigne sous le nom général de tableaux toute composition de colonnes séparées par des filets et formant un ensemble le plus souvent enfermé dans un cadre. Les colonnes peuvent être vides (blanches) ou garnies, soit partiellement, soit en totalité, de texte ou de chiffres, et des deux à la fois.

Chacune de ces colonnes est surmontée d'une brève indication en une ou plusieurs lignes et soulignée d'un filet qui prend le nom de *tête* ou *têtière*.

Les tableaux accompagnant un ouvrage doivent, autant que possible, tenir sur la même justification ; cependant, au besoin, on empiète sur les marges, ou encore on les tourne en travers.

Ce genre de composition est basé sur le calcul.

Etant donnée, d'après le format, la place dont on dispose, la justification respective de chaque colonne est fixée d'après elle (dans les tableaux rien que de colonnes blanches, on fait en sorte de donner à chaque colonne la justification en rapport avec la matière susceptible d'y prendre place).

A l'intérieur du composeur préalablement monté sur la largeur totale du tableau, chaque justification partielle est représentée par autant d'*m* de six ou de douze et fractions s'il y a lieu ; entre elles s'intercale le nombre de points représentant le filet séparatif, et à chaque extrémité celui représentant les filets du cadre ;

Le calcul peut se faire aussi graphiquement sur le papier.

En voulant observer la régularité qui est d'essence typographique, il est rare que les colonnes ainsi établies soient d'accord avec celles de la copie. On augmente alors la largeur des colonnes les plus chargées aux dépens de celles qui le sont moins, en maintenant toutefois, surtout pour les tableaux à chiffres, cette largeur sur un nombre correspondant à un compte de cadrats, et ce pour faciliter la justification. De même pour les colonnes blanches, on leur donnera une justification susceptible d'être comblée exactement par des cadrats ou des garnitures sans recourir aux fractionnements nécessitant l'adjonction d'espaces ou d'interlignes, ces dernières pouvant devenir une cause de chevauchage nuisible à la solidité et à l'aspect du tableau.

La largeur des colonnes n'est pas toujours établie d'après la quantité de texte ou le nombre des chiffres ; l'importance des têtes oblige parfois à les élargir plus qu'il ne conviendrait. C'est encore un élément dont il faut tenir compte pour l'établissement des justifications partielles.

La largeur totale du tableau étant définitivement arrêtée, — après vérification et comparaison minutieuse avec la copie pour éviter tout oubli, — la hauteur des têtes est à son tour fixée d'après celle qui contient le plus de lignes. Cette tête une fois composée, munie de blancs convenables et soulignée de filets horizontaux, forme, avec la colonne de texte ou de chiffres la plus chargée, la hauteur totale du tableau. Les colonnes, comme les têtes les moins garnies de lignes, reçoivent les blancs différentiels jusqu'à concurrence de la hauteur établie.

Le nombre de points — comptés et vérifiés —

doit être pour chacune de ces parties d'une égalité absolue.

Etant données la largeur et la hauteur du tableau, comme il vient d'être dit, on procède à la composition des têtes en commençant par la dernière, à laquelle on donne la hauteur verticale convenue; les autres têtes, composées et munies de leurs filets horizontaux sont placées à la suite dans une galée à part et séparées provisoirement par une interligne quelconque.

On reprend alors la première tête (qui se trouve en avant), on la dispose dans une autre galée en la faisant suivre de son texte propre, redressé et bien d'aplomb. La colonne ainsi complétée est recouverte sur la droite par un filet vertical embrassant toute la hauteur. La longueur de ce filet est évaluée exactement d'après le nombre de lignes de la colonne traduit en points, auquel on ajoute les blancs divers; le filet ne doit jamais, à la pression, dépasser le pied de la colonne. On peut le tenir un demi-point plus court facultativement.

Les têtes et le texte des colonnes suivantes sont placés de même jusqu'à complet achèvement, et l'on passe à l'encadrement.

Les filets de cadre sont façonnés de manière à offrir à leurs extrémités un angle de 45 degrés dont la pointe regarde toujours l'extérieur; les deux filets étant rapprochés forment par addition les 90 degrés d'un angle droit du cadre. La partie aiguë se nomme *anglet*.

La dimension des filets de cadre horizontaux est donnée par la largeur du tableau, en laquelle est comprise la force des deux filets de cadre verticaux, et celle des filets verticaux par la hauteur du tableau plus la force des deux filets horizontaux.

Il serait bon de reporter dans le composteur ces deux dimensions totales, pour être assuré d'une plus parfaite justesse, et de régulariser les filets deux à deux. Cette longueur peut être augmentée de quelques points en vue des aléas de la coupe ; le nombre de points supplémentaires est généralement calculé d'après la force de saillie donnée au fer du rabot si l'on se sert du coupoir (cette ressource est encore utile si l'on façonne les anglets à la lime en prévision des coups de lime trop brusques ou portés à faux). Pour obtenir à volonté la coupe désirée — droite ou angulaire — les rabots ajustés sur le coupoir sont munis d'équerres mobiles indépendantes, dont les côtés correspondent aux divers angles exigibles, et qui se fixent au moyen de vis de pression ; ou mieux, d'une pièce droite dont l'extrémité, mobile autour de son axe, parcourt un demi-cercle gradué en traits apparents sur la platine du coupoir. Suivant l'angle à obtenir, la pointe est arrêtée sur le trait convenu et, contre cette sorte de réglette maintenue par une vis de pression, vient s'appuyer le plat du filet à façonner.

Le façonnage des anglets à la lime demande une certaine habileté de main et beaucoup de circonspection. Le filet, tenu d'abord un peu plus long pour être dressé à la lime, est amené à la longueur totale exacte ; à chaque extrémité on place un blanc quelconque (cadratin de six, interligne de trois points, par exemple) représentant la force du filet de cadre, et l'on tire un trait pour délimiter l'ouverture de l'anglet. Le filet horizontal posé à plat sur le bord du marbre ou appuyé par son pied sur le rebord inférieur de la casse est maintenu par les doigts de la main gauche, et on lime en biseau jusqu'au ras du trait, on passe à son autre extré-



mité et l'on agit de même pour le second filet et les filets verticaux.

Lorsqu'on ne possède pas de coupoir, le filet est profondément entaillé à l'aide d'une pointe que l'on passe plusieurs fois sur un même trait ; le filet étant mis à plat sur un bois ou un marbre — l'entaillage en dehors et correspondant avec l'arête de support — est brisé d'un coup sec.

La justesse des quatre filets n'est pas l'unique condition requise pour assurer la jointure d'un cadre ; la bonne justification des têtes et des colonnes, leur égalité de longueur, et surtout un serrage régulier de la forme, pour ne déplacer ni fausser les filets, sont autant de facteurs nécessaires à la parfaite quadrature du tableau.

L'agencement du tableau est le plus souvent abandonné à l'initiative du compositeur, qui le dispose à son gré, l'amplifie, le restreint, le compose plein ou interligné suivant la nature du texte et d'après le format.

### Des têtes

La disposition en forme de titre est la meilleure pour les têtes de tableaux.

On les compose généralement en petites capitales avec le ou les mots principaux ressortant sur les autres en grandes capitales. L'étroitesse des colonnes oblige parfois à mettre ces lignes sous forme de sommaire et même à employer le bas de casse romain ; on recourt également à ces dernières formes quand la tête est chargée ; mais le terme principal n'en reste pas moins en grandes capitales et isolé des autres lignes par de légers blancs.

Suivant l'importance des titres et sous-titres des lètières, on emploie les grandes capitales, les petites et le bas de casse du même corps : ce dernier vient naturellement en sous-ordre : mais bien qu'il soit hiérarchiquement inférieur aux capitales, majuscules et méduscules, il acquiert trop de valeur de par ses jambages supérieurs qui atteignent la hauteur des grandes capitales et de ses inférieurs qui la dépassent : quant aux petites capitales, malgré ce titre qui leur donne la priorité, elles se trouvent, visuellement, en infériorité. Pour établir un équilibre de sens et d'œil, le romain bas de casse d'un ou de deux corps au-dessous se trouve donc indiqué.

Les caractères de fantaisie sont écartés de la composition des têtes ; cependant, on peut se servir des caractères de genre marchant d'ordinaire avec les classiques, tels que les antiques, les égyptiennes, les normandes, les grasses, quand il est nécessaire de faire ressortir un ou plusieurs mots en lettres plus apparentes.

Les coupures du texte doivent être faites au mieux de la logique et de l'arrangement typographique.

En somme, la disposition des têtes dépend du nombre de lignes par rapport à la justification.

Les blancs qui séparent les têtes du filet de cadre et du filet horizontal les soulignant doivent être un peu plus accentués que ceux de l'intérieur des lignes ; ceux qui séparent le texte de la colonne de ce filet et ceux qui le séparent en bas du filet de cadre sont généralement fournis par les cadrats couchés du corps employé précédé ou non d'interlignes.

Dans les têtes exclusivement en grandes capitales, on tient compte du talus inférieur de la lettre pour le partage des blancs.



Il conviendrait de rendre plus sensible que les autres le filet soulignant les têtes; le quart-gras et quelquefois même le demi-gras sont indiqués.

La justification de toutes les lignes — têtes et colonnes — doit être maintenue dans une juste moyenne, ni trop lâchée ni trop serrée; dans le premier cas, les lettres filent entre les colonnes, dont les filets horizontaux de tête et les interlignes maintiennent l'écartement; dans le second, les colonnes se contournent, les filets faussés perdent leur sens rectiligne, les cadres gondolent.

Quand une colonne tombe en largeur sur un compte de cicéros plus une fraction, au lieu de représenter les quelques points supplémentaires avec des espaces, il vaudra mieux les répartir de chaque côté le long des filets au moyen d'interlignes de couchage. On évite ainsi de justifier les lignes de cadrats et de couper les interlignes établies sur une longueur systématique.

D'ailleurs cela est d'accord avec la règle de simplicité qui recommande d'employer le moins de pièces possible : d'où économie de temps et de matériel, avec, pour conséquence, l'excellence et la solidité du travail.

La séparation des colonnes dans les tableaux simples se fait avec les filets maigres. Pour les tableaux quelque peu compliqués, offrant des divisions qu'il est nécessaire d'accentuer, on emploiera pour séparer les groupes de colonnes des filets quart-gras ou demi-gras, suivant l'importance du tableau; les divisions et subdivisions nombreuses seront encore mieux distinguées par l'emploi des filets doubles-maigres et triples au besoin.

| TABLEAU DES RÉSULTATS DE LA RECHERCHE DES ÉLÉMENTS DE LA VIE |                           |                           |                           |                           |                           |                           |                           |
|--------------------------------------------------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------------|
| ÉLÉMENTS DE LA VIE                                           |                           |                           |                           | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE |                           |                           |                           |
| ÉLÉMENTS DE LA VIE                                           |                           | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE |                           | ÉLÉMENTS DE LA VIE        |                           | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE |                           |
| ÉLÉMENTS DE LA VIE                                           | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE | ÉLÉMENTS DE LA VIE        | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE | ÉLÉMENTS DE LA VIE        | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE | ÉLÉMENTS DE LA VIE        | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE |
| ÉLÉMENTS DE LA VIE                                           | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE | ÉLÉMENTS DE LA VIE        | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE | ÉLÉMENTS DE LA VIE        | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE | ÉLÉMENTS DE LA VIE        | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE |
| ÉLÉMENTS DE LA VIE                                           | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE | ÉLÉMENTS DE LA VIE        | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE | ÉLÉMENTS DE LA VIE        | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE | ÉLÉMENTS DE LA VIE        | RÉSULTATS DE LA RECHERCHE |

Les filets horizontaux doivent buter naturellement sur le plat des filets verticaux — sans être crénelés — le talus devant offrir un blanc convenable de séparation; mais les uns et les autres s'appliquent exactement sur les filets d'encadrement.

Néanmoins, si on le demande, les filets horizontaux des têtes peuvent être crénelés en vue d'un ajustage parfait.

Il est dans l'habitude de couper les filets horizontaux par chaque tête. Cette méthode a pour avantage de rendre moins apparents les défauts de largeur des têtes provenant d'une justification fautive encore aggravée par un serrage irrégulier. Les filets de colonne d'une seule pièce, filant de bas en haut, atténuent sûrement, s'il y a lieu, ces imperfections. Et cela nous semble plus logique aussi et conforme à la définition du tableau : ensemble de colonnes enfermées dans un cadre.

Les filets horizontaux rendent la colonne indépendante, ils l'individualisent pour ainsi dire en faisant tenir dans les mêmes limites le texte et son titre propre qui est la tête, alors que l'unique filet horizontal, commun à toutes les têtes, semble

créer deux parties bien distinctes. Ce procédé, usité en France, aurait cependant quelque avantage, celui de pouvoir détacher les têtes d'un seul coup en cas de conservation ou de clichage si le même groupe de têtes sert pour une succession de tableaux.

Peut-être serait-il utile de procéder ainsi au cas où les colonnes seraient par trop étroites et — probablement, par suite, — assez nombreuses. On éviterait ainsi le délicat et long façonnage d'une multitude de petits filets. En revanche, il y aurait à façonner les filets verticaux séparatifs des têtes : mais ces dernières, en cette occurrence, étant généralement verticales et plus hautes que larges par conséquent, il y aurait moins de difficulté, les filets étant plus longs.

Toutes les fois qu'il sera possible, faire tomber la justification des colonnes de texte sur un nombre systématique de points, — évitant ainsi la coupure forcée d'interlignes, restant inutilisées après l'usage ou devant être rognées de nouveau en vue d'une longueur régulière ; faire tomber la justification des colonnes de chiffres sur cadratins.

Néanmoins, s'il se présente des points et des virgules séparant les tranches de chiffres et les décimales, et qu'ils ne soient pas fondus sur demi-cadratin, — ce qui simplifierait heureusement le travail, — on sera forcé de prendre une justification en conséquence et de choisir des espaces de même largeur que les petits points et les virgules pour les lignes où cette ponctuation serait absente. Pour plus de certitude, il y aurait le moyen infailible de concordance, consistant à couper des points et des virgules d'un vieux caractère correspondant qui tiendraient lieu d'espaces de parfaite équivalence.

## Des accolades

Les accolades se rencontrent dans les tableaux, soit horizontales dans les têtes, soit verticales dans les colonnes.

Dès que dans les têtes les lignes sont en nombre

| HHHH<br>H<br>HHHH | HHHHHH<br>HHHHHH | HHHH<br>HHHHHH | HHHH<br>HHHHHH | HHHH<br>HHHHHH | HHHHHH<br>HHHHHH |
|-------------------|------------------|----------------|----------------|----------------|------------------|
|                   | HHH              | HHH            | HHH            | HHH            | HHH              |
| 1915              | 888              | 888            | 888            | 888            | 888              |

relatif au-dessus et au-dessous de l'accolade, celles-ci doivent s'aligner entre elles.

Mais, au cas où les lignes sont de tête à tête en nombre inégal, l'alignement ne peut être exigé.

| HHH<br>H<br>HHHHHH | HHHHHH<br>HHHHHHHHHH | HHHHHHHHHH | HHHH<br>HHHHHHHH | HHHHHH<br>HHHHHH |
|--------------------|----------------------|------------|------------------|------------------|
|                    | HHH                  | HHH        | HHH              | HHH              |
| 1915               | 8888                 | 8888       | 8888             | 888              |

L'accolade, dans les têtes, a pour fonction d'embrasser deux ou plusieurs colonnes. Il est bon, pour la clarté générale du tableau, que ces colonnes,

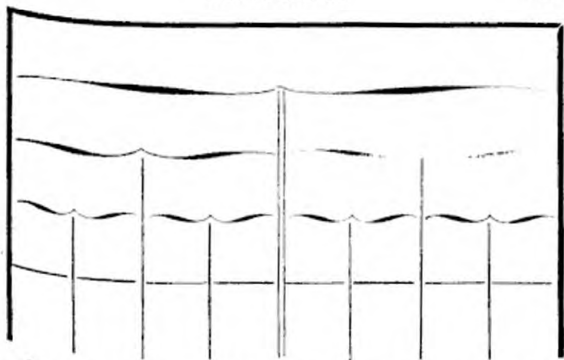
déjà séparées entre elles, sous la même accolade, par un filet maigre et formant groupe, soient plus apparemment séparées du groupe de colonnes voisin par un filet quart-gras ou demi-gras. Les colonnes réunies sous la même accolade peuvent être commandées (surmontées) par une autre accolade et former ainsi un groupe distinct, lequel, doublé, triplé, etc., peut se voir à son tour commandé par une seconde accolade embrassant la totalité. Pour mieux séparer ces parties complexes, on emploiera des filets d'œils différents (que le tableau soit accoladé ou non).

Il est dans l'habitude de créner légèrement l'extrémité du filet butant contre l'accolade, de manière à n'offrir avec les creux de celle-ci aucune solution de continuité.

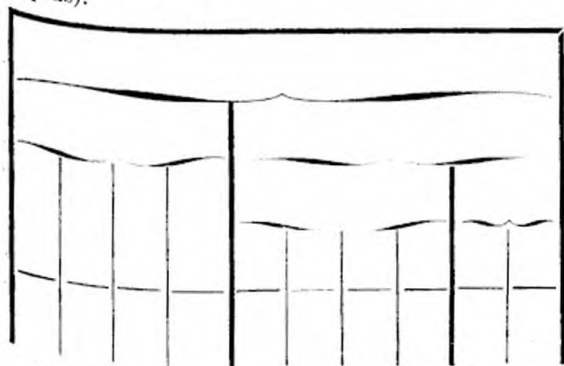
Les filets de colonne, suivant la place où ils butent contre une accolade horizontale, s'y appliquent ou ne s'y appliquent pas complètement, par suite des renflements et des incurvations de cette dernière, lesquels sont en proportion avec sa taille. Les filets allant vers le centre, par exemple, ne le joindront qu'à la condition d'être crénés, c'est-à-dire que, sauf l'œil et son talus, l'extrémité du filet sera limée de façon à ne laisser subsister qu'une sorte de bec qui correspondra en relief avec le creux angulaire formé par la pointe de l'accolade. Le crénage du filet central est de rigueur; celui des autres filets est en rapport avec le talus présenté par l'accolade à l'endroit arrêté. Le crénage des filets, illusoire dans des petites accolades, devient nécessaire lorsqu'elles augmentent de dimensions: car leurs sinuosités plus ou moins accentuées laisseraient entre elles et le filet simplement droit des hiatus fort inégaux qu'il est bon d'éviter.







Les deux colonnes étant de largeur égale, le filet vertical médian vient buter au creux central de l'accolade; mais si les colonnes sont inégales, le filet tombe sur n'importe quel endroit de l'accolade (les deux cas peuvent se présenter, si, au lieu de deux colonnes sous une accolade, il y en a trois et plus).



En cas d'inégalité, il y a là évidemment une inévitable asymétrie, quelque peu choquante pour

l'œil, que la substitution d'accolades dites *brisées* rendra moins sensible.

Si elles n'existent pas en fonderie, deux moitiés d'accolades de tailles différentes coupées et convenablement dressées en tiendront lieu.

#### ACCOLADES DANS LES COLONNES

Les accolades figurant dans les filets de colonne sont isolées, dispersées ou successives.

Isolées, elles constituent une sorte de prolongement du filet; dispersées, elles se rejoignent entre

elles par des fractions de filets; successives, elles se touchent si le tableau est plein, et, s'il est interligné, sont séparées entre elles par la valeur de l'interligne (interligne que l'on embranche pour plus de solidité et qui remplace les filets par trop minuscules d'un façonnage extrêmement délicat, lesquels du reste ne se maintiendraient que peu ou point dans la forme).

Une ligne isolée venant à séparer deux accolades, elles seront jointes par un filet équivalent à la hauteur de cette ligne.

La pointe des accolades verticales est tournée à gauche ou à droite, du côté de la partie de texte la plus étendue.

Quelle que soit la manière dont elles sont tournées, les accolades sont décollées du côté de la partie qu'elles embrassent; au contraire, elles sont

collées aux points de conduite ou à la lettre extrême aboutissant à la pointe médiane.

Quand les lignes fourniront par leur étendue une assez longue colonne, on la composera en sommaire ; le cadratin ou le demi-cadratin en tête de chaque ligne la décollera naturellement. S'il y a peu de texte, on pourra le composer en style lapidaire.

Le décollement peut s'opérer de deux manières, soit avec les cadratins et demi-cadratins du corps, soit avec des interlignes de couchage de la taille des accolades, ce qui est préférable quand la justification le permet.

#### OBSERVATIONS SUR LE FAÇONNAGE DES FILETS

Les filets taillés au coupoir sont tenus un peu plus longs — car l'œil peut être entamé ou faussé, la tranche présenter des bavures et des cassures en relief — pour être ensuite rabotés ou finis (dressés) à la lime.

Si le coupoir est muni d'un rabot, on donne au filet un excédent de longueur correspondant au fer de la lame.

La résistance de la matière à l'action du rabot contrebalance celle de la main qui tient le filet, ce dernier recule parfois et sa base est moins entamée que le haut ; il s'ensuit que ces saillies inférieures, si faibles soient-elles, déterminent un écart d'œil à œil ; la jointure est alors impossible et le vide est surtout sensible quand il s'agit d'anglets.

La lime, en faisant disparaître cet excédent, achèvera le redressement du filet ; même, pour plus de certitude, il n'est pas mauvais de forcer, mais très légèrement, la réduction vers la base.

Selon les caprices de la matière, la lime n'enlève pas complètement la ligne maigre dans les filets de cadre, mais la couche sur la ligne grasse. Une pointe que l'on fait passer délicatement entre les deux lignes du filet suffit pour remettre la maigre dans le sens rectiligne. La lime ravive l'anglet, si cela est nécessaire. Le même cas peut se présenter pour les filets doubles-maigres et triples.

On s'assure de la parfaite égalité des filets de cadre et de colonne en les passant dans un compositeur justifié en conséquence.

[Jusqu'en 1834 on n'employait que le rogne-interligne; à cette époque un compositeur de Paris, Breitenstein, imagina un taille-filet, lequel, perfectionné par Derriey, devint le coupoir-biseautier.]

### Tableaux en regard

Si le même tableau, eu égard à ses dimensions en largeur, doit porter sur deux pages, ses deux parties identiques seront exactement en regard. Mais; pour éviter un trop grand écartement entre elles, le fond intérieur des pages sera supprimé, et cette marge régulière remplacée par un douze couché contre le filet de droite du premier tableau et un autre douze contre le filet de gauche du second, lequel filet n'est autre que celui de séparation des deux colonnes extrêmes, mais nécessairement répété pour la symétrie. Le cadre du premier tableau se ferme du côté gauche, et celui du second du côté droit, leurs filets horizontaux débordent chacun en haut et en bas sur leur douze respectif, de sorte qu'à livre ouvert le blanc de vingt-quatre points se perd en grande partie dans le pli, et que l'encadrement ne présente aucune solution de continuité;

en apparence, les deux pages n'en font qu'une. Lorsque le même tableau court sur plusieurs pages, le cadre reste ouvert à la base et n'est fermé définitivement qu'à la dernière.

Dans les tableaux en regard comportant des accolades horizontales allant d'une page à l'autre, celles-ci sont brisées ; mais comme elles constituent une unité, chacune de leurs extrémités intérieures débordent dans le blanc de fond, à l'exemple des filets de cadre : la brisure forcée de l'accolade semble ainsi ne pas exister.

Si l'on ne possède pas d'accolades en deux pièces, il ne faudra en couper qu'en cas d'absolue nécessité ; les modifications à la justification de certaines colonnes permettront, parfois, d'éviter cette extrême mesure.

On appelle « calculs » ou « opérations », des petits tableaux sans filets, où les colonnes sont séparées par les blancs nécessaires. Leur infinie variété ne permet pas de donner des règles précises pour leur exécution ; le caractère est inférieur d'un oeil ou deux au caractère courant. Ils occupent habituellement la moitié de la justification, plus ou moins selon les cas. On peut se baser sur la plus longue ligne, et, si le texte est abondant, composer en sommaire ou en alinéa ; des points de conduite les terminent.

Les têtes de colonnes, en caractères plus petits, se justifient sur le plus long mot (on peut user d'abréviations pour les rétrécir et éviter ainsi des blancs exagérés entre les colonnes de chiffres) ; elles seront alignées par la base si le nombre des lignes est différent dans chacune d'elles ; les lignes ne seront mises verticalement que si cela est absolument nécessaire.

## 明治廿五年三月

| 種類<br>社名 | 普通印刷紙                     |                           | 上等印刷紙                  |                        | 雜紙                     |                        |
|----------|---------------------------|---------------------------|------------------------|------------------------|------------------------|------------------------|
|          | 製造高                       | 賣捌高                       | 製造高                    | 賣捌高                    | 製造高                    | 賣捌高                    |
| 王子製紙會社   | 468,944 <sup>斤</sup> 50   | 364,728 <sup>斤</sup> 75   | „                      | 2,782 <sup>斤</sup> 25  | 12,380 <sup>斤</sup> 00 | 6,438 <sup>斤</sup> 00  |
| 有恒社      | 6,822 <sup>斤</sup> 00     | 14,591 <sup>斤</sup> 00    | „                      | 357 <sup>斤</sup> 00    | 27,348 <sup>斤</sup> 00 | 37,006 <sup>斤</sup> 00 |
| 神戸製紙會社   | 502,443 <sup>斤</sup> 00   | 481,365 <sup>斤</sup> 00   | „                      | „                      | „                      | „                      |
| 四日市製紙會社  | 109,382 <sup>斤</sup> 10   | 103,079 <sup>斤</sup> 10   | „                      | „                      | 8,933 <sup>斤</sup> 85  | 14,765 <sup>斤</sup> 20 |
| 富士製紙會社   | 258,023 <sup>斤</sup> 00   | 295,825 <sup>斤</sup> 00   | 26,846 <sup>斤</sup> 50 | 25,001 <sup>斤</sup> 50 | 45,776 <sup>斤</sup> 00 | 23,329 <sup>斤</sup> 50 |
| 千壽製紙會社   | 308,617 <sup>斤</sup> 00   | 202,702 <sup>斤</sup> 00   | 23,943 <sup>斤</sup> 00 | 30,759 <sup>斤</sup> 00 | „                      | „                      |
| 合計       | 1,654,231 <sup>斤</sup> 60 | 1,462,290 <sup>斤</sup> 85 | 50,789 <sup>斤</sup> 50 | 58,899 <sup>斤</sup> 50 | 94,437 <sup>斤</sup> 85 | 90,720 <sup>斤</sup> 70 |

## CHAPITRE XII

## L'ALGÈBRE

De toutes les branches de la composition, l'algèbre (*al djeber*, réduction) est, sinon la plus difficile, du moins celle qui offre le plus d'imprévu et de complications. Les parangonnages multiples et divers, l'alignement des signes, ceux des chiffres, des opérations, et la coupure de ces dernières en forment le fond.

Si l'on est doué de quelques facultés calculatrices, — desquelles d'ailleurs dérivent le goût pour ces sortes de travaux, — l'algèbre sera composée convenablement et avec profit, à condition cependant d'être outillé en conséquence.

## NOMENCLATURE DES SIGNES

Les signes employés en algèbre sont les suivants :

- + plus; signe de l'addition ( $a + b$  s'énonce  $a$  plus  $b$ );
- moins; signe de la soustraction ( $a - b$  s'énonce  $a$  moins  $b$ );
- $\times$  multiplié par; signe de la multiplication ( $a \times b$  s'énonce  $a$  multiplié par  $b$ ). La multiplication s'indique aussi par un point placé entre deux lettres :  $a.b$ ; quelquefois la simple juxtaposition de deux lettres indique que la première est multipliée par la seconde :  $ab$  ( $a$  multiplié par  $b$ );
- = égalité; relie entre eux les deux termes d'une équation :  $a + b = c$ ;
- : est à, :: comme; signes des proportions ( $a : b :: c : d$ )



s'énoncent ;  $a$  est à  $b$  comme  $c$  est à  $d$ ). L'œil de ces deux signes doit être plus fort que celui des deux-points ordinaires ;

$\mp$  plus ou moins ; retourné,  $\pm$  moins ou plus ;

$>$  plus grand que ; retourné  $<$  plus petit que. Ce sont les inégalités. La pointe du signe est toujours tournée du côté de la plus petite quantité ;

$\cong$  différent de ; ce sont les deux signes précédents superposés ;

$\geq$  plus grand que ou égal à ;  $\leq$  plus petit que ou égal à ; ce signe doit être fondu d'une seule pièce. Le côté inférieur de l'angle servant de trait supérieur à l'égalité ;

$\sqrt{\phantom{x}}$  Radical ou racine (première lettre du mot latin *radix* (racine) transformée et prolongée ( $r$ ). Le signe seul sans chiffre ou lettre à l'intérieur indique la *racine carrée*.

Lorsqu'un indice est enfermé dans ses deux branches  $\sqrt[n]{\phantom{x}}$  on emploie un radical crénelé. Le filet qui accompagne le radical doit en joindre parfaitement l'extrémité droite, faire corps avec lui, mais ne point couvrir la ponctuation qui suit.

Dans les séries décroissantes de radicaux se couvrant les uns les autres, la différence de force d'un radical à l'autre est de deux points :

$$\sqrt{2 + \sqrt{2 + \sqrt{2 + \dots}}}$$

$\div$  progression arithmétique  $\div 2 : 5 : 8 : 11 : 14 \dots$  ;

$\div\div$  progression géométrique  $\div\div 5 : 6 : 12 : 24 : 48 \dots$  ;

$\equiv$  congruence ou équivalence,  $D \equiv 3$  ;

$\infty$  infini ;

$\S$  extraction du résidu ;

$\int$  intégrale ou somme (ancienne forme de l'*s* italique). La force du corps augmente suivant les quantités à embrasser. Elles sont crénelées à l'usage des indices  $\int^n$ .

La division s'indique par une barre horizontale  $\frac{a}{b}$  ou par un deux-points :  $\frac{a}{b} : \frac{c}{d}$ . Ce qu'on appelle typographiquement un *diviseur* n'est en réalité qu'une fraction disposée sur la double hauteur du corps; mais, par esprit de distinction, ce nom de *fraction* est donné à celle qui tient seulement sur la hauteur du corps, filet compris.

## EXPLICATION DES TERMES

En algèbre, les nombres sont représentés par des lettres. — Ces lettres, minuscules, se mettent en italique dans le romain et en romain dans l'italique. La ponctuation qui les suit est toujours à leur inverse. Les majuscules sont en capitales de romain.

Les premières lettres de l'alphabet, *a, b, c*, représentent des quantités connues; les dernières lettres, *x, y, z*, sont réservées aux *inconnues*.

Plusieurs quantités, sans être égales, ont une certaine analogie qu'il importe de rappeler; elles sont représentées par la même lettre affectée d'accents différents :

$$a', a'', a''', a^{iv}, a^v, a^{vi}$$

(*a* prime, *a* seconde, *a* tierce, *a* quarte, *a* quinte, *a* sixte...)

Les " et les "' doivent être fondues d'une seule pièce; si l'on en manque, il vaut mieux rassembler trois primes "' que de combiner une prime et une seconde pour former ainsi la tierce "'; l'écart est inégal et l'effet disgracieux.

L'*indice* est le petit chiffre ou la petite lettre mis au bas et à droite d'une lettre :

$$a_1 a_2 a_3; \quad a_x a_y a_z$$

Dans les lettres affectées simultanément d'accents

et d'indices, ces deux signes doivent, pour la vérité mathématique, se trouver exactement l'un au-dessous de l'autre :  $a'_1 a''_2$ , à l'exemple d'une fraction dont on aurait supprimé la barre  $\frac{1}{2}$ ; mais comme l'accent et l'indice sont fondus à part, on est bien obligé de les mettre côte à côte :  $a'_1 a''_2$ , l'un touchant la lettre complètement, alors que l'autre s'en écarte. Pour obtenir cette verticalité désirable, il faudrait limer la partie inférieure de l'accent et la partie supérieure de l'indice, expédient peu pratique pour un emploi fréquent : le mieux serait de faire fondre ces signes à mi-hauteur; il suffirait alors de les superposer.

L'*exposant*, petit chiffre placé à droite et un peu au-dessus du nombre, en exprime la puissance. La première puissance d'un nombre, c'est le nombre lui-même (2); la deuxième puissance, le nombre multiplié par lui-même ( $2 \times 2$  ou  $2^2$ ):

$$a \times a \text{ ou } a^2; 2 \text{ est un exposant.}$$

La  $n^{\text{ième}}$  ou  $n^{\text{e}}$  puissance de  $a$  est  $a^n$ ;  $n$  est un exposant.

Il y a aussi des exposants fractionnaires :

$$a^{m-n} \times a^n = a^{m-n+n} = a^m$$

$$a^{\frac{2}{3}}; \quad a^{\frac{m}{n}}; \quad a^{\frac{p}{q} + \frac{2}{5}}$$

On appelle *monôme* l'expression qui ne contient aucune indication d'addition ou de soustraction :

$$15a^3b^2c;$$

*Binôme*, la réunion de deux monômes :

$$3a^4 + 6a^3b;$$

*Trinôme*, la réunion de trois monômes :

$$3a^4 + 6a^3b + 2a^2b^2;$$

*Polynôme*, la réunion de plusieurs monômes.

Le *coefficient* est un nombre mis devant une quantité algébrique pour en multiplier la valeur :

$3x$ ; 3 est le coefficient de  $x$ .

Le signe  $=$  sépare les deux membres d'une *égalité*.

L'*équation* est la réunion par le signe  $=$  de deux quantités qui ne sont pas actuellement égales, mais qui le deviendront quand on aura déterminé la valeur des inconnues.

La *racine* d'un nombre est un second nombre qui, élevé à une puissance déterminée, reproduit le premier. La racine deuxième s'appelle *racine carrée*; la racine troisième, *racine cubique*.

Dans les branches du radical  $\sqrt{\phantom{x}}$  se place un petit chiffre ou une petite lettre qui s'appelle l'indice de la racine :  $\sqrt[3]{a}$  signifie racine cubique de  $a$ ;  $\sqrt[n]{a}$ , racine  $n^{\text{e}}$  de  $a$ . Le radical sans indice n'est que la racine carrée,  $\sqrt{49} = 7$ ; 7 multiplié par lui-même est élevé au carré et donne 49; 7 en est la racine.

#### ESPACEMENT DE L'ALGÈBRE

Les diverses parties d'une expression algébrique constituent pour ainsi dire comme autant de mots et de phrases qu'il est nécessaire de séparer plus ou moins pour la clarté de la compréhension et l'élégance de la forme.

Le langage algébrique, écrit en chiffres, ne diffère aucunement, à ce point de vue, du langage grammatical écrit en mots ordinaires.

[De même que dans nombre d'anciens manuscrits

tous les mots se touchent, on rencontre dans les ouvrages d'autrefois les signes et les lettres rassemblés en ordre serré sans aucune interposition d'espace. L'ensemble est fâcheusement compact et la lecture pénible.]

On espacera donc tous les signes à deux points :

$$a + b + c = x$$

c'est comme si l'on disait :  $a$  plus  $b$  plus  $c$  égale  $x$ .

Sauf les lettres ne portant ni accent, ni exposant, ni indice :

$$ax + by + cz = \alpha. \quad ABC = ADB + ADC.$$

et les exposants composés, leur espacement ayant pour inconvénient d'augmenter outre mesure la distance qui sépare une lettre de la suivante :

$$x^{m-1} - ax^{m-2} + \dots;$$

les exposants sont également collés à la lettre.

On espacera à un point toutes les lettres affectées de coefficient, accent, indice, exposant et aussi les parenthèses, les crochets, les accolades, de préférence à la manière plus habituellement usitée consistant à coller ces derniers signes :

$$2a'b'c' + 3a^2b^2c^2 + 4a_1b_1c_1$$

$$x + y = \{z^2 [\cos 2(v + u) + \cos 2(v - u)]\} du$$

de même les points de suspension (points de remplacement) :  $a\ b\ c\ \dots = l$ , et les virgules qui les accompagnent :  $a, b, c, d, \dots, l$ . On emploiera des gros points, ce qui dispense de l'espacement. Ces points équivalent à l'abréviation *etc.* qui ne devra jamais figurer sous cette forme habituelle.

Les abréviations *sin*, *cos*, *séc*, *log*, *tang* (mis aussi *tg*) — considérés comme mots entiers et qui, par suite, ne portent pas de point abrégatif — se rapportant à la quantité qui suit et non à celle qui précède, prennent deux points avant et un point après :

$$x = \chi \cos \theta - \gamma \sin \theta.$$

Le mot *constante* s'abrège *const.*

Ces mots se mettent en romain bas de casse.

La lettre *d*, qui est un symbole et non une quantité algébrique, prend une espace de deux points avant, mais aucune après :

$$r \, dx + \delta \, dy + \dots$$

Un point après les lettres grecques :

$$\alpha x^2 + \beta xy + \gamma y^2 \dots$$

Les diviseurs, occupant une plus grande hauteur, seront mieux espacés à trois points.

Si l'on multiplie  $\frac{ad}{bc}$  par le diviseur  $\frac{c}{d}$ , on trouve...

La ponctuation qui suit un filet, une lettre ou un diviseur, sera aussi espacée.

Lorsque la lettre *I* est répétée, avec ou sans accent, il est bon de l'espacer à un point ; par suite de leur faiblesse d'approche la réunion de deux *II* peut les faire ressembler à un *pi* grec capitale :  $\Pi$ .

Il est bon aussi de tenir compte de la forme de certaines lettres et signes, le *V* par exemple, qui comporte du blanc, ainsi que les fortes intégrales  $\int$  ; l'espacement sera réparti de manière à équilibrer le tout.

Les quantités entre parenthèses (calculs des fonctions) sont séparées par des virgules qui reçoivent un point avant et deux après :

$$F(x, y, z) = 0.$$

Après l'égalité, il faut toujours un zéro (0) et non un *o* italique; de même que l'indice *o* est toujours un zéro et non un *o* italique.

L'espacement devra être réduit et même supprimé quand l'équation, trop longue pour la justification, pourrait y entrer par ce moyen, ou si elle renferme un diviseur non susceptible d'être coupé. Il ne faut recourir au débordage qu'en cas d'impossibilité matérielle.

### MÉCANISME

Pour toute opération quelconque, n'employer que le plus petit nombre possible de morceaux, en vue de la solidité générale et par économie de temps et de matériel.

Dans la composition de l'algèbre, on se sert pour les diviseurs des filets de deux points; ceux de un point étant réservés aux fractions.

Le plus petit terme, soit dividende soit diviseur, justifié sur le plus grand, se met en son milieu; le filet est coupé juste à la longueur de ce dernier.

Soit à composer la formule suivante (en corps huit) :

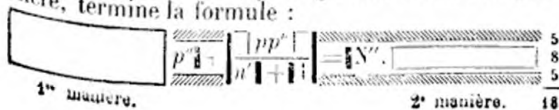
$$p'' + \frac{pp''}{(n' + 1)} = N''.$$

Avant de commencer, il faut calculer la hauteur de la ligne donnée par celle du diviseur, soit :

|                                   |            |
|-----------------------------------|------------|
| Première ligne ( $n' + 1$ ) . . . | 8 points   |
| Filet diviseur. . . . .           | 2 —        |
| Seconde ligne $pp''$ . . . . .    | 8 —        |
| <hr/>                             |            |
| TOTAL. . .                        | 18 points. |

Cette hauteur connue, on compose la ligne en prenant les parties les plus larges des diverses opérations (dividende ou diviseur), on espace, comme il vient d'être dit, et la ligne acquiert sa largeur totale; ici, comme elle n'est pas pleine (ce qui arrive généralement), elle est justifiée au milieu avec des cadrats de force totale, c'est-à-dire de 18 points.

La ligne étant justifiée, il s'agit de parangonner sur le diviseur, d'abord la partie qui le précède. De 18 points, hauteur totale, déduisons celle de  $p'' +$  soit 8 points; reste 10 points à partager: 5 points dessus  $p'' +$  et 5 points dessous, le tout suivi d'une espace de la hauteur totale (18 points); vient ensuite la plus grande partie du diviseur ( $n' + 1$ ) sur laquelle se pose le filet de 2 points coupé à sa longueur exacte; puis la plus petite partie ( $pp''$ ) par-dessus le filet est justifiée sur la plus grande et en son milieu. Comme, dans ce cas particulier, le diviseur et le dividende sont inversés pour la facilité de la justification, il n'y a qu'à les transposer ensuite pour les remettre à leur ordre; seconde espace totale de 18 points après le diviseur complet. L'espace qui précède et suit un diviseur simple, double, ou un grand signe, doit toujours être de la hauteur totale afin de soutenir efficacement l'opération. La dernière partie, =  $N''$ , parangonnée comme la première, termine la formule :





Si l'équation se compose d'un double diviseur :

$$\begin{array}{c}
 18 \\
 2 \\
 18 \\
 \hline
 38
 \end{array}
 \left( \begin{array}{c} \text{hatched} \\ a - \frac{b^2}{a} \end{array} \right) \left| \begin{array}{c} \text{hatched} \\ a^2 - \frac{a^3 + b^2}{a + b} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \text{empty} \\ (a^2 - b^2)(a - b) \\ \text{empty} \end{array} \right.
 \begin{array}{c}
 15 \\
 1 \\
 15 \\
 \hline
 31
 \end{array}$$

on compose d'abord les diviseurs supérieurs (on commencerait d'ailleurs par ceux-là s'ils étaient inférieurs, quitte à les transposer ensuite) sans tenir compte de la partie parangonnable  $= (a^2 - b^2)$  etc.; le grand filet vient se poser sur cette quantité, puis on compose le diviseur inférieur en le justifiant au milieu de ce filet, vis-à-vis duquel est ensuite parangonnée la fin de la formule.

Les deux diviseurs ayant chacun 18 points de hauteur, cela fait 56 points plus les 2 points du filet médian, soit 58 points; l'interligne séparative et de soutien du grand diviseur aura donc également 58 points; de cette hauteur déduisons 8 points pour la partie terminale, reste 50 points à partager en deux, 15 dessus et 15 dessous.

Dans les parangonnages d'algèbre, on emploie des cadrats ou, à défaut de ces derniers, des interlignes (ce qui est particulièrement nécessaire pour l'algèbre de corps impair, 7, 9, 11, le sept étant parangonné doublement avec du  $4 \frac{1}{2}$ , le neuf avec du  $5 \frac{1}{2}$ , le onze avec du  $6 \frac{1}{2}$ ). Bien que les cadrats constituent un plus grand nombre de morceaux, leur justesse est supérieure à celle des interlignes. Ces dernières doivent souvent être redressées: elles sont plus ou moins faussées par le coupoir et portent des bavures qu'il faut faire disparaître à la lime.

La ponctuation finale des diviseurs sera également

d'une seule pièce et toujours vis-à-vis du filet du principal diviseur.

Les filets de diviseurs s'alignent toujours sur la partie médiane du signe qui suit ou précède. Les signes  $+$   $=$   $\times$  sont généralement fondus au centre de la hauteur totale du diviseur pour éviter un parangonnage double.

Dans les diviseurs à radicaux, les lettres et signes de la partie contenant une racine s'alignent comme si cette racine n'existait pas; le filet qui doit couvrir les lettres et signes est strictement parangonné à droite pour ne pas s'écarter de la pointe du radical, à laquelle il se joindra avec précision; la partie de formule à gauche du radical est également parangonnée avec une interligne de force équivalente au filet (2 points); exemples :

$$\overline{12ab(2c+d)} \sqrt{a} \square$$

$$x = \frac{1}{2} \pm \sqrt{\frac{25-41}{100}} = \dots$$

Autres exemples :

$$\sqrt{-q - \sqrt{q^2 + p^2}} \quad \frac{2}{12}$$

$$\sqrt{q - \sqrt{\frac{p}{4} + q}} \quad \frac{2}{22}$$

$$\frac{2}{22} \quad \overline{x = \sqrt{\frac{-b + \sqrt{b^2 - 4ac}}{2a}}} \quad \frac{2}{22}$$

$$\frac{\frac{A}{2\rho}}{\boxed{\phantom{0}}} = \frac{\frac{\sin \alpha}{\sqrt{\frac{1+\cos \alpha}{2}}}}{\sqrt{\frac{1+\cos \alpha}{2}}} = \sqrt{\frac{2\sin^2 \alpha}{1+\cos \alpha}}; \quad \frac{19}{32}$$

Il est des cas où la forme de fractions est préférable à celle de diviseur, pour éviter qu'une racine déjà diviseur ne s'étende exagérément; —il se pourrait aussi qu'on ne possédât pas un radical assez grand :

$$\frac{\sqrt{\frac{\frac{1}{4}\pi(R^4-r^4)}{\pi(R^2-r^2)}}}{\frac{20}{\infty}} = \frac{\frac{1}{2}\sqrt{R^2+r^2}}{\frac{20}{\infty}}$$

Dans une formule, lorsqu'un radical couvre l'autre, il convient d'observer l'ordre régulier de croissance au moyen de racines graduées de 2 points en 2 points :

$$\sqrt{2 + \sqrt{2 + \sqrt{2 + \sqrt{2 + \sqrt{3}}}}}$$

Si par hasard on en était dépourvu, on relèverait la première au niveau de la seconde au moyen d'une espace de deux points placée en-dessous.

Quant aux racines comportant indice, il en existe de creuses fondées à cette intention. Si l'on en manque, une racine pleine limée en tête presque au vif de la branche gauche en tient lieu.

Les parenthèses et crochets d'une formule doivent être de même hauteur que diviseur et dividende réunis :

$$x = p \left[ \left( \frac{1 - \cos c}{\sin c} \right) - q^2 \left( \frac{1 + \cos c}{\sin c} \right) \right] = p^2.$$

De même s'il n'y a qu'une parenthèse ou un crochet se trouvant immédiatement avant ou après une opération double :

$$\left(x - 1 + \frac{1}{x^2}\right) \quad \left[\frac{1}{x} - 1 + x\right]$$

ou que les termes divisés ne soient eux-mêmes entre parenthèses :

$$\left[a + x\left(\frac{\Pi}{r}\right) - 6\right]$$

Les crochets de commencement et de fin ne renfermant que des termes simples restent du même corps :

$$n'[(n'n'' - N'')p'p'']$$

Il en est de même lorsque les termes simples de commencement et de fin renferment une opération double, non entre parenthèses :

$$(p'p'' - n' \frac{p'^2}{\Delta'} + p'^2 N'') \Delta'.$$

Les parenthèses renfermant une opération à radical se mettent de la même hauteur que celui-ci :

$$\overline{a(p - \sqrt{q})} \\ \left(\overline{x + \frac{b}{2a} - \sqrt{\frac{b^2}{4a^2} - \frac{c}{d}}}\right).$$

Plusieurs parenthèses se suivant doivent être de grandeurs croissantes :

$$((f(2))) ;$$

Mais, dans un cas analogue, il n'en est pas de

même si les premières parenthèses sont remplacées par un crochet ou une accolade, qui restent de même grandeur relativement à ce qu'ils renferment :

$$\{ \{ p^n - 1 + r^n (n^n - 1) \} N' - \{ n^n (r^n - 1) + r^n - 1 \} (n' + p'h) \}$$

Les exposants simples ou fractionnaires se mettent en tête de la lettre à laquelle ils appartiennent et en italique :

$$a^m \quad a^{\frac{2}{3}} \quad a^{\frac{mn}{nq}} \quad a^{\frac{m}{n} - \frac{p}{q}} \quad \left( e^{(a-x)\frac{2}{3}} - 1 \right) \\ (a^{-p})^{-\frac{m}{n}} \quad a^{(1-p)} \cdot \left( -\frac{m}{n} \right) \quad e^{+2x\sqrt{-1}} \quad A_r = \frac{1}{\alpha_0^{r+1}}$$

Les exposants de diviseurs se mettent à la pointe supérieure de la parenthèse ou du crochet. Le filet de l'exposant fractionnaire s'alignera avec la pointe supérieure :

$$\left( \frac{p-1}{2} \right)^2 \quad \left( \frac{295}{567} \right)^{3-x} = 652 \left( \frac{56}{99} \right)^{\frac{5x}{9}}$$

Les arrangements, au contraire, se mettent au pied de la lettre à laquelle ils appartiennent et en italique :

$$S_{m-1} l \quad C_{m,n} \times P_n = A_{m,n}$$

Exposant et arrangement réunis :

$$X_1^{(n-1)} = 0.$$

Deux arrangements, l'un avant, l'autre après :

$$\tan g_0 X_m = Pz_1.$$

Un exposant peut avoir aussi un exposant :

$$(\sqrt{-1})^{\left(\frac{p-1}{2}\right)^2}.$$

La position relative des parties doit être bien représentée, pour que le rapport de subordination soit facilement saisi par l'œil.

La lettre étant accompagnée d'une minute ou seconde et d'un arrangement, ce dernier suit la lettre immédiatement.

$$Pr_1'' = Pr_0''.$$

L'intégrale  $\int$  (signe employé dans le calcul intégral, première lettre du mot latin *summa*, somme, en type elzévirien) augmente avec la hauteur des quantités à embrasser.

Son parangonnage n'est aucunement difficile; seuls les indices doivent être solidement ajustés :

$$\int_0^? \int_{x_0}^x \int_{y+\tau} \quad S = \int_1^2 t dF(1).$$

Lorsque l'arrangement est un peu long (3<sup>e</sup> exemple), on peut le placer sous l'intégrale, afin d'éviter le trop grand écartement de la formule.

Exemple de formule à intégrales :

$$\int^{\frac{\mu}{2}} y d(\sqrt{a})^{\frac{\mu}{2}} = \int^{\frac{\mu}{2}} x^{\frac{1-\mu}{2}} dx^{\frac{\mu}{2}} \int^{\frac{\mu}{2}} \frac{y dx^{\frac{\mu}{2}}}{\sqrt{x}}.$$

Dans cet exemple, la force de l'intégrale est calculée sur la hauteur du plus grand diviseur.

Les quantités quelconques placées entre les lettres fondues sur deux points et affectées d'indices et d'exposants doivent être dégagées le plus possible :

$$A(u) = \lim_{n''=n'-1} \prod_{n=n'} \lim_{m=m'-1} \prod_{m=m'} (1 - \dots)$$

Ceci pour donner de l'air aux formules ; d'ailleurs l'écartement de l'indice inférieur — le plus large — commande l'espacement des mots *lim* (limite) toujours en romain et sans point.

Les *sommations* se disposent le plus généralement de cette manière :

$$\sum_{\delta=p-1}^{\delta=0}$$

Dans ces deux cas, les lettres et signes de ces minuscules formules sont tous collés ; mais les formules elles-mêmes sont détachées du grand *pi* et du grand *sigma* par un léger blanc au-dessus et au-dessous.

Le trait surmontant les chiffres logarithmiques doit juste couvrir ce chiffre :

$$\overline{5}1545769$$

De même que le filet mis au-dessus de la lettre *L* (majuscule) exprimant le mot logarithme :

$$\overline{L}02 = 0,0989700$$

Le chiffre supérieur suivant les abréviations *sin*, *cos*, n'en doit pas être séparé :

$$\cos^2 \quad \sin^2$$

## FRACTIONS CONTINUES

Fractions dont le dénominateur est composé d'un nombre entier et d'une autre fraction qui a également pour dénominateur un nombre entier plus une frac

tion, et ainsi de suite. La construction des fractions continues est un travail long et difficile. Leur composition consiste en une série de parangonnages échelonnés en escalier, une sorte de mosaïque compliquée où tout se tient. Il s'ensuit qu'un diviseur mal placé ou incomplet oblige à reprendre tout ou partie du travail. Toute fraction faisant partie d'un nombre doit être plus rapprochée de ce nombre que du suivant :

$$\frac{e-1}{2} = \frac{1}{1 + \frac{1}{6} + \frac{1}{10} + \frac{1}{14} + \frac{1}{18} + \dots + \frac{1}{4n+2}} = \dots$$

On commence par composer les parties les plus longues, à la suite, afin de connaître la longueur de la ligne et le blanc à partager de chaque côté pour la justifier au milieu.

Le premier terme n'offre aucune difficulté. Le second a un dénominateur (1) qui doit être parangonné 5 points dessus, 5 points dessous, en face de la fraction  $\frac{1}{6}$ . Le terme suivant et les autres sont descendus de 5 points en 5 points jusqu'aux points de remplacement, lesquels étant considérés comme la suite de la série sont placés en diagonale et descendus du blanc équivalent aux précédentes fractions.

Pour ces opérations, il est utile de se servir de cadrats de force supérieure, embrassant le plus d'espace possible : la solidité générale y gagnera.



## DISPOSITION DES ÉQUATIONS

La place naturelle des équations détachées est au milieu de la ligne, avec, au-dessus et au-dessous, un interlignage plus ou moins fort que celui du texte.

Le numéro d'ordre se met généralement à gauche entre parenthèses ou crochets et rentré d'un cadratin, ou en alinéa, suivant la justification.

Il y a des cas cependant où certaines équations doivent rester dans le texte, celles dans lesquelles on assigne une valeur à une quantité :

En faisant  $y = \frac{1}{2}$ ,  $u = \frac{1}{3}$  dans l'équation

$$(1) \quad z = 61 - 65u - 64y,$$

on obtient :

$$(2) \quad z = 61 - \frac{65}{2} - \frac{54}{2} = 3.$$

Les formules où ne figure pas le signe de l'égalité ( $P - N$ ),  $P - (P + D)$ ,  $2^5$ , 5, etc.) ne doivent être isolées qu'avec réserve, c'est-à-dire quand la nature du calcul l'exige et qu'il est nécessaire de les faire ressortir. Leur placement dans le texte ne fait rien perdre de sa clarté au calcul.

A ce point de vue, les auteurs tombent dans des excès contraires : ou leurs formules sont incorporées au texte et n'en sortent point, ou elles sont isolées abusivement ; et non pas elles seules, mais de simples quantités littérales ou numériques, voire une simple lettre.

En principe, les formules isolées dans la copie seront détachées pour l'impression.

Le compositeur distinguera avec un peu d'habitude les équations dominantes mises dans le texte et les en détachera.

Les formules non symétriques se mettent chacune respectivement au milieu de la ligne.

$$\begin{aligned} a + b + c + d &= 0, \\ ab + ac + ad + bc + bd + cd &= p, \\ abc + abd + acd + bcd &= 0, \\ abcd &= q. \end{aligned}$$

Les mots *ou*, *ou bien*, *et*, *ou encore*, *d'où*, etc., précédant une opération en ligne perdue, viennent au commencement de la ligne sans renforcement :

ou encore 
$$J = x = 4.$$

Ils peuvent aussi former une ligne à part — quand, par exemple, les opérations sont composées dans un caractère différent de celui du texte.

Lorsque l'auteur le désire, les termes exprimés dans le texte sont rendus plus saillants par un espacement double ou à cadratin; la ponctuation se met après cet espace :

Le quotient de  $18a^4bx^2$  par  $6a^26x$  est  $3a^2x$ , et s'écrit... de même dans toute opération isolée :

$$54a^2b^3(a^2 - 2ab \times b^2) \quad , \quad 36a^3b^2(a + b);$$

Deux équations en ligne perdue reliées par une conjonction ou un adverbe, s'en détachent chacune par un blanc de un ou deux cadrats. Les numéros d'ordre, si elles en ont, se placent à gauche et à droite :

$$(1) \quad a'^2b'^2 \sin^2 \theta = a^2b^2, \quad \text{d'où} \quad a'b' \sin \theta = ab. \quad (2)$$

Les nombres entiers se mettent sans virgule :

Les nombres fractionnaires sont séparés par une virgule, et les chiffres de la fraction s'alignent sur la droite de la virgule :

$$\begin{array}{r} 927,6789224 \\ 3645851,5468 \\ 22902,657462 \end{array}$$

Ici, pour mettre en composant l'ensemble de l'opération au milieu exact, on place le plus grand nombre entier à côté du plus grand nombre fractionnaire; le blanc restant est partagé en deux. Chaque ligne se trouve plus ou moins reportée vers la gauche ou la droite, selon la quantité de chiffres du nombre entier et du nombre fractionnaire.

Les formules symétriques sont composées de termes semblables et symétriques groupés dans une même opération. La disposition la meilleure consiste dans l'alignement des lettres et des signes :

$$(1) \quad \begin{cases} ax + by + cz = d, \\ a'x + b'y + c'z = d', \\ a''x + b''y + c''z = d''. \end{cases}$$

$$(2) \quad \begin{cases} \alpha^2 + \beta^2 + \gamma^2 = 2A, \\ a\alpha + b\beta + c\gamma = B, \\ \alpha^2 + \beta^2 + \gamma^2 = C, \\ aa_1 + bb_1 + cc_1 = D. \end{cases}$$

Dans le groupe (1) ont été intercalées des espaces équivalentes aux accents manquants; et dans le groupe (2) du blanc équivalent aux lettres absentes; le tout pour observer l'alignement sur les signes + et =.

Autre exemple où les formules sont précédées d'un membre de phrase faisant corps avec elles,

pour ainsi dire; la partie de texte se mettra dans la même ligne que la formule :

$$\text{Pour } f(u) \dots u = (2m - 1)\alpha + 2n\beta,$$

$$\text{Pour } \varphi(u) \dots u = 2m\alpha + (2n - 1)\beta.$$

Même disposition pour les équations formant système :

$$\left\{ \begin{array}{l} x + y + 2 = 2p' \\ x^2 + z = y^2 \\ xy = 2m^2 \end{array} \right.$$

L'alignement se fait sur les égalités.

Dans une opération, les chiffres doivent s'aligner entre eux. Les lettres s'alignent à gauche et les chiffres à droite :

$$x' + a \quad b + \quad cd = N',$$

$$x'' + a' \quad b + \quad 5cd = N'',$$

$$x''' + a'' \quad b + \quad 10cd = N''.$$

### PONCTUATION DES ÉQUATIONS

La ponctuation, en algèbre, ne diffère point de celle des ouvrages en prose courante. Il est donc inutile de mettre un deux-points (:) avant chaque équation (après les mots *ou*, *encore*, etc.). Le deux-points ne doit venir que naturellement, lorsque la structure de la phrase l'exige.

Les formules, par elles-mêmes, étant sujets ou régimes de la phrase, doivent être, par conséquent, ponctuées comme les sujets et régimes du discours ordinaire.

### INTERLIGNAGE DES ÉQUATIONS

Pour mieux détacher du contexte les équations en lignes perdues, on met au-dessus et au-dessous un

certain blanc, généralement équivalent à une ligne de texte. Une fois adopté, l'interlignage doit être conservé pendant tout le cours de l'ouvrage. Si les nécessités de la mise en pages obligent à se départir de cette règle, les blancs supplémentaires sont répartis entre les formules de la page entière. S'il y a lieu, au contraire, d'en enlever, cette diminution portera également sur tous les blancs de la page — ou presque tous — afin que l'œil ne soit pas choqué par une inégale répartition. Si, pour une même équation, le blanc à partager est d'un nombre impair de points, la différence en plus se mettra au-dessous d'elle.

Les équations de deux lignes sont interlignées comme le texte, ainsi que les suites d'équations.

Cet interlignage sera mieux doublé si les formules de deux lignes contiennent des diviseurs.

#### COUPURE DES FORMULES

Le cas se présente fréquemment de formules ne pouvant tenir tout entières dans la ligne. La coupure s'impose donc.

L'équation, nous l'avons dit, se compose de deux membres, réunis par une égalité.

La coupure peut se faire :

Au signe  $=$ ; aux signes  $+$  et  $-$  qui ne sont renfermés dans aucune parenthèse.

Ces signes sont reportés à la seconde ligne.

Si la formule ne présente aucun signe  $+$  ou  $-$  pouvant servir de point d'arrêt, la coupure se fera après une parenthèse ou un crochet; la partie reportée sera précédée du signe  $\times$ , puisque deux quantités algébriques se touchant sont multipliées l'une par

l'autre. Le signe  $\times$  est donc nécessaire, la multiplication disparaissant du fait de la coupure.

Dans les équations coupées au signe  $=$ , si le premier nombre est court, il se met au milieu de la ligne, le second formant une ligne pleine ou presque pleine au-dessous.

Si le premier terme est plus grand que le second, celui-ci se place au milieu sous le premier :

$$(am + a'n - a'')x + (bm + b'n - b'')y + (cm + c'n - c'')z \\ = dm + d'n - d''.$$

Pour deux termes d'à peu près égale longueur, le signe  $=$  est mis en vedette et débordé à gauche du premier nombre :

$$r^2 \{ (aa' - bb' - r^2) y - (ab' + ba') x + r^2 (b + b') \} \\ = -y' r^2 \{ (b + b') y + (a + a') x - aa' - bb' - r^2 \}.$$

Dans certains cas, on peut éviter la coupure, soit en faisant déborder la formule de chaque côté de la justification, soit en réduisant l'espacement normal, en le supprimant même s'il est nécessaire, soit encore en composant la formule en plus petit caractère.

Si le second membre reporté est formé d'un diviseur dépassant la justification impossible à couper, outre ces moyens extrêmes, les moins ( $-$ ) seront remplacés par de fortes divisions ( $\div$ ).

Autant que possible la coupure ne doit pas avoir lieu dans l'intérieur d'une parenthèse ou d'un crochet :

$$\theta = -2(p''p'N'') \\ - \frac{1}{\Delta'} \left[ n'^2(1 - v'') + N'' + n'(n'n'' - N'') \frac{\pi''}{p''} \right].$$

Les formules terminées par  $= 0$  sont coupées

vers le milieu (le signe où se fait la coupure et celui de l'égalité débordent de part et d'autre la seconde ligne).

Elles sont coupées en plusieurs parties à peu près égales si elles forment plusieurs lignes.

Les parties à peu près de même longueur sont placées l'une sous l'autre, l'égalité se détachant à droite :

$$C_1^2 [(x - \alpha)^2 + (y - \beta)^2 + \gamma^2] [1 - A_1^2 + B_1^2] - [-\gamma + A_1(x - \alpha) + B_1(y - \beta)]^2 = 0.$$

La plus courte partie se place au milieu et sous la plus longue :

$$axy'^2 + bx'^2 + y'(c + 2na) + x'(d + 2mb) + an^2 + bm^2 + cn + dm + e = 0.$$

En général, si le premier membre d'une équation se compose de plusieurs parties symétriques, la meilleure disposition consiste à les aligner suivant la verticale.

Les équations renfermant plusieurs fois le signe  $=$  n'offrent aucune difficulté de coupure.

Dans les formules de deux lignes, la coupure se fait à la seconde égalité.

Si la première ligne renferme plusieurs égalités assez courtes, l'égalité de la seconde ligne se met sous la première.

Cependant, la première ligne peut ne pas entrer dans la justification; la coupure se fait à une autre égalité, ce qui donnera trois lignes à la formule; la deuxième et la troisième s'aligneront sur le premier signe  $=$ .

La dernière égalité peut elle-même subir une coupure; le signe de la partie reportée se place

à droite de l'égalité à laquelle elle appartient :

$$S = e + e^2 + e^{n^2} = (nn) + 2(an)x - 2(bn)y \\ + (aa)x^2 + 2(ab)xy + (bb)y^2.$$

Dans les formules très développées, susceptibles de faire quatre ou cinq lignes, et renfermant deux ou plusieurs fois le signe  $=$ , l'alignement se fait sur le signe  $=$  et l'on rentre d'un cadratin les signes  $-$  et  $+$  par lesquels commencent les parties coupées.

Les formules qui comprennent plus de deux lignes et n'offrent que peu ou point de parties symétriques seront partagées en tronçons de longueurs à peu près égales, les signes  $-$  et  $+$  ressortiront à droite de chaque ligne et la dernière tombera pour le mieux selon sa longueur.

Lorsqu'une équation renferme deux égalités dans la même ligne, l'alignement se fait naturellement sur les parties symétriques.

En général, la symétrie est le point de départ, le guide dans l'alignement des termes d'une équation coupée dans son second membre.

Le débordage des formules peut être évité au moyen de la coupure Poncelet, qui consiste à mettre entre crochets ou accolades un facteur qui en multiplie un autre :

$$\dots + \sum \left[ \begin{array}{l} \sin mx (G \sin mat + D \cos mat) \\ + \cos mx (H \sin mat + I \cos mat) \end{array} \right]$$


---



## CHAPITRE XIII

## LES LANGUES ÉTRANGÈRES

## LE GREC

L'alphabet grec est composé de vingt-quatre lettres qui, séparément, se prononcent à peu près comme celles qui leur correspondent en français. Elles affectent les formes suivantes :

|       |         |           |         |         |             |
|-------|---------|-----------|---------|---------|-------------|
| A α   | alpha   | a         | N ν     | nu      | n           |
| B β ε | bêta    | b         | Ξ ξ     | xi      | x, es, gs   |
| Γ γ ρ | gamma   | g (dur)   | Ο ο     | omicron | o (bref)    |
| Δ δ   | delta   | d         | Η η π π | pi      | p           |
| E ε   | epsilon | e (bref)  | Ρ ρ     | rho     | r           |
| Z ζ   | zêta    | z, dz, ds | Σ σ ς   | sigma   | s, ç (durs) |
| H η   | êta     | ê (long)  | Τ τ γ   | tau     | t           |
| Θ θ ϑ | thêta   | th        | Υ υ     | upsilon | y, u (bref) |
| I ι   | iota    | i         | Φ φ     | phi     | ph, f       |
| K κ   | cappa   | c, k      | Χ χ     | chi     | ch, kh      |
| Λ λ   | lambda  | l         | Ψ ψ     | psi     | ps, bs      |
| M μ   | mu      | m         | Ω ω     | oméga   | ô (long)    |

Les lettres grecques se subdivisent ainsi :

Sept voyelles : α, ε, η, ι, ο, ω, υ, dont deux sont brèves : ε, ο, et deux sont longues : η, ω, et les trois autres tantôt brèves et tantôt longues : α, ι, υ.

Neuf consonnes, que l'on nomme muettes ou muables, divisées en trois catégories : les labiales : β, π, φ ; les gutturales : γ, κ, χ ; les dentales : δ, τ, θ ; on appelle douces : β, γ, δ ; fortes : π, κ, τ ; aspirées : φ, χ, θ.

Quatre consonnes liquides : δ, μ, ν, ρ.

Une consonne sifflante : σ.

Trois consonnes doubles :  $\psi$ ,  $\xi$ ,  $\zeta$ , composées de deux lettres, ne sont en réalité qu'une abréviation d'écriture. Le  $\psi$  tenant lieu de  $\beta\sigma$ ,  $\pi\sigma$ ,  $\varphi\sigma$  ; le  $\xi$  mis pour  $\gamma\sigma$ ,  $\chi\sigma$ , et le  $\zeta$  pour  $\delta\sigma$ .

On compte, de plus, neuf diphtongues (syllabes composées de deux sons différents que l'on prononce d'une seule émission de voix) ; elles se forment par l'adjonction de  $i$  et de  $u$  aux autres voyelles :

$\alpha i$ ,  $\epsilon i$ ,  $\sigma i$ ,  $\upsilon i$ ,  $\alpha u$ ,  $\epsilon u$ ,  $\eta u$ ,  $\sigma u$ ,  $\omega u$

### Accents et esprits

Il y a deux esprits : le doux et le rude ; trois accents : l'aigu, le grave et le circonflexe ; et le tréma ou diérèse. Accents et esprits s'emploient tantôt seuls, tantôt combinés entre eux.

|                            |                                  |
|----------------------------|----------------------------------|
| ˊ accent aigu              | ⵀ esprit rude accent grave       |
| ˋ accent grave             | ˆ esprit doux accent circonflexe |
| ˘ accent circonflexe       | ⵀ esprit rude accent circonflexe |
| ˊ esprit doux              | ¨ tréma                          |
| ˋ esprit rude              | ˆ tréma accent aigu              |
| ˘ esprit doux accent aigu  | ˆ tréma accent grave             |
| ˋ esprit rude accent aigu  | ˆ tréma accent circonflexe       |
| ˊ esprit doux accent grave | ⵀ esprit rude et esprit doux.    |

Dans la langue typographique, on abrège l'énonciation en supprimant les mots accents et esprits (par exemple, on dit :  $\alpha$  doux aigu,  $\sigma$  rude grave,  $\epsilon$  tréma aigu,  $\omega$  circonflexe, etc.).

Les accents et les esprits se placent sur les voyelles ; dans les diphtongues, ils se mettent toujours sur la seconde voyelle.

L'esprit doux se fait à peine sentir dans la prononciation.

L'esprit rude répond à notre  $h$  aspirée ; la lettre qui en est affectée doit se prononcer du gosier.

L'accent aigu demande une élévation de la voix.

L'accent grave, qui ne se place que sur les dernières syllabes et sur la dernière syllabe des mots, à condition que ces mots ne soient séparés de ce qui suit par aucune ponctuation pouvant arrêter la voix, et que le mot suivant soit lui-même accentué, est simplement l'accent aigu adouci.

L'accent circonflexe a la même fonction qu'en français.

Le tréma ou diérèse, isolé ou accentué, se place seulement sur l'i et sur l'υ.

L'apostrophe (') a, en grec, la même attribution qu'en français; elle remplace une voyelle minuscule retranchée et se met toujours, pour éviter l'hiatus, soit en prose, à la fin des mots, après une consonne ou une voyelle :

ἀπ' ἐμοῦ, δι' ὅλου, pour ἀπὸ ἐμοῦ, διὰ ὅλου,

soit, en poésie, au commencement des mots, avant une consonne

ὦ ἄγαθῆ, pour ὦ ἀγαθὴ.

Il ne faut pas employer indistinctement l'apostrophe pour l'esprit doux et réciproquement. L'esprit doux, de forme plus arrondie, se met devant les voyelles majuscules :

Ἀχιλλεύς, Ὀδυσσεύς.

### Signes de ponctuation

La ponctuation grecque comprend :

La virgule (,).

Le point bas (.) ; tous deux ont le même usage qu'en français. Le point bas est toujours suivi d'une majuscule.

Le point haut (·), qui a la valeur de notre point-virgule et de notre deux-points.

Le point-virgule (;), qui remplace notre point interrogatif.

Le point d'exclamation (!), dont l'application est la même que dans notre langue.

### Observations sur certaines lettres

Le bêta, sous cette forme : β, se met au commencement des mots ; sous cette autre : β, à l'intérieur : βάρβαρος. Le sigma σ se met au commencement et dans l'intérieur des mots ; il prend cette seconde forme à la fin : ζύμασις.

La seconde forme s'emploie aussi à l'intérieur de certains mots composés, tels que προςέφη, ὅστις, τὰςδε ; dans ce cas, il n'y a qu'à se conformer à la copie (rare).

Le gamma long (γ) et le tau long (τ) s'employaient lorsque le gamma et le tau étaient redoublés ; on les plaçait ainsi : ἐνεργῆς, ἀντήγητος.

Le thêta initial (θ) venait au commencement des mots : ἥμισυ ; l'autre thêta se plaçait au milieu : βάθρα.

Le pi ancien (π) venait au commencement des mots.

Ces quatre lettres ne sont plus guère usitées.

Quatre autres signes se rencontrent aussi, mais rarement :

Le digamma (Ϝ) ainsi nommé parce qu'il a la forme d'un gamma majuscule (Γ) double, tenait lieu d'aspiration chez les Éoliens. Ils écrivaient Ϝεσπέρα pour ἑσπέρα, Ϝόρος pour ὄρος. Il remplaçait aussi l'υ dans le corps des mots : υαῖος. On peut le remplacer par un F majuscule dont on abat la pointe supérieure du petit trait vertical de l'intérieur F.

Le sigmatou (ς) ou épisémon, dont la partie supérieure est plus allongée que dans le sigma final, le coppa (Ϙ) et le sampi (Ϛ).

Ces trois derniers signes servent uniquement à exprimer les nombres.

Les Grecs, n'employant pas de chiffres, avaient constitué leur numération au moyen des lettres de

leur alphabet suivies ou précédées de l'accent aigu

$\alpha', 1; \alpha, 1000; \alpha\alpha, 1\ 000\ 000.$

(Toute voyelle isolée suivie de l'accent aigu est un nombre.)

### Observations diverses

En poésie, la capitale ne se met pas au commencement de chaque vers, mais au commencement de chaque strophe et après le point bas.

A moins qu'on ne possède de caractère penché, l'italique s'indique, comme en allemand, par une espace fine de 1 point jetée entre chaque lettre du mot que l'on veut faire ressortir :  $\pi\alpha\pi\alpha\gamma\gamma\alpha\alpha\pi\alpha\alpha$ . L'espacement de ces mots devra être légèrement forcé.

Le mot *et cætera* se figure ainsi :  $\alpha, \tau, \lambda,$  ou sans point ni espace :  $\alpha\tau\lambda.$

Le mot  $\delta\tau$  se rencontre quelquefois avec une virgule après l' $\delta$  :  $\delta,\tau$ ; c'est pour distinguer le pronom d'avec la conjonction; la virgule, dans ce cas, est collée, et prend le nom d'*Lypodiastole*. Il en est de même du mot  $\tau\delta,\tau$ .

### De la place des accents

En composant, il est facile de remarquer que tous les mots grecs, à peu d'exceptions près, prennent différents accents — aigu, grave, circonflexe, — quelquefois (devant des enclitiques) deux accents aigus, ou l'accent circonflexe et l'accent aigu, mais jamais l'accent aigu ou circonflexe avec l'accent grave.

Très peu de mots sont dépourvus d'accents, — et encore accidentellement. Ces mots s'appellent *enclitiques*, c'est-à-dire reportant leur accent sur le mot précédent et semblant n'en faire qu'un seul avec lui.

(comme en français le mot *ce* reporté sur *est* et *sont* dans les phrases interrogatives : *est-ce*, *sont-ce*). Tels sont : ἐστὶ, μὲ, ποῦς, σὲ, σοί, τὲ, τί, τοῦ, etc.

### Accent aigu

L'accent aigu ne se trouve sur un monosyllabe *ξέ* (μιν) ou la dernière syllabe d'un polysyllabe *ἰδικάς* (μὲ), que lorsqu'il précède un enclitique ou lorsqu'il est devant une ponctuation plus forte que la virgule.

Dans les mots de deux syllabes, il est toujours sur la première : λόγος.

Dans les mots de trois syllabes, sur la première quand la dernière est brève : μάλιστα, πρότερος; sur la deuxième quand la dernière est longue : πολέμου, σποράδην.

Dans les mots de quatre syllabes et plus, lorsqu'il n'est pas joint à l'esprit doux ou rude il se place sur la pénultième syllabe : αὐτοκράτωρ, περιζήμου, quand la dernière est longue, et sur l'antépénultième quand la dernière est brève : μετέπειτα, παραγγελλόμενον (pénultième, *pene*, presque; *ultimus*, dernier, avant-dernière syllabe d'un mot).

Tous les mots terminés par *ομαι* prennent, sans exception, l'accent aigu sur la voyelle précédant cette terminaison, seul si le mot a quatre syllabes et plus : καταγωνίζομαι; et avec un esprit si le mot n'a que trois syllabes et commence par une voyelle : ένομαι.

Il en est de même des mots terminés par *αμα*, *αρα*, *ατα*, *εχα*, *εμα*, *ημα*, *ισμα*, *ιτα*; *ημι*, *οιμι*, *υμι*, *ωμι*; *σις*, *ξις*, *φισ*.

Les mots terminés par *ις*, prennent aussi en grande partie un accent sur l'*ι* : γαίς.

### Accent grave

L'accent grave, isolé, se trouve sur la dernière syllabe des polysyllabes : ἀσινής, βασιλῆς, et sur un grand nombre de monosyllabes commençant par une consonne (à condition qu'ils ne soient pas enclitiques) : γάρ, δέ, δὴ, οὐς, καί, μά, μιν, μέν, μή, μὴν, νῦν, πρό, πρὸς, σὺ, σὺν, τὰ, τήν, τίς, τὸ, τόν, τὰς, τοὺς, etc.

Devant les points haut et bas, le point-virgule et le point d'exclamation, l'accent grave se change en accent aigu.

Les mots αἰ, ἀνά, ἀντί, ἀπό, αὐτά, αὐτόν, αὐτός, ἐπὶ, ἐπί, κατά, μετά, παρά, περί, πολύ, ὑπέρ, ὑπό, prennent l'accent grave.

### Accent circonflexe

L'accent circonflexe, isolé, se trouve sur les monosyllabes : νῦν, τῶν, etc., sur la dernière syllabe des polysyllabes, lorsqu'elle est longue : λογισμῶν, πολιτικῶν; sur l'avant-dernière lorsque la dernière est brève : παῖδας, πρότερος, παραλογόσιν.

Prennent toujours l'accent circonflexe les monosyllabes : νῦν, νῶ, τῆ, τῆς, τοῦ, τῶ, τῶν, et les mots : αὐτοῦ, ἐαυτοῦ, ἐκεῖ, ἐκεῖθεν, ἐκεῖθε, ἐκεῖνος, ταῖς, τοῖς, ταῦτα, τοιούτο, τοιούτος, τοσοῦτο, τοσοῦτον, τοσοῦτος.

### Tréma

Le tréma, de même qu'en français, indique la prononciation séparée de deux voyelles accolées.

Il s'emploie tantôt seul : αἶσθε, βασιλεῖ, εὐρρεῖος.

Tantôt réuni à l'accent aigu : οἰσσεταί, αἰζασα.

Et à l'accent grave : κληῖς, Ναῖς, etc.

Très rarement avec l'accent circonflexe : κλεῖδα.

## De la place des esprits

Les esprits ne se mettent jamais sur les mots commençant par une consonne, — excepté quelques mots contractés dont le premier finit et dont le second commence par une voyelle, et qui prennent l'esprit doux.

Exemple :  $\kappa\acute{\alpha}\nu$  pour  $\kappa\alpha\iota \acute{\alpha}\nu$ ,  $\kappa\acute{\alpha}\pi\iota$  pour  $\kappa\alpha\iota \acute{\epsilon}\pi\iota$ ,  $\acute{\epsilon}\gamma\omega\mu\alpha\iota$  pour  $\acute{\epsilon}\gamma\omega \sigma\acute{\iota}\mu\alpha\iota$ , etc.

Toute voyelle qui commence un mot et forme syllabe à elle seule ou avec une consonne est toujours surmontée de l'un des deux esprits, et souvent d'un esprit et d'un accent.

Si le mot commence par une diphtongue, l'esprit se met sur la seconde voyelle :  $\alpha\acute{\upsilon}\tau\omega\upsilon$  ; et souvent aussi l'accent :  $\epsilon\ddot{\upsilon}\rho\epsilon\tau\omicron$ ,  $\epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota$ . Les voyelles  $\alpha$ ,  $\epsilon$ ,  $\omicron$ , suivies de l'ι et de l'υ, forment toujours diphtongue, excepté lorsque l'ι et l'υ sont surmontés d'un tréma :  $\alpha\acute{\iota}\sigma\theta\epsilon$ ,  $\epsilon\ddot{\upsilon}\rho\rho\epsilon\acute{\iota}\sigma\epsilon$ .

Lorsque trois voyelles se rencontrent au commencement d'un mot et que les deux premières forment diphtongue, c'est toujours la deuxième qui prend l'esprit ou l'esprit et l'accent :  $\alpha\acute{\upsilon}\alpha\sigma\mu\acute{\omicron}\varsigma$ ,  $\epsilon\ddot{\upsilon}\acute{\omicron}\mu\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma$ ,  $\alpha\acute{\upsilon}\alpha\nu\sigma\iota\varsigma$ . Si la deuxième et la troisième forment diphtongue, la première prend l'esprit ou l'esprit et l'accent :  $\acute{\alpha}\sigma\iota$ ,  $\acute{\alpha}\sigma\iota\delta\omega$ ,  $\acute{\eta}\epsilon\iota\rho\alpha$ .

Dans les mots de quatre voyelles, l'esprit est presque toujours sur la deuxième, quelquefois aussi l'esprit et l'accent :  $\epsilon\delta\epsilon\iota\delta\acute{\eta}\varsigma$ ,  $\epsilon\ddot{\upsilon}\epsilon\iota\rho\omicron\varsigma$ .

L'esprit doux ou l'esprit rude uni à l'accent aigu se trouve sur les monosyllabes précédant une enclitique :  $\acute{\alpha}\nu$  (τοί),  $\acute{\omicron}\varsigma$  (τε) et sur les mots de deux ou trois syllabes (mais jamais sur les mots de plus de trois syllabes),  $\acute{\alpha}\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ ,  $\sigma\ddot{\upsilon}\nu\epsilon\chi\alpha$ .



L'esprit doux ou l'esprit rude uni à l'accent grave ne s'emploie que dans les monosyllabes : ἄν, ὦν, ἄν, ῥῖ, ἔν, ῥν, οἶ, ὤς, ὄ, etc.

L'esprit doux ou l'esprit rude uni à l'accent circonflexe se place sur la première voyelle du mot formant syllabe à elle seule ἄγει, ῥπαρ, ou se prononçant avec la consonne qui la suit : ῥρμα, ὦρτο; et sur la seconde voyelle des diphtongues, αῶρα, οὔτος.

La voyelle υ commençant un mot prend toujours l'esprit rude, excepté lorsqu'elle est suivie d'un ι non tréma : υῖος, υῖότης.

Le ρ est la seule consonne qui prenne un esprit. Au commencement d'un mot, cet esprit est toujours rude : ῥάβδος. (Autrefois, quand les ρ étaient redoublés dans le corps d'un mot, le premier ρ prenait l'esprit doux, le second ρ l'esprit rude : αἰμορροαγία.)

Les majuscules commençant un mot prennent toujours l'esprit en avant Ἑλλάδα, Ἡρακλείδου, Πρωμαίους.

### Lettres souscrites

En certains cas, l'iota se retranche du corps du mot pour se placer sous les voyelles α, η, ω qui le précèdent : ces voyelles prennent le nom de *lettres souscrites*.

Α, Η, Ω, α, η, ω.

Les lettres α, η, ω surmontées ou non d'accents se rencontrent seules, au commencement, au milieu et à la fin des mots.

## Coupure des mots

La division des mots grecs se fera de différentes manières :

1<sup>o</sup> Entre chaque syllabe commençant par une consonne :

αὐ-γεί-νοι, ὄν-τα-ρον, πα-ρα-βά-λλ-ο-με-νοι.

2<sup>o</sup> Entre deux consonnes semblables :

π-πον, παρ-αγ-γεί-λῃ, αἰ-αἰ, φυλ-ατ-τειν.

3<sup>o</sup> Entre deux voyelles ne formant pas diphtongue :

εἰ-σο-σι, εὐ-ωφ-ρο-ν, ὁρ-οι, πρ-ο-ῖ.

Les consonnes ζ, ξ, χ, ψ se reportent au commencement de la ligne :

μει-ζοσι, επι-ξασ, ευ-χρηστοι, βλα-ψειν.

Les consonnes formant le commencement de certains mots tels que : β, γ, δ, θ, κ, λ, μ, ν, ξ, π, σ, τ, φ, χ, ψ, ne se séparent point et sont reportées toutes deux en tête de la ligne qui suit. Plusieurs de ces mots sont passés dans notre langue : πνευματικός, pneumatique ; μνημονική, mnémonique ; γνῶμη, gnome ; etc. En voici quelques exemples :

κα-μω, δει-πνευ, εκκ-στασι, βα-βδω, γι-γνοίντω.

Les syllabes ὁι, ὄι, ει, εκ, εν, εξ, ουκ, προς, συν ou ὑν, τρις, υπερ, ωι, au commencement des mots, ne se séparent pas de leur consonne terminale, même quand cette dernière est suivie d'une voyelle :

ουκ-ετι, υπερ-οπτι, εκ-νομοι, τρις-χίλιοι, προς-εχνοω.

Les prépositions, particules et préfixes suivants seront toujours maintenus intacts :

εὖ, οὖς, ἄρι, ἐπὶ, βρῖ, βου, θά, ζά, νή, ἀμρί, ἀνά, ἀντί, ἀπό, διά, εἰς, ἐκ, ἐξ, ἐν, ἐπί, κατὰ, μετά, οὐκ, οὐχ, παρὰ, περί, πρό, πρόσ, ξὺν, σὺν, ὑπέρ, ὑπό.

On évitera de diviser seul *α*.

Éviter aussi de terminer une ligne par un mot à la fin duquel se trouve une apostrophe, surtout si ce mot n'a qu'une seule lettre (ο', τ').

### Prononciation

Il est utile d'adopter en composant une manière de prononcer qui permettra de retenir la forme des mots. La prononciation du grec se fait un peu à la française, avec quelques différences que nous allons signaler.

Tout d'abord le son nasal n'existe pas : τόν se prononce tonn ; νὺν, nunn ; ἄν, ann.

Les consonnes finales sont bien accentuées : αἰτός, autoss.

Le σ a le son dur.

Le γ a le son dur ; lorsque deux γ se suivent, le premier a le son de l'n : ἄγγελος, annguélöss.

Dans les noms propres correspondant à des analogues en français le γ a le son doux ainsi que le σ : Γερμανοί, Germanoï, Ἀσία, Azia.

Le χ et le κ se prononcent comme le k.

Les diphtongues, αι, ει, se prononcent comme ail, dans vitrail, soleil, ω se prononce oï avec le son mouillé.

Ὅποιον εἶδους καὶ ἂν ἦναι ἡ τυραννία, γίνεται  
 Opoïou eïdousse kaï ane ênai ê turannia, guinetaï  
 πάντοτε ὀλέθρια εἰς τὸν λαόν· ἐξουλεστέρα ὁμοῦ καὶ  
 pantoté oléthiria eïsse tone laone; exolestatê omôsse kaï  
 κινδυνώδεστέρα, ἀλλή δὲν δύναται νὰ ὑπάρξῃ παρὰ τὴν  
 kinedunôdestatê allê dên dunataï na uparxê para tēn  
 θεοκρατίαν. Διότι ὅλαι αἱ ἀλλαι, ὅταν ὑπερβῶσι πάσης  
 théokratiane. Dioti olaï ai allai, otane uperbôssi pásēs  
 ἀδικίας καὶ βίας τὰ ἐνδεχόμενα ὄρια, κρημνίζονται  
 adikiasse kaï biasse ta enedekoména oria, kremnizontaï  
 ἀφενέτως, ἀφ' οὗ πλέον καταστήσωσιν ἀνυπόφοροι  
 aphenetôsse, aph' ou pléone katanetêssôsine anupophoroï

(D'après Théotiste Lefèvre.)

Des types spéciaux ont été créés en vue de reproduire les inscriptions grecques. Leur figure, variable pour chaque lettre, s'écarte plus ou moins de la forme élémentaire.

# ALPHABET DU GREC D'INSCRIPTION (PALÉOGRAPHIQUE)

|   |         |   |         |
|---|---------|---|---------|
| Α | alpha   | Ν | nu      |
| Β | bêta    | Ξ | xi      |
| Γ | gamma   | Ο | omicron |
| Δ | delta   | Π | pi      |
| Ε | epsilon | Ρ | rho     |
| Ζ | dzêta   | Σ | sigma   |
| Η | hêta    | Τ | tau     |
| Θ | thêta   | Υ | upsilon |
| Ι | iota    | Φ | phi     |
| Κ | cappa   | Χ | chi     |
| Λ | lambda  | Ψ | psi     |
| Μ | mu      | Ω | oméga   |

“Ὁ ἦν ἀπ’ ἀρχῆς, ὃ ἀκηκόαμεν,  
ὃ ἐωράκαμεν τοῖς ὀφθαλμοῖς ἡμῶν,  
ὃ ἐθεασάμεθα, καὶ αἱ χεῖρες ἡμῶν  
ἐψηλάφησαν περὶ τοῦ λόγου τῆς  
ζωῆς.

Καὶ ἡ ζωὴ ἐφανερώθη, καὶ ἐωράκαμεν,  
καὶ μαρτυροῦμεν, καὶ ἀπαγγέλλομεν ὑμῖν τὴν ζωὴν τὴν αἰώνιον,  
ἣτις ἦν πρὸς τὸν πατέρα, καὶ  
ἐφανερώθη ἡμῖν.

“Ὁ ἐωράκαμεν καὶ ἀκηκόαμεν,  
ἀπαγγέλλομεν ὑμῖν, ἵνα καὶ ὑμεῖς  
κοινωνίαν ἔχητε μεθ’ ἡμῶν· καὶ ἡ  
κοινωνία δὲ ἡ ἡμετέρα μετὰ τοῦ  
πατρὸς καὶ μετὰ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ  
Ἰησοῦ Χριστοῦ.

Καὶ ταῦτα γράφομεν ὑμῖν, ἵνα  
ἡ χαρὰ ὑμῶν ᾖ πεπληρωμένη.

Caractère grec de Fournier (Philosophie sans ligatures).

Quelques mots grecs parurent d'abord dans le *Cicéron* de Schoiffer (1465), mais le premier livre imprimé entièrement et régulièrement en grec est la grammaire de Constantin Lascaris, qui fut exécutée à Milan, en 1476, par Denys Paravin, sous la direction littéraire de Démétrius de Crève. L'impression du grec fut introduite en France au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, par les soins réunis du professeur François Tissard et de l'imprimeur parisien Gilles Gourmont, dont la première publication datée est de 1507.

Les ligatures ne sont plus en usage aujourd'hui. Nous en donnons ci-après un spécimen à titre de curiosité :

ΠΑΥΛΟΣ δὲ Θεῷ,  
 ἀπόστολος τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ  
 πρὸς ἐκλεκτοὺς Θεοῦ καὶ ἐπι-  
 γνωστὴν ἀληθείαν τῆς κατ' εὐσε-  
 βειαν Ἐπ' ἐλπίδι ζωῆς αἰωνίας,  
 ἣν ἐπηγγείλατο ὁ ἀφύσθητος  
 Θεὸς πρὸ χρόνων αἰωνίων.  
 Ἐφανερώσει ὁ καιρὸς ἰδίῳ τῷ  
 λόγῳ αὐτοῦ, ἐν κηρύγματι ὃ  
 ὁπσιεύθην ἐγὼ κατ' ὀπίσθην  
 τῆ σωτῆρος ἡμῶν Θεοῦ. Τίτω  
 γνησίῳ τέκνῳ καὶ κοινῷ πρὸς  
 χάρις, ἔλεος, εἰρήνη ἀπὸ Θεοῦ  
 πατρὸς καὶ Κυρίου Ἰησοῦ Χριστοῦ  
 τοῦ σωτῆρος ἡμῶν.



Caractère grec de Fournier (Saint-Augustin avec ligatures).

## LE LATIN

Pour la composition du latin manuscrit, plus ou moins bien écrit, nous nous bornerons à une série d'observations relatives aux lettres qui peuvent être prises pour d'autres, à la séparation ou à la jonction de certaines syllabes et à la coupure des mots.

Les lettres *a* et *e* peuvent donner lieu à de nombreuses hésitations. Doit-on les employer réunies (*æ*) ou séparément (*ae*)? L'*æ* se trouve dans le corps des mots, au commencement et le plus souvent à la fin.

La liste des mots contenant l'*a* et l'*e* séparés, étant assez courte, sera consultée rapidement :

aer, aerius, aerizusa, aeroides, aeropetes, aerophacia,  
aerophobus, aedon, aedonius, Action, Actionus,  
Actionex.

Plus quelques mots se rattachant à la géométrie où l'*a* et l'*e* se trouvent à l'intérieur :

tetraedron, octaedron, etc.

Tous les mots qui commencent par *præ* prennent l'*æ* et non l'*æ*.

Les lettres *o* et *e* sont toujours liées au commencement d'un mot :

œconomus, œdema, œnon.

Elles se trouvent aussi dans les première et deuxième syllabes des mots :

pœna, comœdos, cœpit.

Il y a quelques mots où l'*o* et l'*e* doivent être séparés :

coegit, coelectus, coemo, coercitio, coepulo,  
proeminet, poeta....

L'*æ* ne se trouve jamais à la fin des mots, c'est toujours l'*æ*.

La syllabe *que* ne se rencontre jamais seule, mais jointe au mot qui la précède :

quoque, itaque, fortunisque.

La conjonction *ne* se réunit presque toujours, elle aussi, au mot qui la précède :

etiamne, satisne, tantane.

La syllabe mot *quæ* forme un mot complet ; mais elle se rencontre aussi au commencement des mots :

questor, quesumus, querens

et à la fin de quelques autres :

antiquæ, aquæ, planiloquæ, reliquæ.

L'*i* seul, deux *ii* seuls ou avec un *s* forment des mots complets :

i, amice. ii quidem, iis autem.

La syllabe *ca* (ne pas confondre avec *ea*) qui peut terminer un mot, ne se rencontre jamais isolée, pas plus que les syllabes *cas*, *co*, *cos* (*cas*, *eo*, *eos*).

Le *c* final ne se rencontre que dans les mots d'une et deux syllabes :

hoc, sic, adhuc.

Les mots *ant*, *au*, *cen*, *sen* et la terminaison *ou* ne sont pas latins ; il faut composer : *aul*, *an*, *ceu*, *seu*, *on*.

Quatre mots commencent par *iū* :

iuleus, iulī, iulis, iulus.

Les autres commencent par *in*,



Sept mots commencent par *ea* :

*ea, eadem, Eannus, eapropiter, eapse, carinus, eatenus*.

Les autres mots prennent le radical *ca*.

Sept mots commencent par *co* :

*co, codem, con, copse, cos, costus, cousque*.

Les autres mots prennent le radical *co*.

Neuf mots commencent par *cn* (*cn* est une abréviation de *Cnæus*, surnom romain) :

*cnaso, cnenium, cnecus, cnedunum, cneoron, Cnidus, cnissa, cnodax*.

Dix mots commencent par *ans* :

*ansa, ansala, ansalus, ansula, anser, anserarium, anseratim, anserculus, anserina, anserinus*.

A part les mots : *autem, authenta, authenticus, authepsa*, les autres mots commencent par *anle, anth, anti*.

Aucun mot latin ne commençant par *aula*, c'est *anta* qu'il faut mettre.

Deux mots commencent par *ete* :

*etenes, eteniatrus*.

La rencontre de deux *ü* pourrait faire croire à la présence d'un *ü* tréma : il n'en est rien, cette dernière lettre n'existant pas en latin.

Quelques mots couramment employés peuvent induire en erreur par suite d'une imperfection d'écriture. Il serait utile que le typographe appelé à composer du latin s'y préparât par la lecture de plusieurs pages, tout en cherchant à graver dans sa mémoire les formes qui reviennent le plus fréquemment.

*Idem* et *ibidem* sont des mots complets ; mais *ibid.*, abréviation d'*ibidem*, prend un point.

La coupure des mots se fait généralement comme en français, par syllabes.

Les mots suivants ne se divisent jamais :

omne, omnes. omni. omnia, omnis, omnium.

La prononciation en usage donne aux lettres de l'alphabet latin à peu près la même valeur qu'à celles de l'alphabet français. Les lettres *k*, *y*, *z*, empruntées à la langue grecque, ne se rencontrent que dans les mots qui en ont été tirés.

La lettre *u* suivie de *m* dans une syllabe finale se prononce *o* : *arum* (prononcez *aromm*).

L'*e* n'est jamais muet. Il se prononce tantôt comme l'*e* fermé (*é*) : *leo*, prononcez *léo* ; tantôt comme l'*e* grave (*è*) ; il a surtout ce dernier son lorsqu'il se prononce avec la consonne qui le suit : *pater*, prononcez *patère* ; *flumen*, prononcez *flumène*.

L'*æ* et *æ* se prononce *é*.

*Ch* équivaut au *k* ; *pulcher*, prononcez *pulkère*.

*Gn* et *ll* n'ont pas le son mouillé. *Agnus* se prononce *ag-nus* ; *ille*, *il-lé*.

La lettre *l* se fait sentir à la fin des mots.

Pas de syllabes nasales.

[La casse française, employée pour la composition accidentelle des langues étrangères, ne se prête pas toujours, de par sa disposition, à cet usage.]

Il est donc nécessaire, suivant le cas, de transposer les sortes de quelques cassetins, pour la commodité et la rapidité de la composition ; certains cassetins seront donc affectés aux sortes plus courantes de l'autre langue.

En latin, par exemple, l'*x* sera bien en place dans le cassetin aux *e*, momentanément inutilisé.

Pour l'anglais, on rapprochera de la main les *h*, *y*, *w*, en déplaçant d'autres lettres moins employées ; de même pour l'italien et l'allemand non gothique.]

## L'ITALIEN

La coupure des mots, dans la composition de l'italien, est une des principales difficultés. Nous allons passer en revue les cas les plus fréquents.

Le trait d'union, par lui-même, n'est employé que pour quelques lieux géographiques, le nom et l'adjectif composés n'existant pas dans cette langue :

Porto-Nuovo, Civita-Vecchia, Pietra-Santa.

Par conséquent, il ne figure sur la copie manuscrite que pour la coupure du mot dont on réunira les deux parties en composant.

Les mots italiens se coupent, comme en français, à chaque syllabe :

com-mis-sione, bi-blio-teca, auto-riz-zare.

La syllabe muette n'existant pas, puisque la lettre *e* a le son de notre *é*, son report à la ligne suivante peut être toléré, surtout dans les petites justifications :

amo-re, ordi-ne, fungo-re.

Les mots ne peuvent se couper entre les lettres *sc*, *sp*, *sl* :

di-sciplina, di-spiacere, fa-stose.

On peut terminer une ligne par une apostrophe quand le dernier mot contient une voyelle exprimée :

dell', sull', de', degl'.

Mais si ce mot n'a pas de voyelle exprimée, on doit remplacer l'apostrophe par la lettre élidée :

gli infermi, voi intendete, che ella

au lieu de :

gl' infermi, v' intendete, ch' ella.

L'apostrophe, à la fin des mots, remplace le plus souvent une voyelle :

all' altra (alla altra), dell' ozio (dello ozio).

Et particulièrement, en poésie, elle tient lieu d'une syllabe :

un po' (un poco).

Ainsi que d'une voyelle au commencement d'un mot :

che l' torso (che il corso).

On fera donc, en poésie, des consonnes isolées suivies d'apostrophes autant de mots particuliers :

e' ch' d' l' m' n' s' v' v'.

L'apostrophe se met devant toutes les consonnes et après toutes les voyelles ; elle se met de plus après diverses consonnes : *g, h, r, z*, et après des consonnes redoublées.

Les voyelles *a, e, è, i, o* isolées forment autant de mots : elles doivent toujours être séparées, même quand elles se rencontrent, à l'exception du mot *io* (je, moi).

Lorsque la lettre *j* est à la fin d'un mot, elle tient lieu de deux *i*.

D'ailleurs, la lettre *i* se trouve quelquefois redoublée à la fin des mots, ainsi que la lettre *e*.

Les lettres *n* et *z* sont fréquemment redoublées, ainsi que les consonnes *b, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t*.

Les *k, x, y, æ* et *œ* ne sont pas en usage.

L'accent grave se place sur les voyelles et toujours à la fin des mots.

L'accent aigu n'est employé que dans les ouvrages de prosodie et dans ceux où l'on indique la

prononciation. L'accent grave s'emploie également en ce cas, mais dans le corps des mots.

L'accent circonflexe n'existe pas et le tréma n'apparaît que rarement dans la poésie.

Le mot *el cætera* (en italien *eccetera*) s'abrège : *et.*

La lettre *c* devant *e* et *i* se prononce *ch* ; *ch* devant *e* et *i* se prononce *k* ; *g* devant *e* et *i* se prononce *dg* ; *g* devant *u* est dur ; *gl* se prononce comme deux *l* mouillées ; *j* se prononce *i* ; *se* se prononce *ch* ; *sch* se prononce *sk*.

## L'ESPAGNOL

Aux vingt-cinq lettres ordinaires de l'alphabet espagnol, il faut ajouter le *ch*, les *ll* et l'*ñ*.

En espagnol, l'accent aigu existe seul ; il se place sur toutes les voyelles ; l'accent grave et l'accent circonflexe ne se rencontrent jamais : donc aucune hésitation à cet égard. On se sert aussi fréquemment d'un accent particulier, le *tilde* ( *˜* ), qui surmonte la lettre *n* (*ñ*) et se prononce comme *gn* : *señor*, prononcez *segnor*.

Le tréma se rencontre quelquefois placé sur la voyelle *u* lorsque celle-ci se trouve entre le *g* et l'*e* ou l'*i* et qu'elle doit être prononcée, mais plus fréquemment dans la poésie.

L'apostrophe n'est point en usage.

Le trait d'union s'emploie exclusivement pour la coupure des mots.

Les phrases interrogatives terminées par un point d'interrogation sont, de plus, précédées d'un autre point d'interrogation retourné (*¿...?*).

Les phrases exclamatives suivent la même règle (*¡...!*).

La division des mots se fait par syllabes comme en français et de même entre les consonnes redoublées.

L'*h* n'est jamais séparé de la voyelle qui le suit ainsi que le *ch*.

Les deux *h* se reportent toujours au commencement de la ligne.

On ne divisera pas entre deux voyelles formant diphtongue, à moins que l'une des deux ne soit accentuée, ce qui conduit à une prononciation séparée.

En espagnol, l'*e* se prononce *é* ; *u* se prononce *ou* ; le *c* devant l'*e* et l'*i* se prononce comme le *th* anglais dur ; *ch* se prononce *tch* ; le *g* devant l'*e* et l'*i* comme le *ch* allemand ; le *j* devant les voyelles, également comme le *ch* allemand ; les deux *h* réunies, comme les deux *h* mouillées ; la lettre *s* est toujours sifflante ; le *z* se prononce comme le *th* doux anglais.

## LE PORTUGAIS

De même qu'en espagnol, l'accent aigu se place sur les cinq voyelles.

L'accent grave n'existe pas, mais l'accent circonflexe se voit sur l'*e* et l'*o*.

Le tilde est employé aussi en portugais, mais se place sur l'*â* et l'*ô*, au lieu de surmonter la lettre *n* ; les mots terminés en *ao* prennent généralement l'*a* tilde (*pão*) ; ceux terminés en *oes*, l'*o* tilde (*explicações*).

Lorsque deux *c* se suivent, le second prend la cédille (*acção*).

La règle espagnole relative aux phrases interrogatives et exclamatives est tombée en désuétude.

L'apostrophe a le même usage qu'en français.  
La division des mots est syllabique.

Les mots commençant par les syllabes *ab, con, de, in, ob, pre, re*, suivis d'un *s*, se divisent après cette dernière lettre.

La coupure se fait entre le *g* et l'*n*.

La lettre *h* ne se sépare jamais de la consonne qui la précède ; toutes deux se reportent à la ligne suivante (*co-lher*).

La lettre *x* placée entre deux voyelles doit être reportée sur celle qui la suit (*dei-xaste*).

A moins que la première voyelle ne soit initiale (*oxa-lico*).

On ne divise pas entre les diphtongues. En voici d'ailleurs la liste :

ae, ai, ao, âo, au, ay ;  
ea, êe, ei, ee, éo, eo, eu, ey ;  
ia, ie, io, iu ;  
oa, oe, oi, oo, ôo, ou, oy ;  
ua, ue, ui, uo, uy.

Ni entre les voyelles des triptongues :

eia, éia, eão, ião, etc.

Les pronoms suivant les verbes leur sont joints comme en français, par un trait d'union ; mais autant que possible, ne pas couper à cet endroit.

En portugais, l'*o* final et l'*a* se prononcent en *ou* ; *ã* à la prononciation nasale *an* ; *õe* se prononce *an-i* et *ão* *an-ou*, *õe* se prononce *on-i* ; *em* se prononce *eîn* ; *c* suivi de *t* ne se prononce pas ; *lh* équivaut à deux *ll* mouillées ; *m* à la fin des mots a la prononciation nasale ; *nh* se prononce *ni* ; *s* et *z* à la fin des mots se prononcent *ch*.

## L'ANGLAIS

La composition de l'anglais — assez simple — offre ceci de particulier qu'on n'y rencontre aucune lettre accentuée. La véritable difficulté se présente dans la coupure des mots, bien qu'ils se divisent en général, comme en français, par syllabes commençant par une consonne.

com-po-si-tor, ge-ne-rally, com-pa-nion.

Néanmoins, en anglais, la division des mots est ordinairement conforme à l'étymologie.

La coupure se fera donc aux particules commençant les mots (préfixes) et à celles de terminaison.

Pour les préfixes anglais, on coupera toujours après :

be, down, over, for, fore, how, mis, out, some,  
un, under, up, with.

La syllabe *be* ne se sépare pas quand elle est suivie d'une voyelle (excepté dans le mot *being*).

On coupera après les préfixes latins suivants :

ante, circum, contra, cum, co, col, com, con, cor, de,  
dis, extra, in, il, im, inter, intro, ob, per, post, pre,  
pro, retro, sub, super, trans.

Et les préfixes grecs :

ana, amphi, anti, apo, dia, epi, hyper, hypo, meta,  
para, peri, syl, sym, syn.

Les mots affectés des terminaisons suivantes seront coupés à ces terminaisons :

dom, ever, fold, ful, fully, fulness, hood, kind, less,  
lessness, like, ly, man, men, ment, ness, out, self,  
selves, ship, some, teen, tenth, ty (excepté *eighty*),  
ward, where, wise, woman, women.



Les terminaisons *ing* (marque du participe présent) et *ed* (marque du participe passé) peuvent se détacher du mot :

print-ing, continu-ing, justify-ing, mark-ing.  
print-ed, continu-ed, justify-ed, mark-ed.

A moins que les syllabes *ing* et *ed* ne soient précédées d'une consonne redoublée :

infer-ring, bet-ting, beg-ging.  
infer-red, bet-ted, beg-ged.

à l'exception cependant des consonnes redoublées *ll* et *ss* dans les mots dissyllabiques :

pull-ing, press-ing.  
pull-ed, press-ed.

et de quelques mots polysyllabiques formés d'un des radicaux monosyllabiques *fall, stall, press, etc.* précédés des préfixes énoncés ci-dessus : *be, fore, com, un, etc.* :

be-fall-ing, fore-stall-ing, com-press-ing, un-dress-ing.  
be-fall-ed, fore-stall-ed, com-press-ed, un-dress-ed.

On divise habituellement les mots terminés en *able, age, ance, ate, ence* avant ces terminaisons :

agree-able, carri-age, import-ance, proportion-ate,  
refer-ence.

Le *ck* et le *sh* restent le plus souvent à l'extrémité des lignes :

hack-ney, quick-ly, reck-oned,  
ash-wood, fash-ionable, English-man.

Les lettres *th* ne se séparent point (excepté *knighthood*), elles se reportent de préférence au commencement de la ligne suivante :

fur-ther, nei-ther, au-thority, ga-thered.

(excepté *with-out, strength-ened* et quelques autres).

Exemples de quelques coupures particulières :

an-swer, bibli-o-graphy, di-gnity, Eng-land, neg-lect,  
rig-lets, sig-nature.

### Observations sur la composition

Dans le courant de l'alinéa, l'espace après chaque point est remplacée par un cadratin.

Le tiret n'est point précédé ni suivi d'espace.

Le deux-points terminant un alinéa est toujours suivi d'un moins sans espace.

Les guillemets anglais ont une forme spéciale; ils n'existent pas à vrai dire en tant que signes, puisque les virgules retournées (pour ceux de commencement) et les apostrophes (pour ceux de fin) en tiennent lieu. Il en est de simples ( ' ' ) et de doubles ( " " ). Le guillemet simple s'applique au mot qui doit ressortir par ce signe dans une phrase déjà guillemetée.

Les signes de ponctuation (les mêmes qu'en français), lorsqu'ils sont accompagnés de guillemets, se mettent toujours en dedans de ces guillemets.

L'apostrophe est comme en français le signe de l'élision, mais en poésie seulement, où elle tient lieu de nombreuses voyelles et même de syllabes élidées.

On la rencontre alors au commencement du mot, et plus fréquemment à la dernière syllabe.

'twixt, 's, 'scape, sorrow', justly', th', hav', tell'st, pleas'd.

Dans la prose, où elle exprime le génitif, elle se met à la fin des mots et toujours elle est suivie d'un s, à moins que le mot lui-même ne soit terminé par un s.

Robinson's adventures. Augustus' dignity.

La lettre *I*, qui se rencontre seule, se met en grande capitale (c'est la première personne du singulier *je*).

Pour les abréviations, on ne se sert pas de lettres supérieures, mais de lettres bas de casse suivies d'un point :

Mr., Messrs., Mrs., No., Co., Dr., St.

Les indications de tomaiçons, les numérations particulières aux noms propres, se mettent en grandes capitales avec un point :

Vol. III., Henry VIII., Benedict XIV.

Les noms de mois prennent une capitale.

Les abréviations des adjectifs numéraux ordinaux s'indiquent en mettant après le nombre les lettres bas de casse collées, suivies ou non d'un point.

Exception est faite lorsque l'unité finale est le chiffre 1 : l'abréviation s'indique *st* (désinence de *first*, premier); pour l'unité finale 2, l'abréviation est *nd* (désinence de *second*, second); et pour l'unité finale 3, *rd* (désinence de *third*, troisième).

1st, 21st, 31st, ... 2nd, 22nd, 32nd, ... 3rd, 23rd, 33rd, ...  
15th, 24th, 25th, 36th, 47th, 58th, 69th, ...

Livres sterling : £ ; shilling : s/ (le signe est collé au chiffre qui suit).

Le premier livre imprimé en anglais est le « *Recueil des histoires de Troyes* », de Raoul Lefèvre, chapelain du duc de Bourgogne. L'impression fut commencée à Bruges par Caxton, qui l'avait traduite, et terminée à Cologne en 1471.

## L'ALLEMAND

L'alphabet allemand comprend vingt-six lettres qui ont presque la même valeur que celles de l'alphabet français, plus trois voyelles adoucies :

|   |   |   |           |                          |   |    |   |
|---|---|---|-----------|--------------------------|---|----|---|
| Ä | a | A | a         | ß                        | v | P  | p |
| B | b | B | b         | Q                        | q | Q  | q |
| C | c | C | c         | R                        | r | R  | r |
| D | d | D | d         | S                        | s | S  | s |
| E | e | E | e         | T                        | t | T  | t |
| F | f | F | f         | U                        | u | U  | u |
| G | g | G | g dur     | V                        | v | V  | v |
| H | h | H | h aspirée | W                        | w | W  | w |
| I | i | I | i         | X                        | x | X  | x |
| J | j | J | j         | Y                        | y | Y  | y |
| K | k | K | k         | Z                        | z | Z  | z |
| L | l | L | l         | <i>Voyelles adoucies</i> |   |    |   |
| M | m | M | m         | Ä                        | ä | Æ  | æ |
| N | n | N | n         | Ö                        | ö | OE | œ |
| O | o | O | o         | Ü                        | ü | U  | u |

On compte aussi les consonnes suivantes, qui sont fondues ensemble :

|    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| ch | ck | ff | fi | fl | ll | ss | si | st | sz | tz |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|

Il n'y a pas de lettres accentuées, sauf les voyelles adoucies ä, ö, ü.

Les voyelles doubles aa, ee, oo ont la valeur des lettres circonflexes françaises : â, ê, ô.

Toutes les diphtongues sont formées de deux voyelles : ai, au, äu, ei, ei, ui.

La majuscule est le même que le J (J).

Dans la composition de l'allemand, la capitale se met à tous les substantifs ainsi qu'aux pronoms désignant la personne à qui l'on parle.

Les chiffres sont arabes. Les nombres ordinaires sont suivis d'un point ou d'une parenthèse : 1. 2).

Les chiffres romains sont suivis d'un point : I., II., etc.

L'italique se marque, comme en grec, par l'espacement à un point des lettres du mot.

Le cadratin se met, dans les phrases, après le point.

Les guillemets allemands („) se placent ainsi : „ ... “. Lorsque les guillemets français en tiennent lieu, ils se placent à l'inverse des nôtres : » ... «.

Le trait d'union est double (—).

Les interlocuteurs, dans les dialogues, sont espacés à un point et suivis d'un cadratin.

L'abréviation *etc.* est figurée par le signe : suivi d'un c : etc.

Lorsque la lettre *ß* commence un mot ou une syllabe intérieure, elle est toujours longue : *jaßte* verjette. Mais si la partie intérieure d'un mot composé finit par elle, on emploiera la forme ronde : *Geßchichteßreiber*.

Quand deux *ß* se trouvent à côté l'un de l'autre dans les mots composés, le premier est rond, le second est long : *ßaus-ßißte*.

Dans les autres cas ils sont tous deux longs : *meißte*.

Avant la lettre *f* jamais d'*ß* long : *Mueßte*.

La coupure des mots se fait par syllabes.

Néanmoins, à cette règle il y a nombre d'exceptions qui donnent lieu aux observations suivantes.

Lorsque deux *ff* se présentent, la division se fait entre les deux.

Le *dy* reste le plus souvent au bout de la ligne.

quand il est suivi d'une consonne; suivi d'une voyelle il se reporte au commencement de la suivante; sauf certains mots composés commençant par *Bruch*, *Buch*, *Tuch*, *Nach*, *Sprach*, *Werch*, qui le conservent à la fin.

Le *d* reste aussi au bout de la ligne, à part quelques mots :

*bliesen blöden bliden Bräute Müden schiden*

La lettre *b* non précédée du *d* reste au bout de la ligne si elle est suivie d'une consonne, mais se reporte au commencement si elle est suivie d'une voyelle, à moins que dans ce cas elle ne soit précédée aussi d'une voyelle. La division se fait entre deux *bb*.

Les deux *tt* suivis d'une voyelle se divisent entre eux, mais restent en fin de ligne quand ils sont suivis d'une consonne.

Le *v* et l'*ï* restent en fin de ligne quand ils sont suivis d'une consonne, et viennent au commencement de l'autre si c'est une voyelle.

L'*ï* long suivi de *d* ne s'en sépare point quand il commence une syllabe; les trois lettres se reportent au commencement de la ligne, excepté dans quelques mots composés.

L'*e* final rond se sépare du *d* et reste au bout de la ligne dans certains mots.

L'*ü*, sauf quelques mots, est reporté à la ligne suivante s'il est suivi d'une voyelle.

Dans les mots empruntés à la langue française les *e* accentués sont pris à une casse de romain quand ils n'existent pas dans la casse de gothique : *houqué*. De même le *c* cédille.

## LE RUSSE

La composition de la langue russe se fera avec une facilité relative pour peu que l'on possède suffisamment la connaissance de l'alphabet.

| Figure. | Nom.       | Valeur. | Figure. | Nom.      | Valeur.       |
|---------|------------|---------|---------|-----------|---------------|
| A a,    | Ass,       | a.      | T т,    | Tvërdo,   | t.            |
| B б,    | Bouki,     | b.      | У у,    | U,        | ou.           |
| B в,    | Viédi,     | v.      | Ф ф,    | Fert,     | f, ph.        |
| Г г,    | Glagol,    | g.      | X x,    | Kherr,    | kh.           |
| Д д,    | Dobro,     | d.      | Ц ц,    | Tsy,      | ts.           |
| E e,    | Jést,      | ié, é.  | Ч ч,    | Tscherv,  | tsch.         |
| Ж ж,    | Jivété,    | j.      | Ш ш,    | Cha,      | ch.           |
| З з,    | Zemlia,    | z.      | Щ щ,    | Schtscha, | schtsch.      |
| И и,    | Ijé,       | i.      | Ъ ъ,    | Jerr,     | (Son nul)     |
| I i,    | I,         | i.      | Ы ы,    | Jéry,     | y (i guttur.) |
| K k,    | Kako,      | k.      | Ь ь,    | Jér,      | y (i faible)  |
| Л л,    | Lioudi,    | l.      | Ѣ ѣ,    | Jat,      | ié.           |
| M м,    | Muisslète, | m.      | Э э,    | E,        | e.            |
| Н н,    | Nasch,     | n.      | Ю ю,    | Jou,      | iou.          |
| O o,    | On,        | o.      | Я я,    | Ja,       | ia.           |
| П п,    | Pokoy,     | p.      | Ѧ ѧ,    | Fitz,     | f.            |
| P p,    | Rtzy,      | r.      | Ѩ ѩ,    | Ijitsa,   | i (upsil. g.) |
| C c,    | Slovo,     | s.      |         |           |               |

Les accents ne sont point en usage, sauf l'accent aigu et le tréma, que l'on rencontre dans certains ouvrages tout spéciaux.

Il n'y a pas d'apostrophe.

La ponctuation et les chiffres ont la même forme et la même valeur que les nôtres; mêmes règles.

L'emploi des majuscules est identique au nôtre et le système italique existe.

Quant à la coupure des mots, elle est syllabique.

## L'ARABE

L'écriture arabe est très répandue. Elle est en usage en Algérie, au Maroc, à Tunis, en Égypte, en Syrie, en Turquie, en Perse, en Afghanistan, chez les Wôlofs, les musulmans de l'Hindoustan et les Malais.

L'arabe neskhi, dont on se sert actuellement, est une forme cursive des alphabets koufique et karmatique dérivés eux-mêmes de la plus ancienne forme de l'écriture syriaque : l'estrangélo. Le koufique n'est plus employé par les Arabes que pour enjoliver les titres de leurs livres, à peu près de la même façon que les caractères gothiques en France.

L'alphabet neskhi est composé de vingt-huit lettres qui se lisent de droite à gauche. Dans les livres arabes, la première page est à la place occupée par la dernière page dans nos livres français, et la première de nos livres devient la dernière des livres arabes. La plupart des lettres peuvent avoir quatre formes différentes, selon qu'elles sont initiales, médiales, finales ou isolées. Quelques-unes n'ont que deux formes; la forme initiale sert alors comme isolée et la forme médiale comme finale :

| Figure   |          |           |            | Nom.       | Prononciation.     |
|----------|----------|-----------|------------|------------|--------------------|
| Isolées. | Finales. | Médiales. | Initiales. |            |                    |
| ا        | ـ        | ـ         | أ          | alif . . . | '                  |
| ب        | ـ        | ـ         | ب          | ba . . .   | b                  |
| ت        | ـ        | ـ         | ت          | ta . . .   | t                  |
| ث        | ـ        | ـ         | ث          | tsa . . .  | ts, th anglais dur |
| ج        | ـ        | ـ         | ج          | djim . .   | dj                 |
| ح        | ـ        | ـ         | ح          | ha . . .   | h, h aspirée       |
| خ        | ـ        | ـ         | خ          | kha . .    | kh, ch allemand    |
| د        | ـ        | ـ         | د          | dal . . .  | d                  |



| Figure  |         |           |            | Nom.     | Prononciation.             |
|---------|---------|-----------|------------|----------|----------------------------|
| Isolées | Finales | Médiales, | Initiales, |          |                            |
| ذ       | ذ       | ذ         | ذ          | dza . .  | dz, th anglais <i>doul</i> |
| ر       | ر       | ر         | ر          | ra . . . | r                          |
| ز       | ز       | ز         | ز          | za . . . | z                          |
| س       | س       | س         | س          | sa . . . | s                          |
| ش       | ش       | ش         | ش          | schin .  | ch                         |
| ص       | ص       | ص         | ص          | sâd . .  | s, ç                       |
| ض       | ض       | ض         | ض          | dâd . .  | d, dh                      |
| ط       | ط       | ط         | ط          | tâ . . . | t, th                      |
| ظ       | ظ       | ظ         | ظ          | thâ . .  | th, z                      |
| ع       | ع       | ع         | ع          | 'ain . . | ' , a                      |
| غ       | غ       | غ         | غ          | ghaïn .  | gh, r grasseyé             |
| ف       | ف       | ف         | ف          | fa . . . | f                          |
| ق       | ق       | ق         | ق          | qâf . .  | q                          |
| ك       | ك       | ك         | ك          | kaf . .  | k                          |
| ل       | ل       | ل         | ل          | lam . .  | l                          |
| م       | م       | م         | م          | mim . .  | m                          |
| ن       | ن       | ن         | ن          | noun . . | n                          |
| ه       | ه       | ه         | ه          | ha . . . | h                          |
| و       | و       | و         | و          | ouaou .  | ou                         |
| ي       | ي       | ي         | ي          | ya . . . | y                          |

Les lettres initiales, appelées à se lier à la lettre suivante, ont leur trait de jonction à gauche; les médiales, appelées à se lier à la lettre précédente et à la suivante, ont un trait de jonction à droite et un à gauche; les finales, appelées à se joindre à la lettre précédente, ont leur trait de jonction à droite.

Les lettres ا, ب, ج, د, ر, ز, و, peuvent se lier à la lettre précédente, jamais à la suivante. Toutes les autres lettres peuvent se lier à la précédente et à la suivante.

Lorsque le *ha* final ou isolé est surmonté de deux points (آ, ٲ, ٳ), il prend le nom de *ta marbouta* et a la valeur d'un *t*.

Dans l'écriture barbaresque, le point du *fa* est au-dessous de la lettre (ف) au lieu d'être au-dessus (ف) et le *qâf* n'a qu'un seul point au lieu de deux.

Le caractère typographique figurant le *fa* initial oriental (ف) sert également à figurer le *qâf* initial barbaresque (ف). Le caractère figurant le *fa* médial oriental (ف) figure également le *qâf* médial barbaresque (ف). Le *qâf* final et le *qâf* isolé barbaresques ne sont pas figurés par le *fa* oriental; ils le sont par une lettre presque semblable au *qâf* oriental, mais ne comptant qu'un seul point au lieu de deux : ف (qâf final barbaresque), ف (qâf isolé barbaresque). Il importe de ne pas confondre ces deux dernières formes avec les lettres orientales *fa* final (ف) et *fa* isolé (ف) qui ont bien un point dessus, mais sont plus larges.

Les lettres *p* et *v* n'existent pas en arabe. On représente le *p* au moyen d'un ب avec trois points dessous, comme en turc (پ). Dans l'écriture orien-

**ta**le, on représente le *v* au moyen d'un *fa* avec trois points dessus (ﻑ); dans l'écriture barbaresque, au moyen d'un *fa* avec trois points dessous (ﻑ).

En outre des lettres de l'alphabet, il existe un certain nombre de signes qu'il est nécessaire de connaître. Ces signes sont :

1° Le *hamza* ou *qatta* qu'on rencontre fréquemment au-dessus ou à gauche de l'*alif*, et qui a deux formes différentes (ء, ا). La première est la plus usitée.

2° Les trois voyelles brèves :

Le *fatha* ou *nasba*, qui se prononce *a* et se place au dessus des consonnes (ـَ);

Le *kasra* ou *khafda*, qui se prononce *i* et se place au dessous des consonnes (ـِ);

Le *dhamma* ou *rafaa*, qui se prononce *o*, *ou* et se place au-dessus des consonnes (ـُ).

On nomme *tanouine* la prononciation d'*n* qui se fait entendre après la voyelle. Le *tanouine* est représenté par le redoublement du signe de la voyelle : ـَـَ (*ane*), ـِـِ (*ine*), ـُـُ ou ـُوـُو (*oune*).

3° Les quatre signes orthographiques suivants, toujours placés au-dessus des lettres :

Le *soukoun* ou *djezm* (ـْ), qui indique que la consonne qu'il surmonte est privée de voyelle;

Le *tachdid* ou *chadda* (ـّ), signe du redoublement, qui indique que la lettre qui le porte doit être prononcée deux fois;

Le *ouasla* (ـٔ), signe de l'élision de l'*alif* initial. La consonne qui le suit est toujours surmontée d'un *soukoun*;

Le *madda* (ـٓ), qui tient lieu d'un *alif* supprimé. Il se place aussi au-dessus des abréviations et des lettres numériques.

Voici les principales combinaisons auxquelles donnent lieu ces voyelles et ces signes :

|                          |                            |
|--------------------------|----------------------------|
| ◌ hamza-fatha.           | ◌ hamza-djezm.             |
| ◌ hamza-tanouine-fatha   | ◌ tachdid-fatha.           |
| ◌ hamza-kasra.           | ◌ tachdid-tanouine-fatha.  |
| ◌ hamza-tanouine-kasra.  | ◌ tachdid-dhamma.          |
| ◌ hamza-dhamma.          | ◌ tachdid-tanouine-dhamma. |
| ◌ hamza-tanouine-dhamma. |                            |

Tous ces différents signes sont fondus sur un corps plus petit que le caractère lui-même et de deux manières différentes : 1° avec tout le talus en haut, c'est-à-dire inférieurs, pour se placer sur les lettres courtes ; 2° avec tout le talus en bas, c'est-à-dire supérieurs, pour se placer sur les lettres longues.

Le *fatha* (◌) et le *tanouine-fatha* (◌) servent, en les retournant, à faire le *kasra* (◌) et le *tanouine-kasra* (◌).

Les accents, soit au-dessus, soit au-dessous des lettres, se placent au milieu de ces lettres. Quand ils accompagnent une ligature, ils se placent au-dessus ou au-dessous de la partie de cette ligature représentant la lettre à laquelle ils appartiennent. Ainsi, sous la lettre double *fa-ya* (في), le *kasra*, appartenant au *fa* et non au *ya*, sera placé à droite : في

Le *hamza* est fondu non seulement sur le corps des points-voyelles, mais aussi sur le corps du caractère lui-même, pour les cas où il est appelé à se placer après l'*Alif* (أ).

Il existe, sur le même corps que les voyelles et les signes orthographiques, des points fondus à part (◌, ◌, ◌), destinés à former des lettres spéciales que ne comportent pas toujours les fontes (ك, ف).

Ces points servent aussi, joints à des crochets de raccord (◌), à combiner des lettres dont le côté

gauche vient s'aligner avec la partie droite supérieure des lettres médiales  $\text{ا} \text{آ} \text{أ} : \text{الـهـمـلـ}$ ,  $\text{الـهـجـة}$ .

Les ligatures sont très nombreuses en arabe; mais, comme les ligatures grecques, elles tendent à disparaître et n'existent pas toutes dans la plupart des fontes. Tout en reconnaissant le côté pratique de cette suppression, peut-être faut-il regretter ce que le caractère y perd au point de vue de l'élégance.

Nous ne donnons ici que les plus usitées :

|| alif-lam.

لا alif-lam-alif.

دـ djim-mim.

هـ ha-mim.

خـ kha-mim.

عليـ aïn-lam-ya.

فيـ fa-ya.

قـ qâf-ya.

كـ kaf-alif initial.

كـ kaf-alif médial.

كـ kaf-lam initial.

كـ kaf-lam médial.

كلـ kaf-lam final.

كلـ kaf-lam isolé.

لا lam-alif.

لا lam-alif.

لا lam-alif médial et final

دـ lam-djim initial.

هـ lam-ha initial.

خـ lam-kha initial.

كـ lam-kaf initial.

لا lam-lam initial.

لا lam-lam-ha.

دـ lam-mim initial.

دـ lam-mim médial.

يـ lam-ya isolé.

يـ lam-ya final.

دـ mim-djim médial.

دـ mim-ha médial.

دـ mim-kha médial.

Il n'y a en arabe ni majuscules ni signes de ponctuation; on indique la fin des phrases par des signes conventionnels comme  $\text{و} \text{؛} \text{،}$ .

Quoique chaque lettre de l'alphabet ait une valeur numérique, les Arabes se servent comme chiffres des signes suivants qui se lisent de gauche à droite :

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ .

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Ainsi ١٨٩٢ se lit : 1892, ١٩١٣ se lit 1913.

L'arabe se compose cran dessus et le composteur se vide à chaque ligne. Pour éviter de vider le composteur aussi fréquemment, certaines personnes composent l'arabe cran dessous comme le français, en inclinant le composteur à droite et en commençant à composer de ce côté; mais, outre que cette position du composteur est peu commode, il se présente encore un autre inconvénient. En effet, il est bien rare qu'une ligne d'arabe ne comporte absolument aucune voyelle ou aucun signe orthographique, même quand on a affaire à un texte non vocalisé, et il faut forcément, pour placer les accents, qui sont plus généralement au-dessus des lettres qu'au-dessous, retourner la ligne cran dessus. Nous pensons donc qu'il est préférable de composer cran dessus : la ligne de texte se trouve ainsi toute prête à recevoir les accents qu'elle peut comporter.

Quand on a affaire à un texte vocalisé, après avoir placé les accents qui doivent figurer au-dessus des lettres, on retourne la ligne cran dessous pour placer au-dessous des lettres les accents qu'elles sont appelées à recevoir. Il importe, dans la composition des textes vocalisés, de relire bien attentivement la ligne de texte avant de la ponctuer dessus et dessous, car un remaniement dans la ligne de texte entraîne forcément le remaniement des deux lignes d'accents.

En arabe on ne divise jamais les mots. Quand le dernier mot d'une ligne ne la complète pas et qu'il

est impossible d'y faire entrer le mot suivant, on remplit la ligne en plaçant entre les lettres, de préférence près des lettres longues, des traits appelés allonges qui viennent s'aligner avec les traits de jonction des lettres. Il y a des allonges de différentes forces : il y en a de larges, de moyennes et de fines. Les larges trouvent surtout leur emploi, comme nous le verrons plus loin, dans la composition des vers. Les fines sont appelées à se placer entre les lettres pointées dont le trop grand rapprochement pourrait causer une confusion (هـ, حـ). Elles sont d'une grande utilité pour élargir un peu, dans les textes vocalisés, les lettres minces appelées à recevoir des accents qui, sans ce moyen, ne pourraient pas toujours être placés convenablement et distinctement.

Lorsqu'une lettre crénée sur le côté empêche la lettre voisine de s'approcher complètement d'elle, on met entre ces deux lettres une espace pour combler le vide et préserver la lettre crénée.

Dans la plupart des éditions arabes, les alinéas ne sont pas renforcés. Nous pensons qu'il est préférable de les renforcer d'un cadratin. Le renforcement est, en effet, le seul moyen d'indiquer un nouvel alinéa venant à la suite d'une ligne pleine. Quoiqu'on puisse presque toujours éviter une ligne pleine, soit en la serrant pour conserver un blanc à la fin, soit en élargissant les mots au moyen des allonges et en en rejetant un ou plusieurs à la ligne suivante, on peut aussi par hasard se trouver en présence d'une ligne forcément pleine. La difficulté qui surgirait dans ce cas ne peut exister avec le renforcement de l'alinéa.

L'italique s'indique au moyen d'un filet maigre placé au-dessus ou au-dessous des mots qui doivent ressortir.

Dans la composition des vers, les deux hémistiches doivent être de même largeur et séparés par un blanc plus fort que l'espacement ordinaire. On met quelquefois au milieu de ce blanc un signe conventionnel (\* ' .) :

وقهوة لاعم تبقى اذا \* قابلك الشاق بفجائها  
بماؤها تغسل اكدارنا \* وتحمق الغم بنيرا نها

Lorsqu'il s'agit d'une citation de trois hémistiches, les deux hémistiches du vers complet sont disposés comme on le voit ici et l'hémistiche du vers incomplet peut se mettre au milieu de la ligne.

On peut aussi faire de chaque hémistiche une ligne séparée. Le premier hémistiche ressort à droite et le second ressort d'autant à gauche. Dans ce cas comme dans le précédent, les hémistiches doivent être rendus égaux au moyen des allonges et par l'emploi de la forme large du *kaf* (ك) quand il y a lieu.

كم عاقل عاقل اعيت مذهب  
وجاهل جاهل تلقاه مرزوقا  
هذا الذي ترك لاوهام حائرة  
وصير العالم التحرير رنديقا

Quand une citation arabe composée de plusieurs mots se rencontre dans un texte français et que la phrase entière ne peut tenir dans la même ligne, il faut d'abord faire entrer dans la ligne la partie droite de la citation (puisque l'arabe se lit de droite à gauche) et rejeter le reste au commencement de la ligne suivante. Ex. :



..... Les sourates ou chapitres du Coran commencent par la formule *بسم الله الرحمن الرحيم*

En faisant entrer les trois premiers mots et en rejetant le dernier à la ligne suivante, la citation sera coupée de cette manière :

..... Les sourates ou chapitres du Coran commencent par la formule *بسم الله الرحمن الرحيم* ;

En faisant entrer les deux premiers mots et en rejetant les deux autres à la ligne suivante, la citation sera coupée ainsi :

..... Les sourates ou chapitres du Coran commencent par la formule *بسم الله الرحمن الرحيم* ;

Enfin, en ne faisant entrer que le premier mot et en rejetant les trois autres à la ligne suivante, la citation sera coupée de cette façon :

..... Les sourates ou chapitres du Coran commencent par la formule *بسم الله الرحمن الرحيم*.

Il n'en est pas de même lorsque, au lieu de contribuer à former une phrase, chacun des mots arabes est un exemple isolé. Dans ce dernier cas, le premier mot arabe à faire entrer dans la ligne est celui qui vient immédiatement après les mots français. Les mots arabes sont alors séparés par une virgule ou par une ponctuation quelconque, qui indique clairement qu'on se trouve en présence de mots isolés cités comme exemples, et non en présence d'une phrase construite.

Il va sans dire que, dans un texte français où il

à des intercalations d'arabe, l'interlignage n'est pas toujours régulier à cause des lettres longues, soit par en haut, soit par en bas, et des lignes d'accents qui peuvent s'y rencontrer.

Il faut avoir soin, en distribuant, de ne pas pousser les interlignes en avant, comme on le fait ordinairement, mais en arrière; sans cela on risque de heurter les lettres créneées, de les abîmer et de mettre en pâte.

Cette notice sur la composition de l'arabe est extraite des *Notions de Typographie orientale*, par M. A. Labouret.

Les caractères arabes nous ont été fort obligeamment fournis par la Fonderie Deberny de Paris

## L'HÉBREU

L'alphabet hébreu comprend vingt-deux lettres:

| Finale | Initiales | Initiales | Finale | Initiales | Initiales |
|--------|-----------|-----------|--------|-----------|-----------|
|        | mediales  | mediales  |        | mediales  | mediales  |
| א      | Aleph     | a         | ל      | Lamed     | l         |
| ב      | Beth      | b, bh     | מ      | Mem       | m         |
| ג      | Guimel    | g, gh     | נ      | Noun      | n         |
| ד      | Daleth    | d, dh     | ס      | Samech    | s         |
| ה      | Hè        | h         | ע      | Aïn       | h, gh     |
| ו      | Vav       | v, o, ou  | פ      | Phé       | ph        |
| ז      | Zaïn      | z         | צ      | Tsade     | tz        |
| ח      | Heth      | h         | ק      | Coph      | k         |
| ט      | Teth      | t         | ר      | Resh      | r         |
| י      | Iod       | i, j      | ש      | Shin      | sh        |
| כ      | Caph      | c, ch     | ת      | Thau      | th        |

Toutes ces lettres reçoivent des points soit au-dessus soit en dedans, quelquefois même au-dessus et en dedans à la fois; elles sont donc fondues avec ces points, ce qui complique la casse en augmentant les sortes à fonder, alors qu'en Allemagne et en Hollande les lettres sont fondues à vil; les points supérieurs fondus séparément viennent s'y ajuster.

Le nombre et l'emplacement de ces points modifient la prononciation de ces lettres, mais lorsque l'hébreu se compose sans points-voyelles et sans ponctuation tonique, on n'en fait point usage :

א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת  
 א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת  
 א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת  
 א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת

(Le ש prend le point tantôt à droite, tantôt à gauche, selon qu'on le prononce *schin* ou *sin*.)

Les points-voyelles, au nombre de sept, se placent au-dessous des lettres; ils peuvent parfois se combiner sous la même lettre :

kametz patach schwa chireck segol zereh kiber

Les signes de ponctuation tonique, fondus séparément, se placent soit au-dessous, soit au-dessus des lettres et selon que s'élève ou s'abaisse le ton :

## SIGNES INFÉRIEURS :

|   |              |   |         |
|---|--------------|---|---------|
| 1 | silluk       | 2 | munach  |
| ^ | atlmach      | 3 | t'hir   |
| ˘ | tipcha       | 4 | mahpach |
| ˙ | merka        | 5 | darga   |
| ⋈ | doubie merka | 6 | iärsch  |

## SIGNES SUPÉRIEURS :

|   |                   |    |                |
|---|-------------------|----|----------------|
| 7 | segolta           | װ  | paser          |
| : | petit sakeph      | קק | karne-phara    |
| ⋈ | grand sakeph      | ק  | grand telisha  |
| o | r'bia             | ק  | petit telisha  |
| 7 | pazchita ou kadma | װ  | gāresch        |
| ~ | sarka             | «  | double gāresch |
| ! | schalschelet      | »  | j'thib         |

Le *makkeph* (—) sert à réunir deux mots comme notre trait d'union.

L'unique ligature ׀ : réunion de l'*aleph* et du *lamed*, se place au milieu et à la fin des mots; on l'emploie pour éviter les lignes trop serrées.

Le *psik* (■) indique que l'on doit, à la lecture, séparer le mot qui le suit de celui qui le précède.

Pour remplacer une lettre à la fin d'un mot, on se sert du signe '. Le même signe redoublé '' indique que le mot qui le suit et celui qui le précède forment deux ou plusieurs mots composés.

On ne se sert point de majuscules en hébreu ni de chiffres, les lettres de l'alphabet servent à la numération.

L'italique se marque au moyen d'une espace fine entre chaque lettre du mot que l'on veut faire ressortir. Mais si l'on veut faire ressortir davantage un mot ou une phrase, un caractère d'un plus gros œil est indiqué.

Le point (.) et le deux points (:) sont les deux seuls signes de ponctuation; tous deux s'espacent de la même manière : une espace forte devant et une plus forte après.

Le cadratin est le signe de l'alinéa.

La composition de l'hébreu se fait de gauche à droite, le crân dessus.

La ligne composée, on compose par-dessus la ponctuation tonique s'il y a lieu : cette ponctuation est placée retournée dans la galée, la ligne de texte est à son tour retournée avec le compositeur et l'on ajuste les points-voyelles où il convient ; finalement ces deux lignes sont placées sur la première déjà posée dans la galée.

Les mots ne se coupent pas en fin de ligne ; on a la faculté d'espacer très largement, et d'user de certaines lettres larges placées préférentiellement à la fin des mots.

  
aleph

  
hè

  
lamed

  
mem

  
thau

Pour l'imposition de l'hébreu, on s'arrange de manière que, la feuille étant pliée, la première page se trouve à la place de la dernière.



## CHAPITRE XIV

### LA MUSIQUE

---

#### Historique de la musique typographique

Les mélodies anciennes se transmièrent tout d'abord au moyen de la tradition orale. Environ mille ans avant notre ère, le Grec Terpandre imagina d'appliquer les lettres de l'alphabet aux sons de la musique : ce fut le premier essai de notation musicale. Plus tard, les Romains modifièrent ce système, mais sans en altérer la base.

L'art musical, considéré comme profane par les primitifs chrétiens, fut, en 800, accueilli largement par le pape saint Grégoire le Grand, premier du nom, qui lui donna, dans les solennités religieuses, le rang élevé qu'il a conservé depuis.

La question de notation restait peu importante, aussi le système de Terpandre prévalut pendant deux mille ans, augmenté seulement de « neumes », germes de la notation moderne.

Au commencement du *x<sup>e</sup>* siècle, vers 1028, le bénédictin Guy d'Arezzo inventa les notes et leurs portées. Simples d'abord, elles avaient la forme du losange, qu'elles ont conservée longtemps pour le plain-chant. Ce n'est que plus tard, et au moment où elles subissaient des modifications compliquées, qu'on leur donna la forme ronde.

Jean-Jacques Rousseau a blâmé le système de Guy d'Arezzo, qu'il accuse de compliquer et d'embarrasser davantage l'étude de la musique. Il est certain qu'au point de vue de la propagation par les procédés typographiques, la musique n'a pas largement profité de l'invention de l'imprimerie, la notation hiéroglyphique est restée l'obstacle sérieux que nombre d'inventeurs ont tenté de renverser.

Moins de cinquante ans après l'invention de l'imprimerie, alors que toutes les difficultés avaient été vaincues pour créer la fonte des types étrangers, si nombreux et si variés, on en était encore à la reproduction par la gravure sur bois.

C'est que la gravure de ces caractères exige le plus grand soin et que leur fonte réclame la plus mathématique précision. En effet, le principal mérite est de ne présenter à l'œil aucune solution de continuité, soit dans les signes, soit dans les lignes.

Le plain-chant, lui, est fort simple dans ses éléments de combinaisons. Une trentaine de poinçons suffisent pour composer celui dont les notes sont gravées avec les portées, et la moitié de ce nombre pour le plain-chant dont les notes noires s'impriment sur quatre lignes de portée rouges.

L'impression typographique du plain-chant date de 1490, comme le prouve le *Psautier* imprimé cette même année à Mayence, où les notes carrées sont tirées en noir et les portées en rouge au moyen d'un second tirage. (On prétend aussi que les premières tentatives d'impression de plain-chant avec types mobiles auraient été faites à Wurzburg (nov. 1481), par Reyser, et à Venise (déc. 1481) par Octavianus Sextus.)

Le plus ancien ouvrage de plain-chant imprimé qui suit paraît être celui de Nicolas Wollick, de Cologne (1501). Dans ce livre, les caractères de plain-chant sont mobiles et ceux de la musique gravés sur bois. Avant cette date, on ne signale que trois incunables où l'on trouve de la musique chiffrée, un in-folio, *Practica musicæ*, de Gaforio (Milan, 1496, les passages de musique y sont gravés sur bois); un in-quarto, *Musices opusculum...* par Burci (Bologne, 1497), et un grand in-folio : *Graduale romanum*, imprimé en 1499, par Emericus, à Venise.

Jusque vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, l'impression du plain-chant avait peu progressé, lorsque, en 1593, J.-B. Raimondi, de Crémone, directeur de l'imprimerie **Médié**is, à Rome, obtint du pape Clément VII un brevet

pour l'impression d'un plainchant colossal. Les caractères, d'abord en bois, furent plus tard gravés et fondus par Raimondi.

L'invention de la musique typographique revient à l'Italie. Le premier livre connu imprimé en notes mobiles a été publié à Venise, en 1503, par Ottavio Petrucci, sous le titre de *Canti cento cinquanta*. Ce procédé était néanmoins très imparfait, bien que la musique à cette époque fût d'une grande simplicité.

On attribue à Ottavio Petrucci l'idée d'avoir donné aux notes la forme du losange, de les avoir gravées isolément avec les cinq lignes de la portée adhérentes de chaque côté.

A Paris, Pierre Hautin grava les premiers poinçons d'une musique analogue, vers 1525. Des essais assez heureux en furent faits par Pierre Attaignant, qui publia un recueil de « Chansons nouvelles en musique à quatre parties » (1527). C'est le plus ancien chansonnier imprimé en France avec types mobiles. Ce fut une innovation en ce genre. Les premières éditions de Pierre Hautin datent de 1530. On connaît de lui un in-quarto oblong contenant des motets à cinq parties, mis en musique par Roland Lassus, daté de 1576.

Le procédé de Petrucci resta longtemps stationnaire, bien que



Notation de Petrucci.



les successeurs de Pierre Attaignant, Nicolas Duchemin et Adrien Le Roy, en eussent perfectionné les types. Le principe restait le même : le signe de la note adhérait aux fragments de portée et présentant de multiples solutions de continuité, désagréables à l'œil.

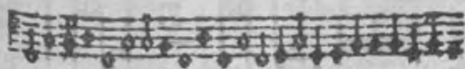
Cet obstacle fit tenter à Guillaume Le Bé, en 1544 et 1545, un essai de notes indépendantes de la portée qui étaient imprimées par rentrée sur les lignes de la portée. Ce système, fort coûteux, exigeait des presses plus parfaites que celles du temps; il fut abandonné pendant près de deux siècles.

Jacques de Sanlecque et son fils portèrent l'art de la gravure musicale au degré de perfection possible à cette époque. Leurs types de petite, moyenne et grosse musique, chef-d'œuvre pour la précision des portées et la justesse des ligatures, quoique gravés pour eux seuls, se répandirent par contrefaçon, en France, en Allemagne et aux Pays-Bas.

L'impression de la musique était libre en France, mais, en 1552, Adrien Le Roy obtint du roi Henri II, dont il était le musicien, des lettres patentes lui accordant, ainsi qu'à son associé Ballard, le privilège de cette impression.

Ce privilège exclusif se perpétua pendant près de deux siècles dans la famille des Ballard, qui malheureusement suivirent la routine et achetèrent à Guillaume le Bé les poinçons et matrices dont on se servait de son temps.

Le seul progrès sous l'empire de leur privilège est dû à Robert Granjon, typographe, qui conçut le premier l'idée d'arrondir les notes et de supprimer toutes les ligatures et les signes de proportion qui rendaient à cette époque la musique fort difficile à lire et à exécuter. Il réduisit toutes les valeurs de temps à la division binaire. Cette innovation lui valut un privilège de plusieurs années. Quatre recueils de cette musique parurent en 1559. Chose singulière, cette simplification nuisit plutôt à sa réputation. Il quitta



Musique de Jacques de Sanlecque.

*Ant.*

**P**o-nam thronum regni super If-rael in  
sempiternum, sicut locutus sum David  
patri tuo.

PLAIN-CHANT DE FOURNIER. (Notes adherentes à la portée.)

**F** actum est, dum pertransi - ret univer-sos,  
invenit hominem jacentem in graba - to, \* Et  
a-it il-li; Sanat te Dominus Jesus. Christus.

PLAIN-CHANT DE FOURNIER.

(Notes brisées non adhérentes à la portée, qui a été tirée en rouge après coup.)

Paris pour Lyon, où il gravait encore vers 1572. Les Ballard ne trouvèrent plus que de médiocres concurrents à Leipzig et à Francfort.

Au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle de considérables changements s'opérèrent dans la musique. Les Ballard gravèrent de nouveaux types, reconnus inférieurs aux anciens comme élégance et netteté, et s'obstinèrent à conserver aux notes l'ancienne forme du losange alors que depuis longtemps la forme ronde était adoptée.

L'aspect suranné de l'impression des Ballard hâta l'adoption de la gravure sur cuivre pour toute espèce de musique. (Le système d'impression en taille-douce passe pour avoir été inventé en Italie au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle : mais le plus ancien ouvrage connu exécuté de cette manière a été publié à Augsbourg de 1500 à 1515, par Erhard Omlin.) Cette conséquence regrettable de leur privilège fut surtout nuisible aux imprimeurs français, car en Allemagne et en Angleterre un meilleur système était pratique, de sorte que l'usage des notes rondes s'y répandit beaucoup plus vite et beaucoup plus tôt qu'en France.

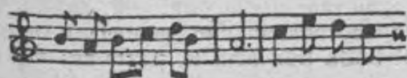
La gravure sur planches de métal supprimait toutes les difficultés de signes et de combinaisons : mais, pour les œuvres importantes, l'impression était lente et coûteuse. Ce procédé détermina la formation de toute une classe de copistes. Jean-Jacques Rousseau en fit partie, et ce travail le conduisit à la notation chiffrée, que ses contemporains repoussèrent avec ensemble.

La gravure sur cuivre stimula les imprimeurs typographes, qui résolurent tout d'abord de se débarrasser des fâcheux Ballard. — lesquels, ayant négligé les progrès de l'art typographique, méritaient la déchéance de leur privilège. (Notons qu'en 1639 ils avaient reçu un premier coup : Jacques de Sauleque ayant perfectionné les caractères de plain-chant obtint un privilège qui d'ailleurs amena un procès. Ce procès n'eut probablement pas de solution, car cent ans après les Ballard plaidaient encore.)

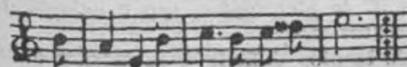
# PETITE MUSIQUE.



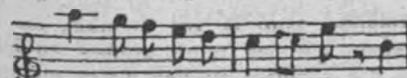
*Lorsque sur ta musette Tu*



*chante ton ardeur, Une langueur*



*secrète s'empare de mon cœur.*



*Ah! sur un ton si tendre, Pour-*



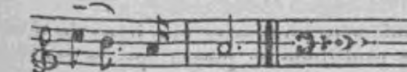
*quoi te faire entendre? pourquoi*



*Colin m'allarmer chaque jour?*



*Ne peut-on pas vivre heureux*



*sans amour?*

Petite musique de Fournier.



Au XVIII<sup>e</sup> siècle ces antiques caractères étaient tombés dans le plus complet discrédit. A la mort du dernier privilégié, poinçons, moules, matrices, caractères, furent adjugés pour la somme dérisoire de 200 livres.

En 1746, Fournier cite ce fait : « M. Keblin, graveur et fondeur imprima un duo, contenant vingt lignes in-folio; il imita très bien la figure des notes telles qu'on les écrit, mais *chaque ligne était coulée en sable et ne faisait qu'une pièce* ». Ces vingt lignes réalisaient déjà l'idée de la stéréotypie, qui n'apparut que cinquante ans plus tard.

L'obstacle le plus difficile à surmonter était justement le défaut d'adhérence de la note avec la portée, qui donnait lieu à une multitude de solutions de continuité fatigantes pour la vue. De plus, les coulées n'embrassaient que les notes situées au-dessus et au-dessous des portées; au lieu d'être obliques, les ligatures étaient presque horizontales, comme les portées elles-mêmes; tous les signes accessoires, enfin, compliquaient les difficultés de gravure et de fonte. C'est alors que, en 1754, Breitkopf, célèbre fondeur et imprimeur de Leipzig, modifia le procédé jusque-là en usage. Tout en conservant les notes adhérentes à la portée, il changea leur combinaison, de façon que le nombre de fractions de celle-ci diminuât beaucoup, mais les notes étaient composées de plusieurs pièces, alors que précédemment chacune d'elles n'en formait qu'une seule. Cette innovation a été suivie, et les perfectionnements divers ont tous tendu essentiellement à diminuer le nombre de fractions de la portée afin de donner toute la franchise d'œil de la gravure à cette portée, sans néanmoins pouvoir rendre indépendants tous les signes de la musique.)

Cependant, pour composer une ligne de musique, il fallait une multitude de pièces, qui la rendaient peu solide. Malgré cela, pour diminuer les solutions de continuité dans les portées, c'est ce qu'on avait fait de mieux jusque-là. Breitkopf fut contrefait à Bruxelles,

à Londres et à Venise; de leur côté Enschede Fleischmann à Harlem, et Fournier à Paris, essayèrent, mais sans succès, de rendre cette musique moins compliquée.

La petite musique, en types mobiles et sans ligature, dite *musique des Huguenots* (parce qu'elle était destinée exclusivement au chant des psaumes de l'Eglise



Musique des psaumes pour les Protestants (Fournier).

protestante) peut être rangée dans la catégorie du plain-chant. La petite musique des protestants n'a donné lieu à l'impression d'aucun livre méritant une mention spéciale, et ce à cause de ses petites proportions, augmentant par cela même les difficultés d'exécution.

Les frères Gando gravèrent des caractères de musique fort beaux et préférables à ceux de Fournier; ils étaient





séparés de la portée et nécessitaient par conséquent un second tirage. Ce procédé demeura à l'état d'essai.

Un imprimeur de Strasbourg, Reinhardt, le renouvela sans succès. Le repérage était impossible par suite de l'altération du papier trempé du premier au second tirage, ce qui produisait un retrait de plusieurs lignes.

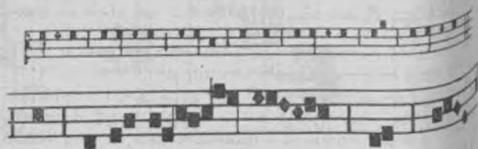
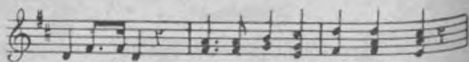
Cooper, mécanicien anglais, imagina d'introduire dans les planches de bois des caractères en cuivre, notes et signes, séparés de la portée. La planche mise sous presse, le tympan mobile sur lequel on plaçait la feuille de papier tournait sur un axe « pour présenter après la première impression et sans enlever la feuille, la page de notes imprimées à la forme des portées pour que la coïncidence soit toujours parfaite ». Le prix de main-d'œuvre fit renoncer à ce procédé.

En 1802, Olivier, imprimeur, et Godefroy font breveter une combinaison de très beaux caractères mobiles. Les poinçons étaient gravés sans portée et les traits de la portée gravés dans la matrice après la frappe. Les poinçons et matrices des deux inventeurs ruinés devinrent la propriété de M. Laboulaye, « qui eut le talent de rendre leur musique acceptable en la rajeunissant ».

La musique typographique — système Breitkopf ou Fournier — se répandait en Angleterre, mais était à peu près délaissée en France, où l'on gravait sur cuivre et frappait sur étain.

En 1829 apparaît l'invention de Duverger, qui traditionnellement se rattache aux procédés de musique sans portée et au stéréotypage qui en était la clef. L'idée lui en vint à propos de la reproduction d'un protocole de corrections qu'il imagina de graver avec la pointe d'un canif dans un moule de plâtre.

La page de musique une fois composée, l'empreinte en est prise: au-dessus de ce moule serré dans un châssis est suspendue une molette armée de cinq dents d'acier qui trace son passage en achevant de creuser



Musique et plain-chant de Derriey.



Musique et plain-chant de Derriey.

les portées (déjà marquées sur le moule par des espaces ordinaires un peu plus basses que les notes qu'elles séparent). On passe ensuite au clichage.

Dans l'origine on se servait pour reproduire les grandes coulées, d'un morceau de cuivre en forme de T, dont les deux ailes dégagées à l'emporte-pièce se courbent facilement au milieu des notes qu'elles embrassent. Avec le procédé Duverger, les grandes coulées sont burinées dans le moule par le compositeur, les petites sont fondues et prennent place par combinaison dans la composition. Les ligatures sont obtenues ainsi : tous les blancs étant fondus sur hauteur de tige, on se sert de cadratins armés de petits crochets ou dents de cuivre, entre lesquels on pose des fractions de lamelles d'étain façonnées à l'avance et qui représentent les ligatures, quelles que soient leur forme plus ou moins oblique et leur dimension.

Louis Cordel et Tantenstein revinrent, en 1834, aux procédés de Breitkopf et Fournier perfectionnés sous le triple rapport de la combinaison typographique, de la gravure plus élégante et de la fonte mieux exécutée. Ce fut un progrès au point de vue de la célérité et du bon marché qui contribua beaucoup au développement de la musique typographique.

Mais cette musique mobile ne pouvait vaincre celle de Duverger qui se distinguait par la facilité de donner, dans le plâtre, aux coulées des courbes très étendues et le mécanisme ingénieux des ligatures.

La casse de Duverger comprenait trois cent soixante-quinze casselins, celle de Tantenstein fut ramenée à deux cent quatre-vingt onze sortes, — cent dix de plus que le nombre indiqué par les polices de Fournier.

Dans le système de Tantenstein, qui permettait de fondre la musique sur une très petite force de corps, aucune note n'est isolée d'une certaine fraction de portée, tantôt sur les côtés, tantôt dessus et dessous : les queues de notes, dont quelques-unes sont crénelées pour faciliter leur jonction, ainsi que les petites con-

lées, sont également fondues avec les portées; les grandes sont en cuivre comme celles de Duverger.

La machine de Duverger a été donnée aux archives de l'Imprimerie nationale — dont il fut directeur — par le fondeur Th. Beaudoire.

De 1830 à 1852, bien des essais ont été tentés, mais sans réussite. Il faut néanmoins signaler le procédé de Busset qui consiste, pour simplifier la composition, à soumettre presque toutes les fractions d'une ligne de musique à la valeur combinée d'un cadratin; et celui du fondeur et imprimeur Gautier, de Besançon, où les solutions de continuité sont peu apparentes, mais qui nécessite de multiples parangonnages.

De l'examen de tous les systèmes connus, il résulte que la musique s'opère par juxtaposition et superposition combinées, c'est-à-dire que les fractions de portée viennent, ainsi que les notes, leurs queues et les autres signes de la musique, se poser dans le compositeur les uns à côté des autres, ou les uns sur les autres. De là ce travail de parangonnages inextricables.

L'invention de Derriey le révolutionna. Cette musique typographique, exposée à Londres en 1851, résultait d'une combinaison de notes d'une seule pièce fondues sur cadratin pour celles placées entre les lignes et en deux pièces pour celles placées sur les lignes. Les cinq lignes de la portée faites de filets maigres d'un demi-point passaient par le centre des notes en deux morceaux.

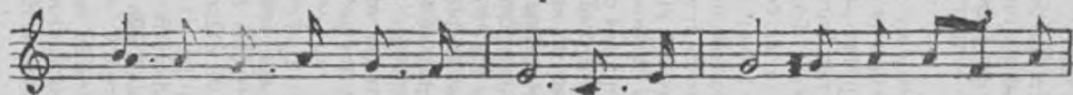
La composition d'une page de musique est bien sans parangonnages, solide par conséquent, mais substituée aux solutions de continuité des portées d'autres défauts de jonction dans les notes ou dans les signes, surtout des parties blanches au milieu des notes traversées par les filets. Alors que dans le système de Tantenstein, la clef de sol est d'une seule pièce, dans celui de Derriey elle est de six....

La casse de Derriey était assez simple, mais les trois casseaux auxiliaires, deux pour les ligatures, un pour les coulées, étaient fort compliqués; cette complica-

*Andantino.*



Do l'être ai - mé qui de ma vi — e É -

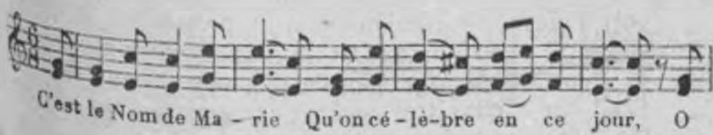


- tait l'u - nique en - chan - te - ment, La pos - ses - si - on m'est ra -



- vi — e Au nom d'un dieu juste et clé - ment; Se -







tion avait cependant pour heureux effet de faciliter la composition de la page instrumentale la plus chargée de difficultés. Cette multiplicité de pièces n'augmentait pas, mais simplifiait au contraire le travail de composition.

Ce système n'en est pas moins considéré comme un chef-d'œuvre de combinaison, de proportion et d'élegance. Il a été amélioré et simplifié par un ingénieur, M. Henri Chossefoin. Afin de ménager le matériel, on tirait sur clichés très légèrement poncés pour effacer les solutions de continuité.

Tantenstein essaya, vers 1855, un autre genre de composition. Pour tomber juste en fin de portée, il fallait calculer la longueur de cette portée en points typographiques, puis répartir un nombre de points déterminé sur chaque figure. La moindre erreur dans les calculs forçait le compositeur à recommencer la ligne. Ce système fut abandonné.

Une invention qui ne manque pas d'originalité et de mérite est celle de Curmer. La stéréotypie y rentrait en ligne de compte. En voici la description :

On moule à la pâte à papier une page de portée, puis, une fois sèche, un ouvrier déchiffre la copie de musique et la reproduit au moyen d'une série de poinçons représentant des signes de notation, ou des fragments de ces signes, qu'il frappe les uns après les autres dans le flan. Mais comme les grosses pièces, les ligatures, par exemple, causeraient une dépression de matière nuisible à l'empreinte des signes déjà frappés, on est obligé de les dessiner dans le moule et d'en évier la matière pour leur donner un creux qui ne produise pas de dépression. Cela fait, on procède au clichage. Sur le cliché on creuse, à l'aide du burin, les barres de mesure qui n'ont été qu'indiquées sur le moule, le relief des ligatures est nivelé, l'œil en état beaucoup plus haut que celui des autres signes. Les fautes, si l'épreuve en présente, sont corrigées sur le moule, dans lequel se fond un second et définitif cliché.

Le vice radical de ce système était dans la frappe des signes forcément inégale ; les signes et les portées ont plus ou moins de creux ; de plus la note peut être trop haut ou trop bas sur la portée qui l'empêche ou qu'elle empêche de venir au tirage. Comme c'est à une mise en train plutôt longue à pallier tous ces inconvénients, les soins de l'imprimeur peuvent laisser à désirer sous ce rapport. Les paroles devaient être composées à l'aide d'une épreuve du cliché sous les yeux, clichées elles-mêmes, puis intercalées après coup et soudées.

Néanmoins, la mise en œuvre de ce procédé n'était point trop coûteuse et permit à Curmer de produire relativement à bon marché.

Enfin, de nos jours, Th. Beaudouire est parvenu par une gravure spéciale à constituer une musique qui paraît répondre aux besoins usuels de l'imprimerie.

### Des signes de la musique

Nous avons vu que les Grecs notaient la musique à l'aide de leur alphabet. Leur système musical était basé sur le tétracorde, échelle de quatre sons qu'ils répétaient comme nous répétons l'octave.

Vers le v<sup>e</sup> siècle, Boèce notait la musique au moyen de lettres particulières de l'alphabet latin.

Dans la méthode grégorienne on se servit des sept premières lettres majuscules de l'alphabet pour l'octave grave : A, B, C, D, E, F, les mêmes lettres minuscules pour l'octave des sons médiaux, et encore ces lettres minuscules, mais redoublées, pour l'octave des sons aigus. Une corde ayant été ajoutée à l'octave grave, la note *sol* grave correspondante fut ainsi créée et représentée par la lettre grecque gamma (Γ).

L'échelle des sons commençant par le *gamma* prit alors le nom de *gamme*.

La notation ancienne comparée à la notation actuelle donnait ce résultat :

sol la si do ré mi fa

Γ A B C D E F

Sons graves.

sol la si do ré mi fa

γ a b c d e f

Sons médiaux.

sol la si do ré mi fa

γγ aa bb cc dd ee ff

Sons aigus.

Dans chacune de ces gammes, la note altérable *si* était représentée par B, b ; le *si* naturel s'écrivait avec un b carré ; quand le *si* était plus faible, plus *mol*, on employait le b rond ; c'est l'origine du bémol *b* (bé carré) et du bémol *b* (bé mol).

Après la notation alphabétique, dit Th. Beaudouin, auquel nous empruntons ces détails, vinrent quelques essais de notations noires ; mais, du VII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, la plus grande partie des manuscrits en musique religieuse et profane fut notée par les « neumes », espèce de signes sténographiques. On les écrivait sur les paroles à diverses hauteurs conventionnelles. Les sons aigus étaient représentés par l'accent aigu, les sons graves par l'accent grave ; plusieurs sons modulés sur une syllabe par des ligatures formées avec ces accents.

Au IX<sup>e</sup> siècle, on écrivit les neumes au-dessus d'une ligne tracée parallèlement à celle du texte : c'était le commencement de la portée de quatre lignes imaginée par Guido d'Arezzo sur laquelle il fixa très exactement la position des sons. Guido changea la notation alphabétique en appliquant à l'échelle des sons la première syllabe de chaque hémistiche de l'Hymne de saint Jean. Dans cette hymne, le chant monte d'une note à chaque hémistiche ;

## Hymne de saint Jean-Baptiste.



Pour former le *si*, on prit les deux initiales de *Sancte Ioannes* (c'est du moins la version connue, car il y aurait une autre origine toute technique).

La prononciation de *ut* (*out*) étant un peu dure pour les Italiens, Doni substitua à cette syllabe la première lettre de son nom : *Do*.

La méthode guidonienne apporta une révolution complète dans l'art d'écrire la musique. Vers cette époque, on employa la musique figurée, c'est-à-dire les figures qui représentaient par leurs formes certaines durées.

















Enfin, c'est en 1338 qu'on attribue à Jean de Muris, chanoine parisien, le système de notes, signes de mesure et de silence indiquant d'une façon mathématique la durée et la quantité, notes qu'on appelle aujourd'hui : ronde, blanche, noire, croche, etc.

## COMPOSITION DU PLAIN-CHANT

[Le plain-chant (du latin *planus*, plan, uni, et *cantus*, chant), signifie chant uni, parce que, étant syllabique ou diatonique, on le chante sur le même ton.]

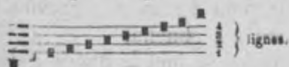
A l'origine de l'imprimerie, on laissait en blanc dans les livres la place destinée à recevoir les signes de la musique, et l'on faisait, après le tirage, tracer ces derniers à la plume.

## LISTE DES SIGNES

|                                                                                     |             |                                                                                     |                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
|    | Maxime.     |    | Dièse.                          |
|    | Carrée.     |    | Bémol.                          |
|    | Losange.    |    | Bécarre.                        |
|    | Caudées.    |    | Petite barre.                   |
|    | Dominante.  |    | Barres extrêmes.                |
|   | Guidon.     |   | Grande barre.                   |
|  | Clef d'ut.  |  | Double barre.                   |
|  | Clef de fa. |  | Espaces ou fragments de portée. |

La maxime ou double carrée vaut deux temps. — La carrée vaut un temps. — La carrée suivie d'un nombre impair de losanges, un temps et demi. — La losange un demi-temps. — Le point augmente la note de la moitié de sa valeur. — Le soupir vaut un temps. — Le demi-soupir un demi-temps. — La caudée (ou note à queue) a moitié plus de valeur que la note carrée. — Le dièse élève d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé. — Le bémol l'abaisse d'un demi-ton. — Le bécarre rétablit dans son ton naturel la note altérée par l'un des deux signes précédents. — La petite barre marque un court repos, — la grande un repos prolongé, — la double un repos encore plus grand que le précédent.

Les notes, de chaque valeur, sont placées sur et entre les quatre lignes, au-dessous de la première, au-dessus de la quatrième et hors portée (ces dernières complétées par de petits filets parangonnés).

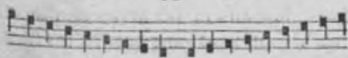


Typographiquement, il n'y a pas à s'inquiéter de la dénomination musicale des notes, variant selon les clefs. Le compositeur les désignera d'après leurs nom particulier et leur position sur la portée.

#### NOTES A QUEUES

Les notes caudées se placent la queue en bas. A partir de la première ligne et au-dessous, même entre la première et la deuxième, la queue est dirigée en haut, sans cela une trop forte saillie éloignerait le texte de la portée; de plus les queues privées de soutien se briseraient pour une cause ou une autre.

La queue peut être aussi dressée pour éviter la confusion avec une note voisine très rapprochée à laquelle elle semblerait appartenir.



Le placement des queues à gauche ou à droite doit se faire de manière à éviter toute équivoque sur la note véritablement caudée.

Précédant un groupe de notes (*neume*) la caudée se met la queue à gauche; si elle le termine, la queue est tournée à droite.



Mais il sera fait exception à cette règle si la note

ainsi tournée semble se détacher du groupe dont elle fait partie ou si elle paraît appartenir à la note qui suit ou précède.

Dans le corps d'un groupe la queue sera tournée à droite; mais pour les mêmes raisons énoncées on pourra la tourner à gauche.

La caudée isolée se met la queue à droite.

Deux caudées qui se rencontrent se mettent la première queue à droite la seconde queue à gauche.

### CLEFS

En plain-chant il y a deux clefs : la clef d'*ut* qui se place sur la quatrième, la troisième et la deuxième ligne, et la clef de *fa* placée sur la troisième et la deuxième ligne; c'est une clef d'*ut* précédée d'une sorte de guidon.



### ACCIDENTS

Les dièses, bémols et bécarrés se placent, comme les notes qu'ils altèrent, sur toutes les lignes et entre elles, de même qu'au-dessous de la première et qu'au-dessus de la quatrième.

La note *si* est la seule qui soit affectée du bémol; de même la note *fa* pour le dièse.

Les dièses, les bémols et les bécarrés se placent toujours en face des notes qu'ils modifient; ils en sont séparés par la plus petite espace.

Lorsque la note altérée est dans le corps d'un groupe, l'accident se met en avant de ce groupe et sur la ligne de la note modifiée. Si la première note

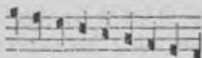
est plus bas ou plus haut que le signe, on ne met pas d'espace devant.



## GUIDON

Le guidon se place sur et entre toutes les lignes; la queue en est toujours à droite, elle est dirigée vers le haut de la portée jusqu'à la troisième ligne et vers le bas à partir de cet endroit.

Le guidon termine la portée, sur la même ligne que la note commençant la portée suivante; il sert à l'indiquer à l'avance.



Le guidon est aussi employé dans les changements de clefs, il indique l'intonation de la première note venant après la nouvelle clef.

Il est précédé du bémol et du dièse si la note commençant la portée suivante est altérée par l'un de ces deux signes.

## DOMINANTE

La dominante est la note qu'on appelle ainsi parce que, dans un même chant, c'est elle qui revient le plus souvent. Elle se place toujours immédiatement après la clef et est suivie d'une grande barre.

La dominante se met sur et entre toutes les lignes.





## BARRES

La petite barre varie de place sur la portée suivant la position des notes qui l'accompagnent.



Lorsque les notes occupent le centre de la portée, elle se met au milieu.

Elle se met en bas lorsque les notes occupent plutôt le bas de la portée, et en haut si elles occupent plutôt cette partie de la portée.

La grande barre qui se place après la dominante s'emploie également dans les hymnes pour en séparer les vers.

La double barre vient à la fin de chaque morceau ; elle en sépare aussi les diverses parties ; dans les hymnes, elle sépare les strophes. Elle se met également après la première mesure d'intonation, et après chaque répons.



## MÉCANISME DE LA COMPOSITION

L'écart des notes est déterminé par la largeur des syllabes, et l'espacement des syllabes dépend du groupe de notes correspondant : de là cette alternance inévitable d'irrégularités. La force du texte

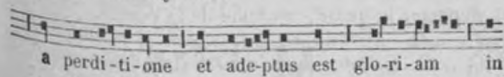
devra donc être en rapport avec celle du plain-chant.

La séparation des notes doit être calculée de manière que les syllabes correspondantes soient exactement au-dessous d'elles.

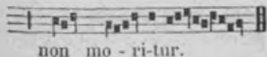
Le blanc séparatif de chaque note doit être de l'épaisseur d'une note. S'il se présente une syllabe trop étroite, elle est jointe à la suivante par un trait d'union. Dans le même mot le cas peut se présenter de syllabes avec et sans trait d'union.

Pour les notes isolées, la syllabe se place à cheval sous chacune d'elles.

Dans un groupe la première note doit tomber sur la voyelle de la syllabe.



Les notes d'un groupe répondant à une seule syllabe ne sont pas espacées.



Pour deux voyelles réunies ne formant qu'un seul son, la note doit correspondre à la seconde voyelle.

Lorsqu'il y a plusieurs notes, la première du groupe tombe également sur cette seconde voyelle.

Mais il va de soi, si les voyelles réunies ont une prononciation séparée, que la note surmonte celle qui lui correspond.

Les barres — petites, grandes et doubles — ont le même espacement de chaque côté; mais elles peuvent être reportées plus à droite ou à gauche suivant la largeur des syllabes finales ou initiales. Néanmoins leur espacement peut être amplifié, diminué, sup-

primé même au profit de la régularité de répartition des notes.

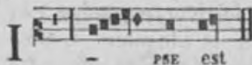
La lettrine commençant un chant doit s'aligner par ses ornements avec le sommet de la portée : le bas de l'œil doit nécessairement s'aligner avec la ligne de texte. Cette lettrine, ainsi que les lettres de deux points, se place avant la clef,



Si pour une simple lettre de deux points le bas doit s'aligner avec le texte, le haut ne doit jamais dépasser la quatrième ligne de la portée.



Cette lettre peut être une voyelle formant seule une syllabe : il s'ensuit que les notes lui appartenant ne sont point couvertes. La syllabe d'après vient à sa place régulière reliée à la précédente par un trait d'union plus ou moins espacé ; cette division remplace la voyelle.



Si c'est une consonne, les autres lettres formant syllabe se placent sous la ou les premières notes ; au cas où ce serait un groupe, la barre sera écartée en conséquence pour que la première note tombe sur la voyelle.



## OBSERVATIONS DIVERSES

Les lignes se coupent entre les syllabes, jamais dans le corps d'un neume simple.

Le groupe de notes appartenant à une seule syllabe ne se divise pas; mais s'il y a deux ou plusieurs groupes pour une seule syllabe, on peut couper entre ces groupes.

La division ne se place pas au bout de la ligne, mais au milieu de l'espace tenu par les notes libres.

Les morceaux ne finissant pas en ligne, celle-ci est complétée par des portées blanches.

On calcule le blanc interlinéaire qui sépare le texte des notes de manière à ne pas confondre les lettres de ce dernier avec les queues dépassant la première ligne; le blanc qui suit, séparatif de la portée suivante, doit être tenu plus fort.

Les vers se suivent sous la notation et conservent leurs capitales.

Le premier mot des strophes, qui se suivent également, se met en petites capitales.

---

## LE PLAIN-CHANT GRÉGORIEN

[Par un *motu proprio* du 25 avril 1904, le pape Pie X a établi la réforme du plain-chant grégorien.

Pour s'y conformer au point de vue impression, il a fallu modifier l'ancien plain-chant; c'est la fonderie Deberny qui s'est chargée de la gravure de la nouvelle forme typographique qui prévaudra dorénavant.]

La composition du plain-chant grégorien diffère du plain-chant ancien par les notes, lesquelles étaient dans ce dernier, accompagnées des quatre lignes de la portée, tandis que dans le nouveau elles sont fondues sur quatre corps, représentant : le quart, la moitié, les trois quarts ou l'entier selon la place qu'elles occupent sur les portées.

Le petit corps comprend les notes sans lignes de portées ou dépassant la portée supérieure ou inférieure. ■ ■ ■

Le second les notes entre les lignes ■

Le troisième celles avec trois lignes ■

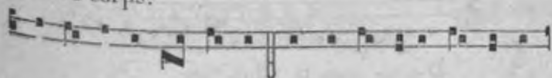
Le quatrième celles à quatre, ou le corps entier. ■

Le plain-chant employé dans ce texte descriptif étant du 20, les corps sont donc de 5, 10, 15 et 20 points.

Pour le composer, à part les règles indiquées plus loin, lesquelles sont les mêmes que pour l'ancien plain-chant, la manière la plus pratique est celle-ci :

Après avoir pris la justification sur un nombre de notes, composer le texte en lignes, ensuite le chan-

sans mettre les notes en place dans le sens de la force de corps.



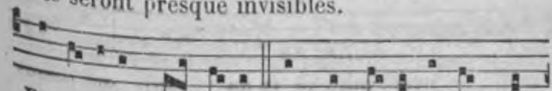
La ligne étant terminée, présenter le texte et augmenter ou diminuer — tout en observant les règles de l'espacement — les blancs ou portées, jusqu'à ce que le texte soit bien en rapport avec les notes, ou les notes avec le texte.



Pecca-tórum áb-lu- e. Et concé-de vi-tam pu-

Enfin mettre les notes en place avec des lignes, simples ou doubles, en ayant bien soin de les croiser afin d'éviter qu'elles se rencontrent les unes au-dessous des autres.

De cette façon l'alignement sera parfait et les reprises seront presque invisibles.



Pecca-tórum áb-lu- e. Et concé-de vi-tam pu-

Le texte devant être en rapport avec le corps de plain-chant employé, nous donnons comme bases les grosseurs suivantes :

|                   |                       |
|-------------------|-----------------------|
| Corps 20 du huit, | Corps 36 du douze,    |
| — 24 du neuf,     | — 48 du seize,        |
| — 28 du dix,      | — 72 du vingt-quatre, |
| — 32 du onze,     | — 84 du trente-six.   |

L'interlignage doit être fait de façon que le texte ne se confonde pas avec les autres lignes.

## LA MUSIQUE

## EXEMPLE

Trait. 2.

**A**

D-o-rá- mus te Chri- ste,

et be-nedí- cimus ti- bi :

qui- a per Crucem

tu- am redemí-sti mun-dum.

ÿ. Tu- am

Cru- cem a-dorá- mus Dómi-ne,

tu-am glo-ri-ó- sam recó- limus passi-ó-

nem : mise- ré- re no- stri, qui passus

es pro no-

bis. ÿ. O Crux bene- dí-

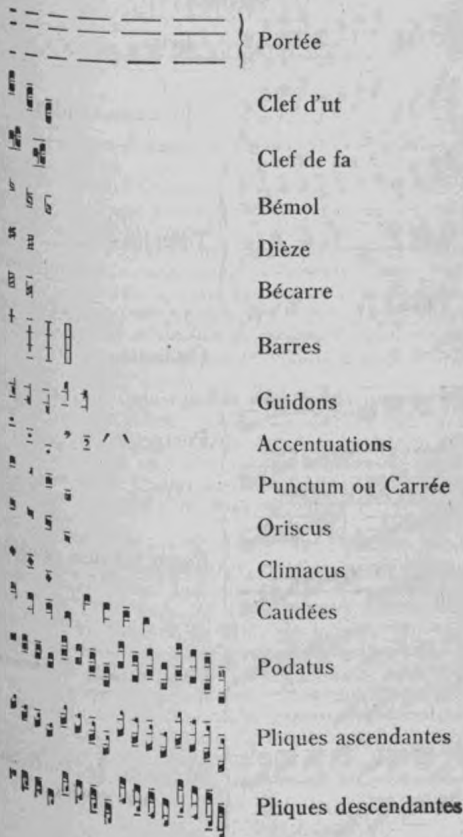
cta, quæ so-

la fu-ísti

di- gna

portá- re Regem cæ- ló- rum,

## SIGNES

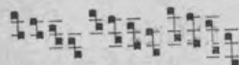




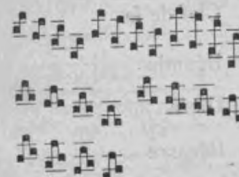
## SIGNES



Clivis



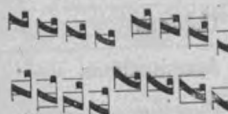
Clivis non caudés



Torculus



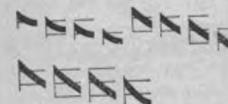
Quilismas



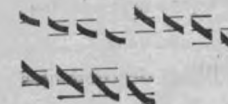
Porrectus



Porrectus non caudés



Fragments de Porrectus

Fragments de Porrectus  
non caudés

## CHAPITRE XV

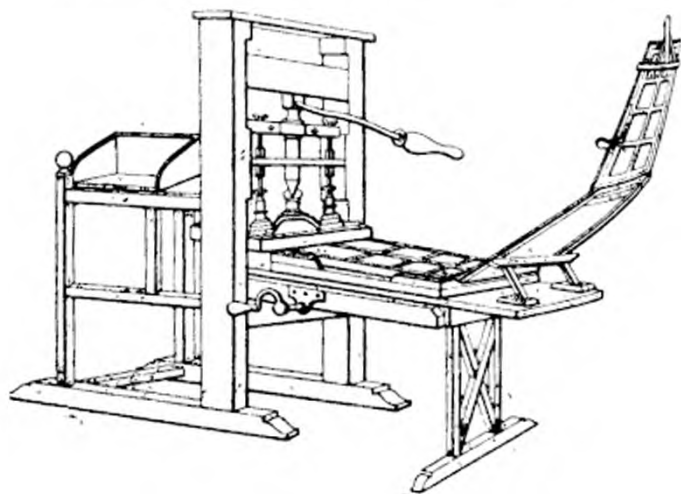
### LES MACHINES

Le pressoir à vendange — dont la vis verticale, manœuvrée par un levier ou barreau transversal, est le principe moteur — donna certainement à Gutenberg l'idée de sa presse à imprimer. La première fut construite en bois, et pendant près de trois siècles les autres furent établies ainsi. Elle était dite « à nerfs » parce que la solidarité entre la vis et la platine était assurée au moyen de nerfs de bœuf ou de cordes également serrées avec force. C'était le barreau qui faisait alternativement descendre et monter cette dernière, alors qu'aujourd'hui des contrepoids et des ressorts la relèvent spontanément.

On sait que Gutenberg fit exécuter la première de toutes par un ouvrier en bois, Conrad Saspach, et qu'il l'installa chez André Dritzchen, son associé. Elle devait être assez imparfaite, car on remarque dans les premiers livres postérieurs à son invention des mots imprimés à moitié et qu'on a été obligé de compléter à la main.

La presse, telle que Gutenberg l'avait produite, peut-être encore un peu modifiée, resta en usage pendant près d'un siècle. Dans un dessin représentant la presse de Josse Bade on remarque une amélioration sensible : la glissière. La table sur laquelle repose la forme est mobile : à l'aide d'une corde venant s'enrouler autour d'une roue, actionnée par une manivelle placée à gauche, on la fait glisser horizontalement en avant et en arrière. Vers 1550, Léonard Danner, à Nuremberg, substitua des vis de cuivre aux vis de bois. Le maximum de production était de 300 feuilles par jour. En France, Brichet construisit au commence-

ment du dernier siècle une presse en bois moins encombrante et plus solide que l'ancienne; le premier il remplaça la platine en bois et le marbre en pierre par une platine et un marbre en fonte dressés, puis, donnant au pas de vis une plus grande obliquité, il obtint un foulage plus fort et plus régulier. Néanmoins, l'énergie de ces primitifs instruments était faible et,



Presse en bois dite *hollandaise*.

vu les dimensions de la platine, relativement à certains formats, il fallait généralement deux coups pour une impression complète.

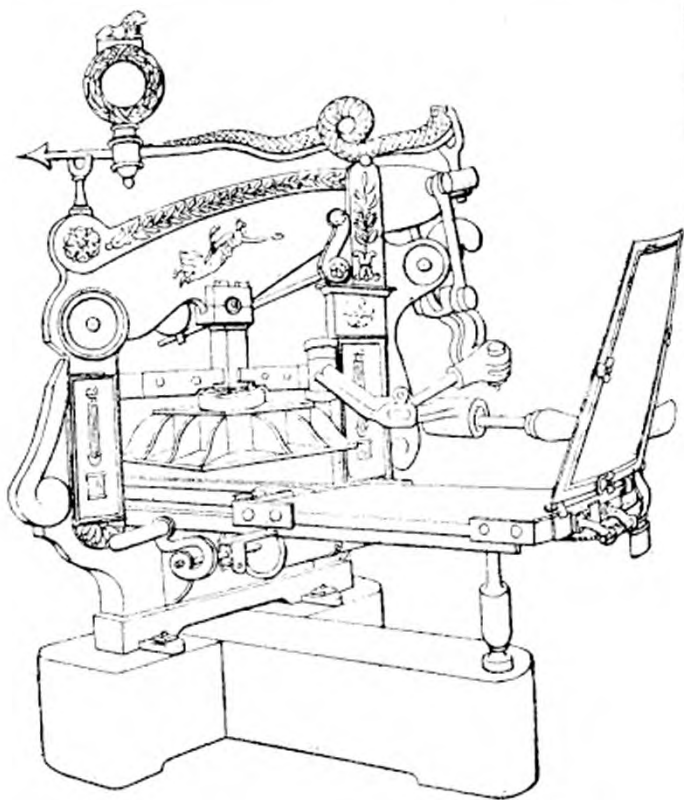
En 1620, le Hollandais W. Jauszoon Blaw trouva le moyen de faire relever la platine une fois l'impression achevée, sans avoir à desserrer la vis : ce fut la presse « hollandaise » qui resta en usage jusqu'à Stanhope. Vers la même époque apparaît la presse à un coup, modèle agrandi, permettant d'imprimer en une seule fois les plus grands in-folios. (L'idée en avait été donnée par Pierre, imprimeur à la cour de Versailles.

Pierre Didot l'employa en la rendant pratique); puis la presse à la Génard, du nom du constructeur qui l'avait faite pour l'Imprimerie royale. Le « tympan », châssis articulé, garni d'une peau de parchemin, fixé à l'extrémité du chariot qui porte la forme, aurait été imaginé au xvr<sup>e</sup> siècle (il recevait la feuille, se rabattait ensuite sur la forme facilitant ainsi de beaucoup la marge), de même que la « frisquette », autre cadre adapté au sommet du tympan se rabattant sur lui et la feuille de papier. La frisquette, en papier découpé, suivant le contour des pages, masque les parties qui ne doivent pas être imprimées; elle maintient la feuille et l'empêche de plonger dans les grands blancs, la garantissant ainsi de toute maculature. La frisquette évite aussi le papillotage.

En 1797, le mécanicien américain George Clymer exécuta à Philadelphie la presse en fer, en forme de lyre, dite *Colombienne*, à levier horizontal d'abatage, substitué à la vis. Elle fut adoptée aux Etats-Unis et importée en Angleterre en 1817. A ce moment, lord Stanhope faisait lui aussi construire une presse d'une certaine élégance, en fonte et en fer, dont le mécanisme était basé sur l'application de leviers, ingénieusement disposés et combinés, lesquels augmentaient la pression et supprimaient le second coup. La *Stanhope* conservait le principe de la presse en bois : chariot à manivelle, tympan, frisquette, etc. Les imprimeurs anglais s'empressèrent d'adopter les deux modèles ainsi qu'un troisième, la presse *Albion*. La *Stanhope* ainsi que la *Colombienne* furent introduites à Paris chez Didot en 1818. Différents constructeurs français les imitèrent en y apportant chacun des modifications. On peut les considérer comme le point de départ de tous les appareils analogues.

Les presses de Stanhope et de Clymer se manœvraient à bras, et cette nécessité ne permettait pas de les appliquer aux grands et rapides tirages que le service des journaux politiques commençait à réclamer. Notons, en passant, que M. Nicholson avait proposé,

en 1790, une sorte de forme cylindrique qu'on aurait imprimée à la manière des tissus, en intercalant la feuille de papier entre elle et un tambour de pression.

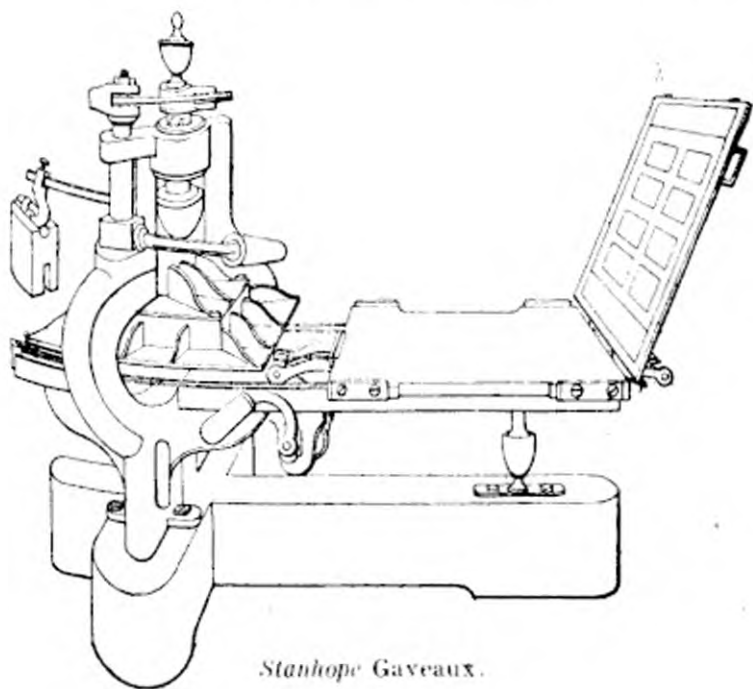


*Colombienne Gaveaux.*

les deux cylindres tournaient ensemble, et celui portant les types était garni à son sommet d'un rouleau encreur. En 1813, Donkin et Bacon reprirent cette idée, en remplaçant les cylindres par deux prismes,

l'un portant le caractère et l'autre enveloppé de la feuille de papier; par rotation, les pans du prisme s'appliquaient l'un sur l'autre avec précision.

L'encre des formes se faisait au moyen de « balles » en cuir de mouton doublées de laine et montées sur un manche de bois. On en tenait une dans chaque main

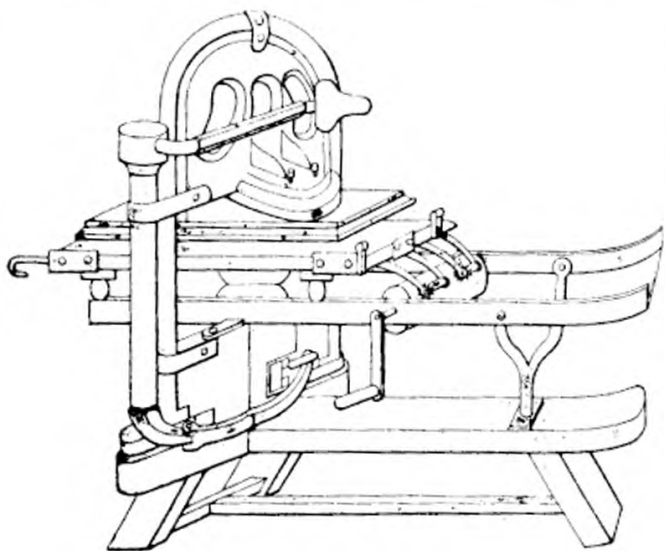


*Stanhope Galleys.*

et, après les avoir frottées l'une contre l'autre à seule fin d'égaliser l'encre en la distribuant, la forme était tamponnée en tous sens. (Les apprentis étaient chargés, quand les balles étaient vieilles, de les défaire et de carder la filasse avec leurs ongles : d'où leur nom « enfants de la balle ? »). Ce procédé rudimentaire disparut au commencement de ce siècle.

A cette époque, les besoins grandissants de la production imprimée conduisaient à l'invention d'une

presse mécanique remplaçant avec avantage la seule presse manuelle. Or, si l'idée d'un nouveau mode était bien trouvée, le mécanisme de l'encre régulier des formes demeurerait à l'état de problème : la création du rouleau typographique le résolut. Les premiers rouleaux destinés à la touche mécanique étaient en peau

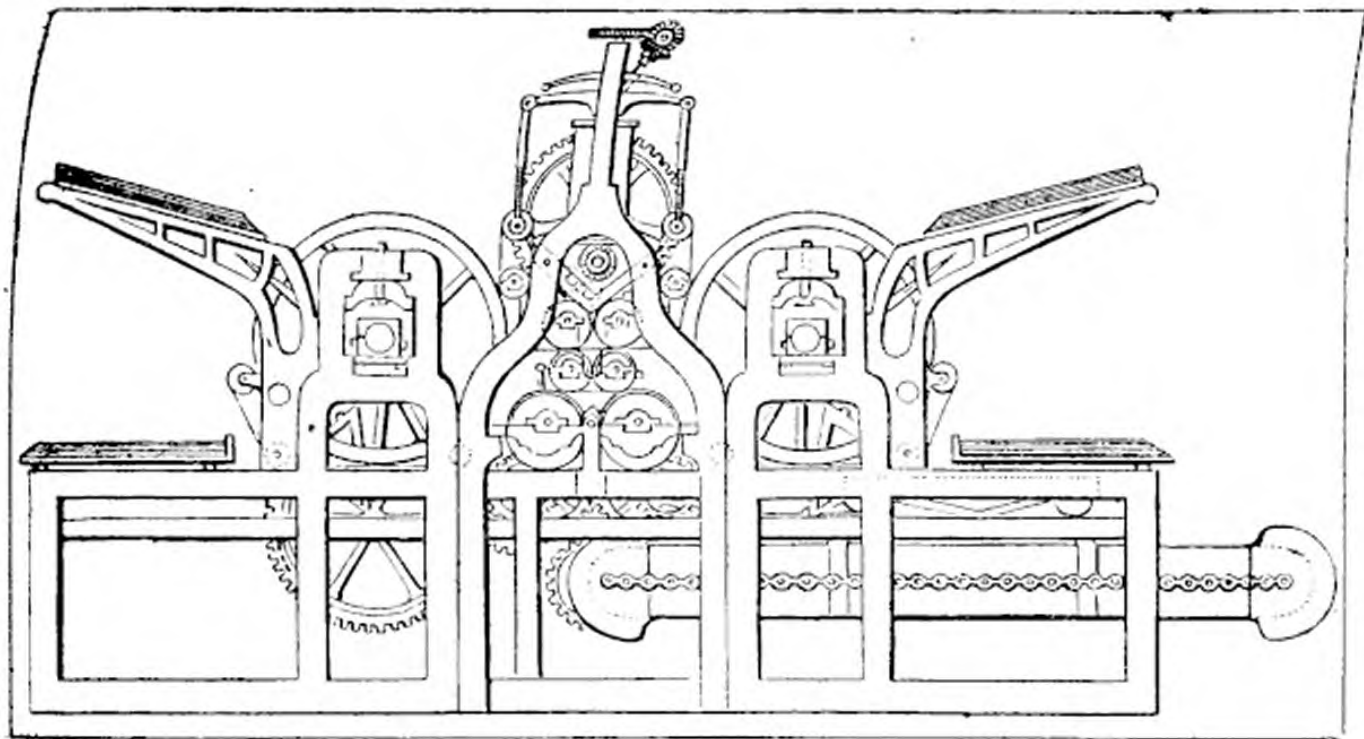


Presse\* de Frapié.

de veau : ils furent employés en Angleterre, où tout d'abord fonctionnèrent les premières machines.

En 1819, le docteur Gannal imagina le mélange de sucre et de glycérine. Cette pâte spéciale, coulée autour d'un mandrin introduit dans un moule cylindrique, procurait un rouleau à la fois ferme et élastique doué, de plus, d'un certain mordant précieux pour l'encre.

L'ouvrier imprimeur Maillot est le premier qui se



Première machine de Kœnig et Bauer.



servit du rouleau pour la touche des formes tirées la presse à bras. Ce rouleau embrassait la moitié d'une forme in-octavo.

L'invention de la presse mécanique marchant à bras ou à la vapeur est due à deux Allemands : l'horloger Koenig et le mécanicien Bauer. Thomas Bensley, imprimeur à Londres, et Richard Taylor, éditeur du *Times*, leur fournirent les fonds nécessaires à l'exécution du nouvel instrument, qui fonctionna en 1811.

Dans la machine de Koenig la pression était donnée par une platine; c'était, d'ailleurs, le seul rapport qu'elle avait avec la presse à bras; les autres organes en étaient nouveaux; l'encrage se faisait avec des rouleaux de cuir. Son rendement atteignait 700 à 800 exemplaires à l'heure.

L'année suivante, les deux constructeurs appliquèrent la pression monocylindrique et, deux ans plus tard, le *Times* s'imprima sur une machine à deux cylindres. Cet appareil consistait en deux machines accolées. Porté par des rubans, le papier allait d'un cylindre à l'autre en décrivant un  $\infty$ ; sa première face était présentée à la première forme et l'autre à la seconde. On obtenait à l'heure de 700 à 800 feuilles imprimées des deux côtés.

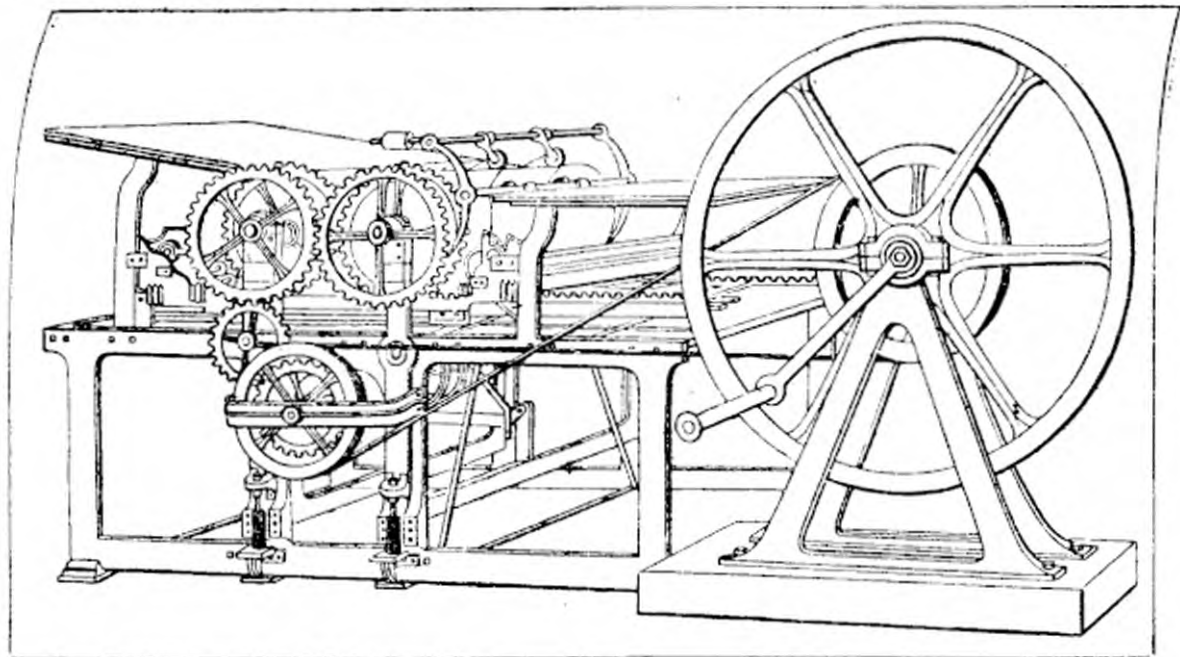
En 1816 apparut leur première machine à tirage double imprimant les deux côtés de la feuille.

Les premières presses mécaniques qui fonctionnèrent à Paris furent importées d'Angleterre et d'Allemagne; c'étaient des machines simples. Les premières machines doubles, d'origine anglaise, vinrent ensuite.

La première de toutes servit, en 1823, à l'impression du « Magasin pittoresque » elle était due à Cowper Applegath, qui les premiers réussirent à imprimer les deux côtés du papier à la fois avec un registre rigoureux et un alignement exact (c'est-à-dire le verso opposé précisément au recto).

Nos mécaniciens suivirent le mouvement. En 1830 Gaveaux fabriqua la première presse française.

Nos constructeurs se distinguèrent brillamment des



Première machine en blanc de Dutartre (destinée à l'impression du journal *les Débats*).

l'art de la mécanique appliquée à la typographie; il convient de citer : Selligne, Rousselet, Thonnellier, Girodot, Colliot, Normand, Perreau, Dutartre, le véritable créateur du type français de la machine en blanc, Rebourg, Marinoni, et, plus près de nous : Alauzet, Derriey, Lambert, Voirin, etc.

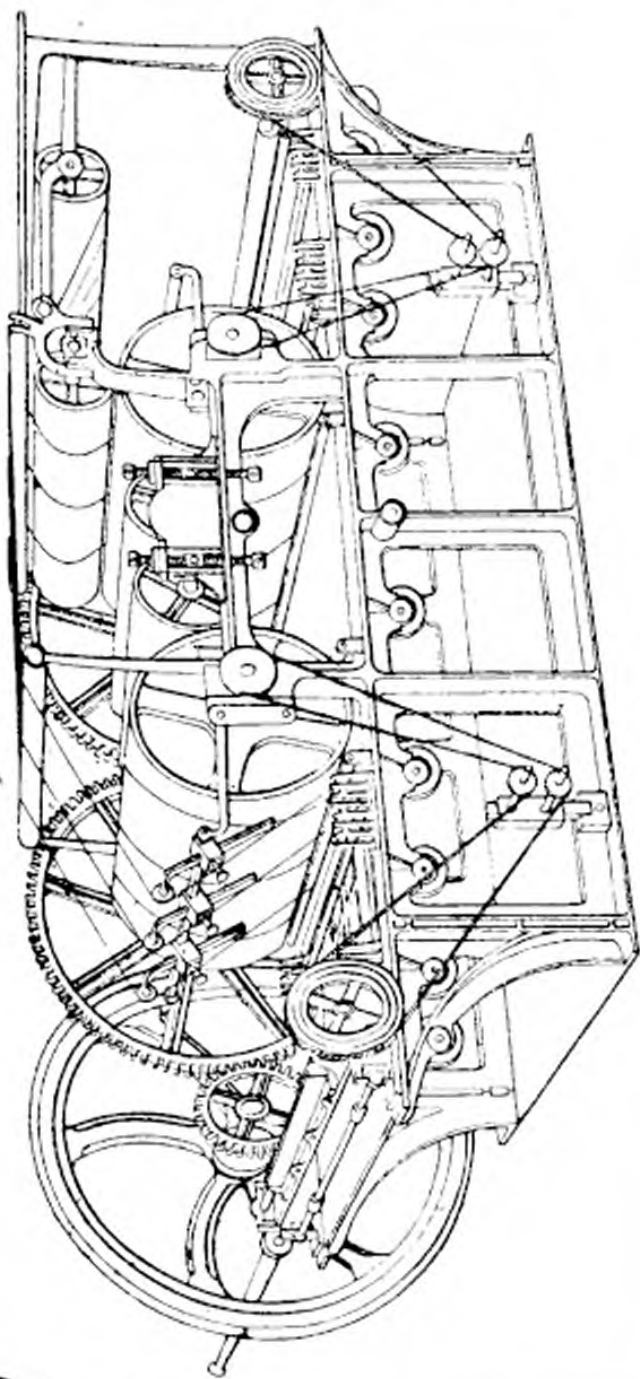
Entre temps, Cowper, un des concurrents de Kœnig avec Applegath, imagina un type de machine à retiration où entraient au lieu de formes plates, des formes stéréotypées à profil cylindrique. Cette machine présentait quatre cylindres : deux pour le papier, deux pour les formes qui occupaient également un quart de la circonférence : le procédé d'encrage était assez satisfaisant.

Ces deux constructeurs créèrent une machine à retiration pour formes plates donnant 800 feuilles à l'heure en moyenne. Plus tard, ils quadruplèrent le nombre de formes et établirent pour le *Times*, vers 1835, des machines imprimant 4.200 feuilles en une heure.

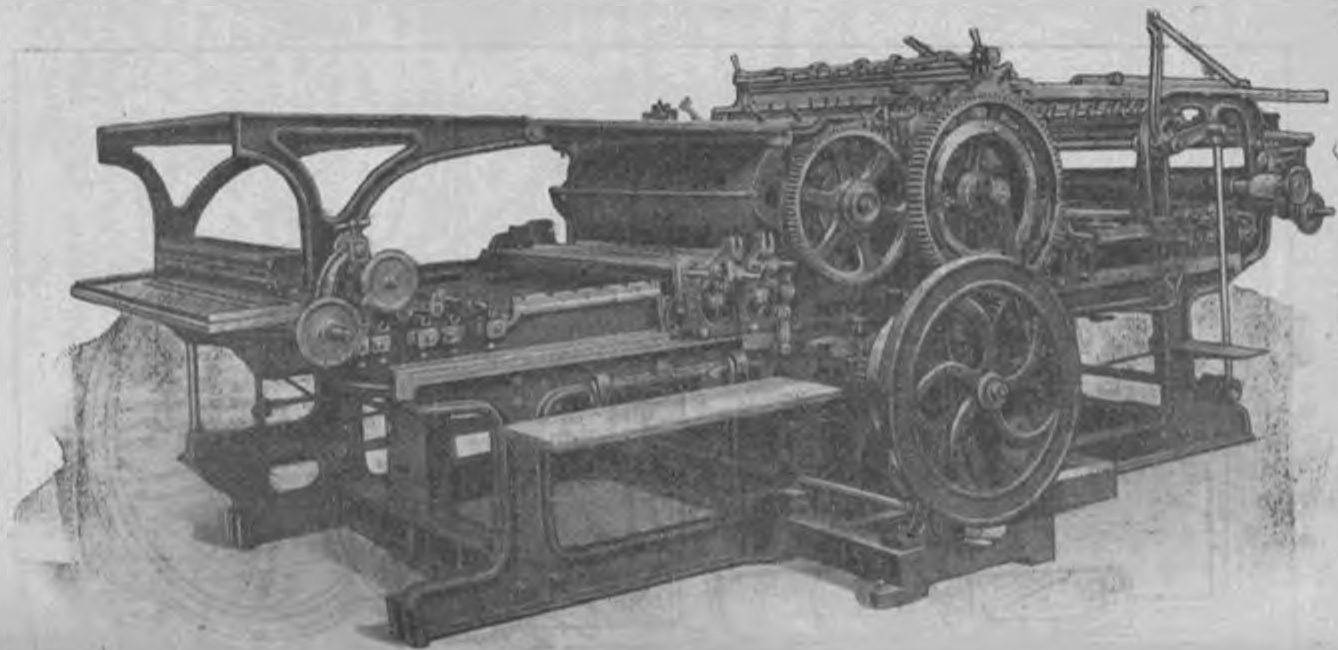
Applegath construisit, encore pour le *Times*, une presse monumentale à huit cylindres verticaux et pourvue de formes stéréotypées; ce qui porta le chiffre de tirage à 10.000 exemplaires.

En 1824, Smith remplaça les gros cylindres imprimeurs par de plus petits; la translation des feuilles s'opérait par des pinces au lieu de cordons. Ce système, délaissé, fut repris par Rousselet en 1834, qui le continua jusqu'en 1838 en pratiquant simultanément un système de brosses.

Normand poursuivit l'application des pinces et construisit en 1844 la première machine de ce type; pour éviter le maculage au recto, un appareil à passer les feuilles dites de décharge y fut adjoint. Ce défaut semblait particulier aux presses à retiration : la feuille imprimée sur une de ses faces, laissait les traces d'encre sur l'étoffe; et cette encre salissait la feuille suivante. L'interposition d'une feuille de décharge, pouvant servir plusieurs fois, supprima le maculage de l'étoffe.



Presse Thonnellier.



Macchina a vapore a grande ruota (la vapore).

Normand remédia à l'usure des caractères due à l'inertie des rouleaux encreurs en déterminant la rotation de ces derniers (1857). Ce dispositif fut perfectionné par Dutartre (1867).

Les presses à rétiration sont de deux sortes : celles à gros cylindres abandonnées de la construction, et celles dites à soulèvement, ainsi nommées parce que les deux cylindres y sont soulevés alternativement, par un mouvement combiné avec le va-et-vient du marbre, pour laisser passer librement les formes qui sont placées de chaque côté de la table, munie nécessairement de deux encriers et d'un double jeu de rouleaux encreurs.



Presse à rétiration à margeds, encrage plat (Marinoni).

En interrompant la continuité des cordons, ce qui permettait de passer successivement deux feuilles simples de la dimension du format, Rousselet doubla le tirage. Les deux feuilles, une fois imprimées, se retournaient sur un tambour supérieur (cylindre de registre), pour se représenter chacune sur sa forme opposée. Chaque révolution produisait deux exemplaires.

Ce retournement de la feuille fut utilisé pour un seul cylindre en donnant à celui-ci un mouvement de rotation alternatif ou de réaction identique à celui du

marbre qui porte les formes. Brevet de Taylor (1832) et de Joly (1838). La première presse à réaction à deux cylindres fut construite par Normand et Derriey en 1840 pour le journal *le Siècle*. Le succès en fut complet.



Presse à retiration, encrage cylindrique et à papier continu (Marinoni).

Dans les presses à réaction les cylindres sont commandés par le marbre et disposés de façon que, suivant son mouvement de va-et-vient, ils tournent alternativement dans les deux sens, d'où ce nom de réaction donné à la machine, puisque les cylindres réagissent continuellement : ce qui permet d'imprimer le recto et le verso du même coup.

En 1846, Applegath construisit des machines en blanc à quatre cylindres donnant quatre feuilles imprimées d'un seul côté. Le papier étant double, toute la composition était reproduite.

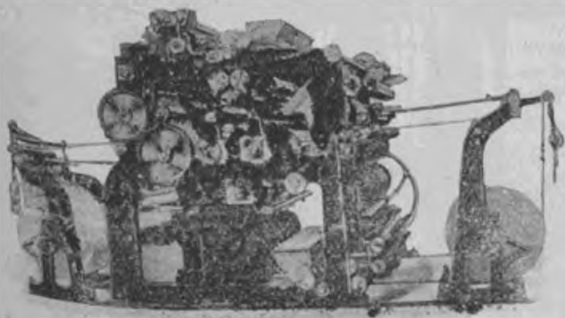
Normand et Gaveaux appliquèrent en 1848 la réaction aux quatre cylindres ; ils arrivèrent ainsi à 6,500 à l'heure.

Comme on le voit, la vitesse de tirage était toujours l'objectif principal, surtout en Amérique et en Angleterre où les journaux se développaient prodigieusement. Hoë, constructeur de New-York, revint aux idées de Nicholson sur l'impression continue. Il imagina la

presse rotative, où la composition était placée sur des fractions de cylindre à rebords formant châssis à vis. Deux de ces appareils pourvus de dix cylindres imprimeurs et tirant sur papier double donnaient à l'heure plus de 20.000 exemplaires du *Daily Telegraph*.

Remarquons que tous les éléments des machines rotatives à papier continu sont contenus dans les presses de Worms (1845) et Daméry (1848). La machine de Worms à clichés circulaires était alimentée par des rouleaux de papier continus de 80 mètres ; mais les essais ne furent pas continués.

Aux États-Unis, la machine Bulloch supprimait les seize margeurs de la machine Hoë servant à l'impression du *Daily Telegraph*.

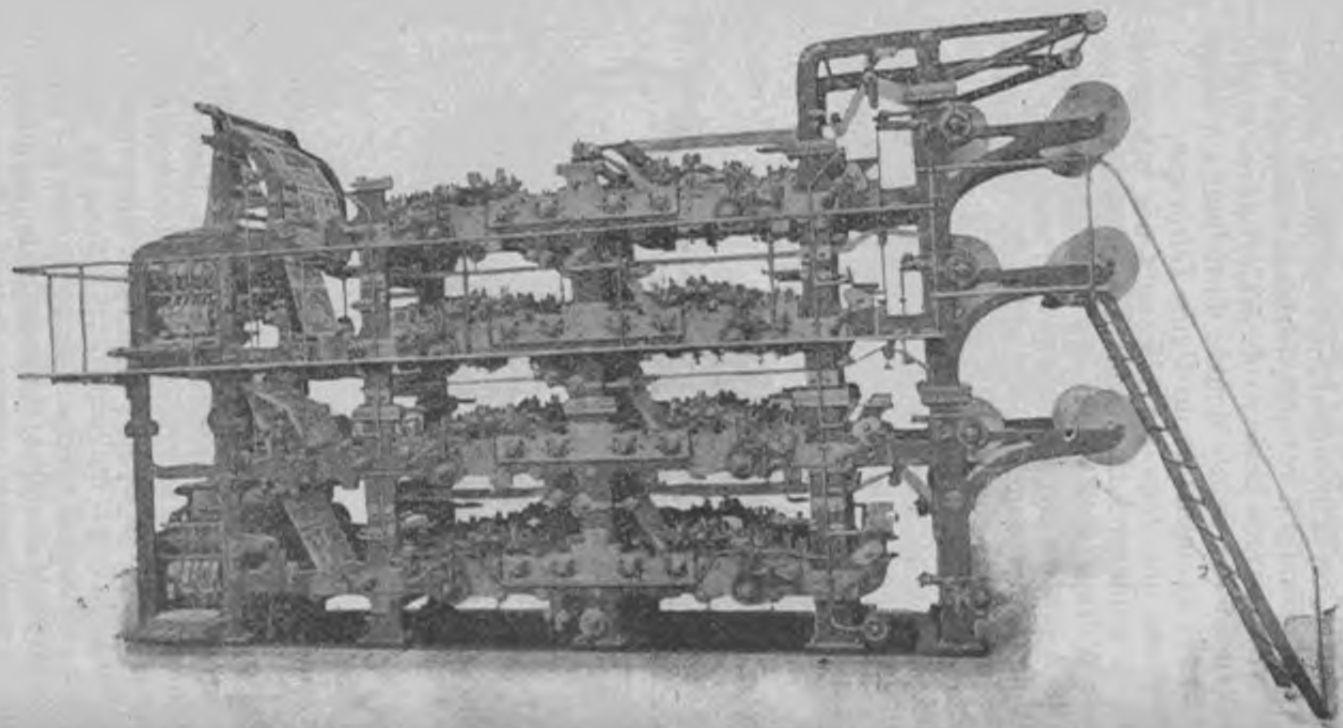


Rotative pour journaux de 4, 6 et 8 pages (Marinoni).

En 1867, Marinoni et Derriey exposèrent deux machines rotatives, l'une à quatre margeurs, l'autre à deux. Marinoni imagina le système pour placer mécaniquement la décharge et le pliage également mécanique des feuilles.

La presse à platine est spécialement réservée à l'impression des billets de banque, timbres-poste, mandats, obligations, actions, et à certains travaux de grand





luxe. La feuille est placée comme pour la presse à bras, la platine monte et descend. La production est de 900 à 1.000 exemplaires à l'heure. La meilleure machine et la plus pratique est due à Marinoni. Plusieurs spécimens fonctionnent à la Banque de France.

L'idée d'une machine à deux couleurs revient à Kœnig et Bauer et à Dutarre. Deux formes, ayant chacune leur couleur propre, passent alternativement sous le même cylindre, lequel accomplit une double révolution avant d'abandonner la feuille. Les formes sont encreées par des rouleaux différents ayant chacun leur table à encre et leur encrier distinct. Les encriers, les tables et les rouleaux étant séparés par une très simple disposition, les encres ne peuvent se mélanger.

#### MISE EN TRAIN

La valeur du tirage, la beauté de l'impression, dépendent de la mise en train qui précède la marche de la presse. La mise en train comporte différentes phases :

La mise sous presse des formes, préalablement brossées au revers, pour en enlever les matières étrangères adhérentes, s'il y a lieu, ainsi que le marbre qui les reçoit. — La forme se place au centre du marbre, en regard des pointures toujours fixées au milieu du cylindre en vue de la rétraction. La forme calée provisoirement, les coins tournés de préférence du côté du cylindre, est quelque peu desserrée pour assurer l'aplomb de la composition par un dernier taquage ; la forme est ensuite serrée régulièrement. Autant que possible placer les formes de manière que les rouleaux distribuent l'encre dans le sens latéral de la composition plutôt que dans celui de la longueur.

La garniture du cylindre ou étoffage suit. On se sert à cet effet de molleton blanchet, lequel est recouvert d'une toile de calicot d'un tissu très serré et bien uni. Ces deux étoffes doivent être parfaitement tendues. Une feuille de papier solide et satiné appliquée par-dessus a pour but de protéger l'étoffe et de recevoir le découpage.

Après avoir déterminé la marge, on passe au registre, avant de procéder aux découpages. Tomber en registre, c'est faire que le folio et les bords de pages du verso soient repérés exactement sur ceux du recto. Il peut se présenter d'une forme à l'autre des écarts à la retiration, soit du fait de la composition, soit de celui de la mise sur le marbre, et nuisibles à la concordance désirable. Ce sont ces écarts qu'il faut corriger en réglant le registre pour arriver au parfait repérage.

Le découpage a pour objet de donner le relief nécessaire aux gravures par des inégalités voulues d'épaisseur de papier. La vigueur comme la délicatesse de certaines parties, les effets d'ombre et de lumière, en un mot, la mise en valeur des oppositions que l'artiste a ménagées, voilà l'œuvre du découpage, qui comprend sous ce nom aussi bien les parties enlevées ou découpées que celles ajoutées, les hausses. C'est d'ailleurs, d'une autre manière, l'imitation du travail fait par le brunissoir du graveur au cours d'une épreuve.

Cette opération se résume simplement à ceci : découper à jour les parties qui doivent rester blanches et plus ou moins celles qui doivent venir avec légèreté. Les parties qui doivent venir noires sont chargées en conséquence.

Pour le découpage d'une gravure, on se sert de plusieurs épreuves bien nettes. Sur une première, on enlève tous les blancs ; sur la deuxième, on découpe les plus accusées, que l'on reporte, en les collant, sur la première exactement à leur place respective. De la troisième, on enlève les parties absolument noires et celles fortement ombrées qui sont mises en place comme précédemment. Le tout est mis en presse ; puis, finalement, le découpage est repris dans ses moindres détails.

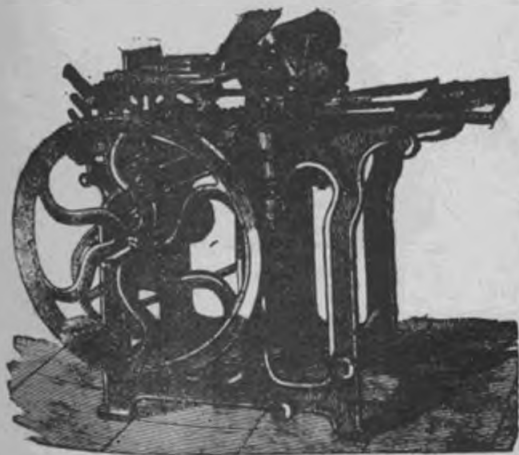
Le cylindre ayant été préalablement garni d'une feuille de papier, on lui fait faire un tour et, d'après l'impression obtenue, on colle le découpage à l'endroit convenable. Le découpage a été imaginé par le conducteur Aristide Derniane, vers 1835.

Pour le texte, si le caractère est neuf, le travail se réduit à l'application de quelques hausses par-ci par-là et à quelques coups de ciseaux. Mais, si le caractère présente des inégalités, avant d'y remédier par un découpage raisonné, les lettres trop usées seront changées si possible, sinon elles seront haussées par en dessous. A l'aide de quelques feuilles de papier préalablement tirées, on découpe les passages trop foncés et ceux trop pâles sont renforcés.

Cette mise en train est appliquée sur le cylindre et recouverte d'une autre feuille pour empêcher tout déplacement.

### Les pédales

Les pédales rentrent dans la catégorie des machines en blanc. Ce modèle, très réduit, de la presse méca-



Pédale Berthier.

nique fit son apparition en 1862 à l'Exposition de Londres où furent présentées la *Liberty* et la *Minerva* de  
 TYPOGRAPHIE.

Degener et Weiler de New-York. Ces types primitifs actionnés par une pédale ont servi de modèles à toutes les autres créations. Il existe aujourd'hui plus de quarante spécimens ingénieusement variés mais rappelant tous les deux spécimens primordiaux.

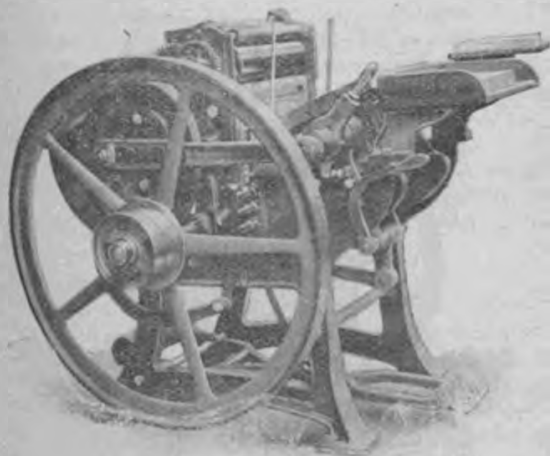


Pédale Berthier.

La pression plate est le principe de ces appareils. Tantôt la platine s'abat sur la forme, tantôt la forme vient s'appliquer contre la platine. Au sommet de la machine, les rouleaux toucheurs sont encrés sur une table que domine l'encrier. Ils descendent ensuite pour rouler sur la forme immobile ; d'autres fois, c'est la forme qui, par un mouvement de bascule, vient passer sous les rouleaux toucheurs fixes. Durant le chemin que la forme parcourt pour atteindre la platine, la table à encrer, qui vient à la suite, passe également sous les toucheurs pour les charger d'encre.

De nombreuses transformations et modifications ont perfectionné ces petits appareils, auxiliaires éminemment utiles de l'impression rapide.

Aujourd'hui, les modèles français ne le cèdent en rien à ceux de l'étranger. Berthier, le premier, importa la pédale en France (1871). Sa *Minerve* peut rivaliser avec les meilleures pédales américaines.



Pédale la *Parfaite* (Derriey)

Nos autres constructeurs, quoique devancés pour l'invention, ne sont point restés en arrière. Leurs perfectionnements ont abouti à la création d'appareils à la fois solides et légers, d'une précision irréprochable et d'une élégance toute française.

Dans sa *Minerve*, Berthier a simplifié et amélioré le type primaire au point d'en faire presque un instrument nouveau. Vu sa grande précision, les ouvrages en retiration, les travaux en couleurs s'obtiennent sans pointures et leur repérage est absolument exact. La pro-

duction moyenne peut atteindre 1.500 à 2.000 à l'heure.

Citons parmi les modèles les plus connus et les plus appréciés :

*L'Abeille*, de M. Berthier, expression la plus simple du mécanisme ; le *Progrès*, de MM. Pierron et Dehaitre, similaire de la *Liberty*, à marche rapide ; l'*Expéditive*,



L'Utile (pédale Marinoni).

la *Sans-Pareille*, de M. Wibart, type transitoire entre la presse manuelle et la presse mécanique ; la *Perfectionnée*, de M. Voirin ; l'*Economique*, la *Parfaite* et la *Nécessaire*, de M. Derriey ; cette dernière se recommande par un remarquable système de distribution ; la *Nationale*, de M. Hachée.

L'*Utile* et l'*Active*, de Marinoni, sont aussi d'admirables instruments offrant de grands et précieux avantages.

### Machines à cartes

Les machines à cartes, dont l'invention est de G. Leboyer, imprimeur de Riom (1866), ont été surtout perfectionnées par M. Berthier.

En principe, ces presses minuscules créées pour l'impression dite « à la minute », donnaient l'impression du caractère par décalque. Un papier recouvert d'une préparation colorante interposé entre la forme et la carte reproduisait sur cette dernière l'impression du caractère obtenu par un bref contact. Sa vitesse, très appréciable, atteignait 6,000 à l'heure. Le système d'encre par rouleaux a été substitué avec avantage.

Ces machines sont utilisées pour le tirage des cartes de visite, de commerce et autres. Elles sont mises en marche par la main.

Les cartes sont disposées par paquets dans une boîte située du côté opposé à l'encrier; elles sont chargées d'un poids léger qui sert à les maintenir et permet à une griffe de pousser par-dessous les cartes une à une. La production moyenne est de 5,000 à l'heure.

M. Magand est un des premiers constructeurs de machines à cartes. Avec M. Poirier, qui a également construit une machine très appréciée, citons MM. Piéron et Dehaitre, Hachée, Valette, Maudet et C<sup>ie</sup> du Havre, Collot, etc.

### Les Rouleaux

On a vu que les rouleaux, une fois créés, avaient été pour ainsi dire le point de départ du progrès mécanique en typographie. Ces organes jouent donc un rôle considérable dans l'impression. C'est de leur excellence que dépendent la beauté et la valeur du tirage, à tel point que la mise en train la plus soignée peut être compromise par des rouleaux defectueux;



mais aussi, par leur qualité irréprochable, ils peuvent, en retour, suppléer dans une certaine mesure à une mise en train sommaire.

La substitution des rouleaux en gélatine aux balles est une idée d'origine française que l'on retrouve au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le rouleau date du commencement du siècle précédent; il est dû à lord Stanhope, qui essaya de distribuer l'encre sur les caractères avec de petits cylindres recouverts de peau; mais, après des essais aussi multiples que coûteux, il se vit obligé de revenir au procédé primitif.

En 1810, Harrild imagina de recouvrir les balles d'une couche élastique d'un mélange de colle forte et de mélasse. L'expérience ayant donné des résultats satisfaisants, Donkin fit des rouleaux entiers avec une composition analogue, et König et Cowper s'empresèrent de les appliquer à leur machine.

Toutefois, le problème ne fut entièrement résolu qu'en 1819, lorsque Gannal imagina la composition plus convenable de mélasse et de gélatine. Les premiers rouleaux ainsi obtenus parurent dans l'imprimerie Smith à Paris, d'où ils se répandirent rapidement dans les autres ateliers. D'abord fabriqués exclusivement avec les substances indiquées par le savant chimiste, des raisons d'économie firent ensuite remplacer, au grand détriment de leur qualité, le sucre et la gélatine par la colle forte et la mélasse, d'un usage universel aujourd'hui.

Le rouleau doit présenter, au moment de s'en servir, une élasticité particulière. Trop mou, il s'échauffe, se dilate, s'allonge et s'étale si l'on n'y prend garde. Trop dur, il ne procure qu'une touche incomplète et irrégulière.

Le rouleau doit présenter aussi un mordant particulier qui s'appelle *amouc*. Le froid, l'air, le hâle, desséchant la surface du rouleau, déterminent une sorte de pellicule qui anéantit tout mordant. La chaleur et l'humidité, qui l'amollissent en conservant sa

contraire tout l'amour. Cette sorte d'épiderme disparaît par le lavage à l'eau fraîche; le rouleau est soigneusement essuyé ensuite.

Un rouleau trop frais se charge d'encre incomplètement, la matière s'arrache et s'attache à la table et au caractère. Placé dans un endroit sec et aéré, il acquiert la qualité nécessaire au tirage.

Les rouleaux exigent donc des soins spéciaux. Le conducteur, par une surveillance constante, s'assurera qu'ils sont toujours en état de rendre d'utiles services.

L'encre est assurée par trois sortes de rouleaux : le *preneur* dépose sur la table à encre l'encre qu'il a prise directement dans l'encrier; le *distributeur* l'étale en sens divers sur cette table, il est d'un diamètre réduit en vue d'une distribution plus complète; le *toucher* prend contact avec la table bien encrée et se charge de l'encre, qu'il répartit ensuite sur la forme. Plus le diamètre du toucher est grand, contrairement à celui du distributeur, meilleure en est la touche, puisque la surface se développe moins de fois sur la forme.

La substance des rouleaux, nous l'avons indiquée, est formée de colle forte, de gélatine ou colle de poisson fondues et mélangées à de la mélasse ou du miel, quelquefois aussi à de la glycérine. Cette matière, lorsque les rouleaux sont hors d'usage, peut être refondue et servir à en confectionner d'autres par l'addition d'une certaine quantité de pâte nouvelle.

Les rouleaux demandent, pour fournir une carrière profitable, un entretien journalier. On les lave, mais le moins souvent possible, dans une dissolution de carbonate de soude 1 ou 2 pour 100 d'eau. Cette lessive est préférable à toute autre. La potasse d'Amérique doit être proscrite comme absolument nuisible. Les rouleaux peuvent aussi être simplement déchargés sur maculatures, à moins qu'on ne préfère les laver à l'essence de térébenthine ou au pétrole rectifié.

## L'Encre

L'encre d'imprimerie est un composé de noir de fumée et de vernis. Elle est due à Gutenberg (ou à un de ses associés) dont les impressions présentent encore un certain brillant, alors que les livres xylographiés ont été imprimés au frotton d'un seul côté avec du noir à la détrempe terne et pâle.

Le noir de fumée est obtenu par la combustion de matières organiques ou végétales, du goudron, du naphthé, de la résine, etc. Le vernis est donné par l'huile de lin cuite. Ces deux éléments sont intimement mêlés par broyage.

Suivant sa destination, l'encre est de trois natures :

L'encre à journaux, employée par les machines à marche rapide ; un broyage parfait en assure la bonne distribution ; elle doit avoir une certaine consistance qui l'empêche de filer hors de l'encrier et néanmoins ne pas empâter le caractère et surtout être promptement siccatrice :

L'encre à labours sert à l'impression des livres, brochures, travaux de ville, etc. La proportion de noir est plus forte ; elle offre donc plus de consistance et une nuance plus accentuée ;

L'encre à vignettes est de qualité supérieure ; elle se distingue par le brillant, l'intensité et la durabilité.

La fabrication industrielle de l'encre date de 1818. Jusque-là les imprimeurs broyaient leur encre eux-mêmes. La première usine a été fondée en France par Pierre Lorilleux, ouvrier pressier de l'imprimerie royale. Deux années après, Benjamin Foster en établissait une en Angleterre.

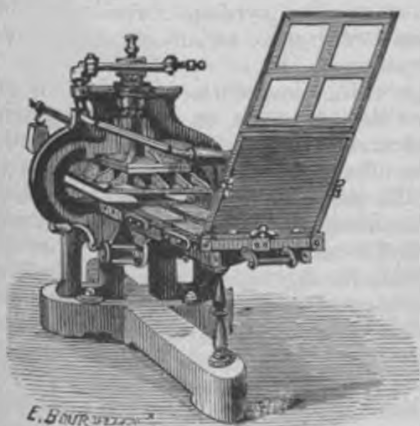
La fabrication des encres de couleurs ne diffère que par le mélange de vernis avec des matières colorantes telles que : cinabre, indigo, bleu de Prusse, les couleurs d'aniline, etc.

La première épreuve tirée d'une composition quelconque est obtenue à la brosse ou au taquoir. Dans le premier cas, le paquet encre, recouvert d'une feuille

amollie par l'humidité, est frappé à coups secs et réguliers, avec une brosse dure à long manche; dans le second, on se sert d'un taquoir, revêtu d'un carré de fort blanchet (ou, beaucoup mieux, d'une plaque épaisse de caoutchouc), que l'on promène en tous sens, en le frappant modérément avec le marteau. Ce procédé est suffisant pour la lecture du correcteur et les morasses des journaux.

Des épreuves peuvent être faites au rouleau, lourd cylindre de bois ou de fonte, garni d'un fort molleton, que l'on passe plusieurs fois sur la feuille moite. Certaines presses à affiches sont des rouleaux perfectionnés.

Les rouleaux à imprimer furent défendus par les anciennes ordonnances, parce qu'ils servaient au tirage d'ouvrages clandestins. Une déclaration du 10 mai 1728 défend leur usage « à peine d'interdiction pendant six mois et de 500 livres d'amende, même de la déchéance de la maîtrise, et une plus grande punition en cas de récidive. »



## CHAPITRE XVI

### LA STÉRÉOTYPIE

---

Créer, d'après une composition unique formée par l'assemblage des caractères mobiles, une ou plusieurs autres planches solides et identiques, tel est le but du stéréotypage ou clichage.

La création de ces compositions multiples est imposée par la nécessité d'un tirage considérable que ne pourrait fournir en peu de temps une seule presse avec une seule composition.

Outre qu'il y a avantage, surtout pour les journaux, qui doivent arriver à temps pour l'heure de la poste, il faut aussi considérer l'économie du matériel mobile — qui peut aussi être insuffisant — et celle réalisée sur le tirage.

Le plus ancien essai de clichage serait dû à l'imprimeur parisien Valleyre qui, vers 1700, obtenait des planches stéréotypées en cuivre fondu dans des moules d'argile.

Un procédé, bien différent, est celui pratiqué par Van der Mey, à Leyde, en 1714 : il consiste à souder les caractères par le pied. (Didot le reprit et l'utilisa pour les « Tables de Logarithmes » de Callet.

En 1725, un orfèvre d'Edimbourg, William Ged, eut l'idée de mouler au plâtre des pages de caractères mobiles, et d'y couler du métal.

En 1796, Firmin Didot fonda en un alliage très dur — plomb, cuivre, étain — des lettres moins hautes que celles en usage, puis enfonçait, au balancier, les pages composées avec ces caractères, dans une plaque de plomb, d'où l'on tirait un cliché pour l'impression.

En 1798, Herhan imagina un procédé consistant à composer des matrices de cuivre ou l'œil de la lettre étalé

gravé en creux; on en formait des lignes et des pages, puis on coulait directement (le principe des linotypes).

Ces différentes manières de prendre l'empreinte, plus ou moins imparfaites, longues et dispendieuses, ont été successivement abandonnées, et il ne reste plus en présence que les deux modes de clichage : au plâtre et au papier.

Le clichage au plâtre est dû à lord Stanhope, inventeur de la presse qui porte son nom, qui d'ailleurs reprit l'idée de Ged en la perfectionnant.

Le clichage au papier date de 1829, le brevet appartient à un typographe lyonnais Claude Genoux. De l'argile pure était employée pour le flan; l'empreinte se prenait en frappant avec une brosse en poils de sanglier. On l'employa à Paris en 1846.

La pâte à flans est due à Lottin de Laval, savant chimiste et archéologue, qui trouva moyen de conserver indéfiniment les empreintes en les séchant par une sorte de cuisson. Sa première application, à l'imprimerie de Boussac, date de 1848.

Le procédé au plâtre donne des clichés généralement supérieurs à ceux provenant du clichage au papier; il conserve intégralement les traits de la lettre, alors que le papier, en séchant, les altère plus ou moins sensiblement — les angles vifs du caractère se trouvent aussi quelque peu arrondis, vu que la matière ne peut être employée au même degré de fusion que pour le plâtre. De plus, si la profondeur de l'œil s'obtient naturellement avec le plâtre liquide, il n'en peut être de même avec le flan du papier, si bon soit-il, et malgré l'action répétée de la brosse.

Mais la rapidité d'exécution, absolument indispensable aujourd'hui, donne la préférence au clichage au papier et en a déterminé l'extension si grande. Pour les ouvrages dont la remise sous presse est aléatoire, il procure une économie de fonte pour la conservation des empreintes d'un prix relativement modique, d'un poids minime, et n'exigeant pour leur conservation qu'un emplacement restreint.

## Clichage au plâtre

Les pages à cliquer, après avoir été lessivées, rincées et séchées, sont placées sur le marbre, entourées d'épais lingots ayant, en hauteur, quelques points de moins que celle de la lettre; elles sont encadrées dans un châssis spécial d'imposition. La forme taquée, serrée et brossée à sec pour la débarrasser des corpuscules étrangers est ensuite frottée en tous sens avec une brosse douce imprégnée d'huile. Le châssis à mouler est alors posé.

Le plâtre fin convenablement préparé est étendu sur les pages à l'aide du pinceau dit queue de morue, en frottant le caractère avec le bout des doigts pour faire disparaître les globules d'air; puis une nouvelle couche peu épaisse afin d'éviter les fissures; une dernière et forte couche de gros plâtre est versée, puis étendue avec le dos des doigts jusqu'à remplir le châssis. On moule, on l'égalise avec une règle de métal.

La matrice est alors enlevée et mise au feu. Lorsque qu'elle est à point, on la glisse dans le moule, et l'on verse rapidement la matière en fusion. Le cliché, finalement enlevé, est dressé, équarri, tourné, seauté, échoppé.

Le moule contenant le cliché peut être préférablement plongé dans la matière en fusion. Le plomb remplit entièrement en passant par des ouvertures pratiquées à cet effet. Le tout est ensuite enlevé.

## Clichage au papier

## LA PÂTE

Ce clichage exige pour la prise des empreintes la préparation d'un carton-matrice ou *flan*. On prépare en vue de ce flan un mélange formé de parties égales de blanc d'Espagne finement pulvérisé et de colle de pâte bien cuite. Cette pâte faite vingt-quatre heures à l'avance, peut se conserver pendant trois jours; au-delà elle se détériore.

## LE FLAN

Pour confectionner le flan on pose sur le marbre une bonne feuille de papier collé coupée à la grandeur de la page à mouler : à l'aide d'un pinceau on y étend une couche régulière de pâte d'environ son épaisseur, ensuite on étend une deuxième feuille de papier pelure sans colle, qui à son tour est recouverte de pâte, puis successivement trois ou quatre autres feuilles pelure qui sont recouvertes chacune d'une couche de pâte, sans la dernière destinée à prendre l'empreinte du caractère. Plusieurs flans sont posés les uns sur les autres, entre deux plaques de métal, et chargés jusqu'en lendemain pour éviter le plissement.

## PRISE DE L'EMPREINTE

Spécialement imposées en vue de cette opération, les pages sont brossées, taquées et graissées légèrement. Le flan est posé sur le marbre. A l'aide d'un rouleau, on abat les plis, on le glace pour ainsi dire. Il est étalé sur la page et délicatement frappé avec la presse à mouler, vers le milieu d'abord pour le fixer en ayant soin d'éviter tout déplacement. Dès qu'il est certain que l'œil de la lettre a pénétré dans le flan assez profondément, ce qui se voit par un relief très apparent, on taque avec soin : une couche de pâte est alors étendue, laquelle est recouverte d'une feuille de papier, frappée à la brosse pour la faire adhérer. Le dernier coup de taquoir et il ne reste plus qu'à garnir de molleton et à mettre en presse pour faire sécher. (Ce procédé par pression mécanique a presque partout remplacé la brosse.)

## SÉCHAGE

La forme, munie de l'empreinte, est portée sur la presse à sécher, recouverte de plusieurs molletons bien secs et serrée fortement sous la platine : puis on enaiffe la presse ; au bout d'une vingtaine de minutes, l'évaporation est complète ; toute trace d'humidité ayant disparu, l'empreinte est alors enlevée.



(Lorsqu'il y a des bois dans la forme, la mise en presse se fait à froid, et dure environ de quinze à dix-huit heures, avec renouvellement fréquent des moules).

## FONTE

Le moule à cliché est constitué par deux plans parallèles parfaitement dressés agissant l'un contre l'autre. Préalablement échauffé, en y versant de la matière en fusion, il reçoit l'empreinte, posée l'œil en dehors et recouvert d'une légère couche de talc; on ferme, la matière y est versée et, lorsqu'elle est figée, on l'ouvre et le cliché s'enlève.

La proportion de régule mélangée au plomb est d'environ 16 0/0; c'est l'alliage convenable pour la fonte des clichés.

## DERNIÈRE PHASE

Au sortir de la fonte, les clichés sont divisés, rabotés carrément, dressés, écloppés et, s'il y a lieu, montés sur bois.

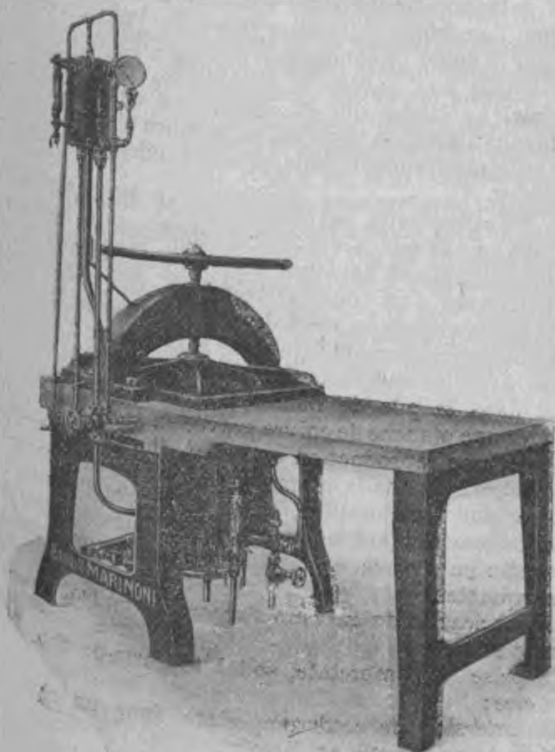
L'échoppage se pratique à l'aide de petits ciseaux; il consiste à baisser les en-tête de folios, les entrées, les fins d'aliéas, les bas de pages, enfin abattre tous les blancs hauts inutiles et susceptibles de marquer l'impression. En cas d'imposition sur blocs, les clichés, sauf celui des folios, sont biseautés en vue des griffes.

## CORRECTIONS — RÉPARATIONS

La réparation, la correction des clichés est chose courante. Elle réclame du goût et de la pratique. Elle consiste à remplacer les lettres cassées, isolées, groupées, les mots écrasés, des fragments de lignes, des lignes entières, et des passages plus ou moins importants. On rajuste également les clichés fendus. On remplace les biseaux brisés.

Les corrections partielles de lettres et de mots sont

gent que les caractères propres à leur remplacement ; mais quant aux lignes qu'il est nécessaire de recomposer, — vu le grand nombre de corrections ou lors-



Appareil de clicherie.

qu'on est obligé de refaire tout ou partie de l'alinéa, — on en fait un nouveau cliché qui est exactement rapporté et soudé à l'endroit voulu. Le minimum de lignes composées est de deux.

## GALVANOPLASTIE

La galvanoplastie, dans son application typographique, consiste à reproduire en cuivre l'œil du caractère par le dépôt de couches métalliques qui se moulent exactement sur l'objet à reproduire, mais sans adhérer. Le cliché qui en résulte est susceptible de tirer, sans altération sensible, un nombre d'exemplaires bien autrement considérable qu'avec le cliché en matière ordinaire.

La galvanoplastie est basée sur la décomposition des sels par la pile. C'est l'art de modeler les métaux en les précipitant de leurs dissolutions salines sous l'action lente d'un courant électrique. Ce procédé, dit aussi galvanotypie ou électrotypie, est dû à M. Jacobi de Saint-Petersbourg, et date d'une soixantaine d'années.

(On avait remarqué la formation d'un dépôt métallique dans la pile de Daniell ; Jacobi eut l'idée d'y plonger une planche de cuivre gravée en creux au burin : il obtint une reproduction en relief. Il trouva ensuite la conductibilité de la plombagine, qui permet de galvaniser sur toute matière, et en imaginant l'anode. Le compositeur Coblenz se fit le propagateur de la galvanoplastie en France et la dota de perfectionnements remarquables).

La fabrication du galvano s'accomplit en trois opérations distinctes :

La prise de l'empreinte, soit à la gutta-percha, soit à la cire ;

L'immersion de cette empreinte dans un bain de sulfate de cuivre mis en dissolution par l'électricité (la coquille est formée par les couches successives déposées à la surface de cette empreinte) ;

Le remplissage de la coquille avec du plomb, de manière à lui donner l'épaisseur et la solidité nécessaires.

Dressé, raboté, tourné, biseauté, le cliché est terminé comme ceux en plomb. On le monte sur bois ou sur matière.

## Procédé à la gutta-percha

## PRISE DE L'EMPREINTE

La page de composition — ou la gravure — imposée dans une ramette à vis, est entourée de garnitures de sa hauteur et forme un tout, lui-même encadré dans d'autres garnitures plus hautes qui s'opposent au débordement de la gutta si la pression était trop forte. Préalablement lavée, rincée et bien séchée, on en plombagine la surface soigneusement avec une brosse douce. De la gutta-percha, détremnée et amollie au bain-marie, on obtient, au moyen de la presse, une plaque qui est découpée à la dimension de la page. Cette plaque est plombaginée, à son tour, pour bien conduire le courant. Lorsqu'elle est suffisamment amollie, on la pose sur la page, la partie extérieure recouverte d'une plaque de zinc : le tout est placé sous presse : quelques minutes de très forte pression et l'empreinte est prise.

## MISE AU BAIN

L'empreinte est détachée, les bordures inutiles sont coupées, sauf certaines parties réservées aux attaches de cuivre pour la suspension dans le bain.

Le bain se compose d'eau douce contenue dans une cuve intérieurement garnie de gutta-percha : on immerge le sulfate de cuivre maintenu dans un petit panier d'osier, puis on ajoute de l'acide sulfurique ; cette acidulation de l'eau favorise la dissolution du sel ainsi que le passage du courant en vue de rendre le dépôt régulier.

Des tringles de cuivre ou supports traversent la cuve horizontalement ; elles servent à suspendre les empreintes et la pile, vase poreux contenant l'eau acidulée où le zinc est plongé.

Pendant le fonctionnement de la pile, la solution est donc décomposée par l'électricité ; l'hydrogène et les éléments métalliques qu'elle renferme se trouvent

reportés sur l'un quelconque des deux métaux pendant que l'autre s'oxyde et absorbe l'acide de la dissolution.

Tant que le cuivre et le zinc sont en communication, ce dernier se couvre de cuivre réduit sans adhérence, et l'effet devient nul. Pour que l'effet soit continu, il suffit d'isoler le bloc de zinc en le séparant de la solution de sulfate de cuivre par le vase poreux ou diaphragme.

Le bain étant préparé, le diaphragme est plongé dans la cuve — le zinc préalablement amalgamé y a été introduit — et fixé à la tringle de cuivre.

L'empreinte, plombaginée seulement du côté de l'œil, après avoir été bien humectée de ce côté avec de l'alcool à 36°, est descendue dans le bain, l'œil du côté de la pile, qui fonctionne immédiatement. Le dépôt se produit sur l'empreinte, qui en est couverte au bout de quelques heures. Lorsque la couche est suffisamment forte, l'empreinte est retirée ainsi que la pile.

Le courant électrique peut être fourni par une dynamo en communication avec les tringles de cuivre supportant les unes les empreintes munies de leurs conducteurs, et les autres les plaques de cuivres mises en dissolution. La cuve contient simplement l'eau acidulée.

#### ÉTAMAGE

Pour séparer la coquille de l'empreinte, on expose cette dernière à la chaleur. La gutta s'amollit et la coquille de cuivre se détache naturellement. Préalablement lavée et séchée, la coquille est enduite du côté de l'œil d'une couche de blanc d'Espagne délayé dans l'eau, et cela pour éviter le filtrage de la soudure aux endroits faibles, lors de l'étamage. Cette face est présentée au feu, pendant que l'acide chlorhydrique bouillant est versé de l'autre côté et partout étendu. La soudure est ensuite épanchée; la coquille est plongée dans l'eau pour s'y refroidir et se débarrasser de la couche de blanc d'Espagne.

## DOUBLAGE

Le galvano, convenablement garni de réglettes de chaque côté et les joints du cadre remplis de blanc d'Espagne en pâte, — le tout à seule fin d'empêcher la matière en fusion de filtrer et d'empâter certaines parties de l'œil, — le galvano est posé sur le marbre à coulisse de la presse à mouler chauffé d'avance et recouvert d'une feuille de papier. Pendant qu'il est maintenu fixe, le plomb est versé jusqu'au niveau des réglettes : ceci fait, le marbre est glissé sous la platine de la presse et l'on donne quelques tours de vis pour égaliser la coulée.

Lorsque la page de composition présente des blancs considérables — ce qui est le cas des titres, de certaines annonces, etc., — le galvano est « terre », c'est-à-dire comblé, du côté de l'œil et au niveau de celui-ci avec de la terre à poêle en pâte, puis séché ; et ce, pour empêcher que par la pression qui suit le remplissage, la surface des blancs ne s'affaisse et ne soit susceptible de marquer à l'impression.

D'autre part, les pages de composition sont aussi terrées par le même moyen, ce qui diminue sensiblement la profondeur de tous les blancs. Sans cette précaution, les creux de la coquille risqueraient d'être entamés au tournage. Les blancs hauts, espaces et cadrats arrivant presque au niveau de l'œil, sont employés dans le même but.

## OPÉRATIONS FINALES

La coquille remplie et le plomb refroidi, les bordures inutiles sont enlevées à la scie en réservant le biseau nécessaire au montage.

Le galvano, plongé dans l'eau claire, est débarrassé du blanc d'Espagne au moyen d'une brosse, puis avec une autre brosse et de l'acide sulfurique on le déroche pour lui donner une teinte rouge vif : il est rincé de nouveau et définitivement séché.

A l'aide d'une règle d'acier, on s'assure que le cliché est parfaitement dressé : dans le cas contraire, on y remédie par martellement ; finalement, il est tourné pour être réduit d'épaisseur et, s'il y a lieu, soudé sur matière ou monté sur bois.

On comprend que le doublage de la coquille est chose absolument nécessaire : le cliché galvanique primitif, qui n'a guère qu'un vingtième de millimètre d'épaisseur, ne résisterait pas à la pression des machines s'il n'était renforcé par une couche suffisante de matière.

Ce cliché peut ainsi supporter sans déformation un tirage de 80.000 exemplaires, alors que le bois gravé en donnerait au plus 10.000. Autre avantage : celui-ci, restant intact, peut donner indéfiniment des clichés galvanoplastiques.

### Procédé à la cire

Le moulage à la cire est aussi employé ; il a de sérieux avantages, mais il faut craindre les déformations, la cire offrant moins de résistance que la gutta-percha.

Ce moulage a ceci d'excellent, c'est que les plaques de cire pouvant être conservées toutes préparées dans leurs cadres, l'usage en est instantané, alors que la gutta-percha demande du temps pour être d'abord amollie : puis la cire plonge mieux et donne des empreintes plus parfaites. La coquille terminée, il suffit de verser de l'eau chaude sur elle pour la déboucher immédiatement.

### Nickelage

Le nickelage donne au galvano une plus grande résistance en le recouvrant, par les procédés galvaniques, d'une mince couche de nickel.

Les galvanos en nickel pur sont jusqu'ici le dernier terme de l'excellence.

## CHAPITRE XVII

## LE PAPIER

Le papier peut se définir ainsi : un composé de fibres végétales feutrées à l'aide de la main ou de la machine. Ces fibres, travaillées mécaniquement et chimiquement, divisées à l'extrême, sont délayées dans l'eau puis étendues en couches plus ou moins minces sur une surface filtrante : l'eau s'écoule et, par la pression et le séchage, le papier est obtenu à l'état de feuilles.

Le papier tire son nom du *papyrus*, appellation grecque de la feuille destinée à recevoir l'écriture. Cette feuille était préparée dans l'antique Égypte avec l'écorce du roseau papyrus. Enlevés de leur tige, ces morceaux d'écorce étaient juxtaposés en nombre suffisant pour former une feuille ; sur cette première couche, on en étendait une seconde analogue puis le tout était mis en presse, séché au soleil ; la feuille était polie ensuite. Les plus anciens documents font remonter cette utilisation du papyrus à l'an 800 avant J.-C.

Le papier fabriqué en Égypte était de médiocre qualité. Les Romains améliorèrent sensiblement cette fabrication par un collage plus parfait et donnèrent au papier une densité plus grande par le battage au maillet. Leur papier était très blanc, du format d'environ 27 centimètres sur 30. Il paraît qu'on l'employait encore exceptionnellement en Italie au XI<sup>e</sup> siècle, car partout ailleurs, en Europe, l'usage en avait cessé vers le IX<sup>e</sup> siècle.

Bien auparavant, les parchemins, préparés avec des peaux et des membranes animales, leur faisaient concurrence, ainsi que les papiers de chiffons moins chers et de qualité préférable.

Le papyrus, qui, en somme, est une feuille offerte



loute préparée par la nature, peut rentrer avec le parchemin dans la même classe que les pierres, le bois, l'ivoire, les métaux, etc., ces primitives tablettes qui nous ont transmis, presque sans modification de forme et d'aspect, les renseignements historiques les plus lointains. Ce que nous entendons par papier proprement dit, c'est la feuille artificiellement feutrée, en laquelle ne se reconnaît plus le premier aspect des matières constitutives.

Les Chinois sont considérés comme les premiers fabricants du papier feutre. Cette invention daterait de vingt et un siècles, et l'on en serait redevable aux habitants de la Chine méridionale, où la culture du mûrier blanc — ou mûrier à papier — est générale. L'écorce interne du mûrier, le liber du bambou, la paille de riz et l'écorce d'autres plantes cultivées spécialement servent depuis des siècles à la fabrication du papier.

La bourre du cocon, inutilisable pour la confection du tissu de soie, servit bien avant à faire du papier, ainsi que les chiffons de soie provenant d'effets hors d'usage. Des fils de chanvre, de vieilles toiles, des filets de pêche, ainsi que des écorces d'arbre furent plus tard substitués à la soie pour former le papier (vers 133 après J.-C.).

La fabrication japonaise est à peu près semblable à celle des Chinois. Dans ce but, certains végétaux sont cultivés avec des soins particuliers, dont le kaadri ou arbre à papier et diverses racines. La paille de riz est utilisée, mélangée avec de vieux papiers, pour la confection des papiers communs. Les bonnes rognures ramollies et parfois associées avec des fibres fraîches sont transformées en papier nouveau. Les balayures et les déchets fournissent du carton.

Samarkande est le berceau de la papeterie en 751, vient ensuite Bagdad (793), puis l'Égypte, Fez, *Ceuta* et, au XI<sup>e</sup> siècle, Valence.

Les Arabes, qui semblent avoir appris la fabrication du papier de coton en Boukharie, au commencement

du *xiii<sup>e</sup>* siècle, la propagèrent dans leur empire et l'importèrent en Espagne lors de leur invasion. A la suite des Croisades, l'art de la fabrication du papier par transformation des plantes, du coton et des chiffons de toile pénétra en Sicile, à Naples, puis à Venise.

[La tradition rapporte que Jean Montgolfier ayant pris part à la deuxième croisade, en 1147, fut fait prisonnier avec une dizaine de ses compagnons. Employés à Damas chez un Sarrasin, ils apprirent la fabrication du papier. S'étant évadés, ils rapportèrent en Europe la nouvelle industrie, s'établirent dans un village d'Auvergne auquel Montgolfier donna son nom. C'est la gloire et la fortune pour ses descendants.]

Des moulins à papier, établis dans le midi de la France vers la fin du *xiii<sup>e</sup>* siècle, affranchirent notre pays de la production italienne. Les moulins à papier de Troyes et d'Essonne furent le point de départ de la production française.

Des moulins à papier furent construits en Allemagne (1324), en Suisse (1350), en Belgique (1405), aux Pays-Bas et en dernier lieu en Angleterre (1498). L'Angleterre hérita des secrets de la fabrication française, et des améliorations survenues en 1683, époque à laquelle se réfugièrent chez elle des Français chassés par la révocation de l'édit de Nantes. Un siècle plus tard, Walmann vint en France travailler en qualité d'ouvrier; il apprit nos procédés, qu'il appliqua ensuite en Angleterre, où il fonda la papeterie célèbre de Maidstone. Enfin, cette industrie fit son apparition aux États-Unis en 1690.

La Chine et le Japon ont aujourd'hui des machines à fabriquer le papier; ainsi leur invention, après avoir fait le tour du monde, est revenue perfectionnée à son point de départ.

C'est à un Didot, Roger, fils de Pierre-François Didot, qu'est due l'invention de la machine à fabriquer le papier continu réalisant presque toutes les conditions de fabrication; les puissantes machines modernes dérivent toutes de cette ingénieuse conception.

Avant l'emploi de la force hydraulique, les chiffons étaient traités par le pourrissage afin de pouvoir être réduits en pâte à papier à l'aide de pilons armés de lames tranchantes. Les moulins hydrauliques remplacèrent ce procédé.

L'invention des presses mécaniques eut pour conséquence naturelle l'absorption de quantités prodigieuses de chiffons, lesquels, par l'autre invention des machines à papier, furent plus raréfiés encore. La nécessité de trouver des produits susceptibles de transformation fit utiliser des plantes nouvelles et d'autres matières. Avec le lin, le chanvre, le coton, les chiffons, viennent alors les copeaux, le son, la sciure, la mousse, la paille, les fougères, l'ortie, le houblon, le maïs, les feuilles d'arbres, les juncs, le sparte ou alfa, graminée immensément répandue en Espagne et en Algérie (qui donne un papier de très bonne qualité et d'une blancheur appréciable), le jute des Indes orientales, etc., etc.

D'ailleurs les essais d'utilisation de matières diverses, pour fabriquer du papier, sont nombreux et les substances employées très variées ; en voici une énumération succincte, avec la date des brevets :

Paille (1801). — Résidus de pommes de terre, moins la fécule (1817). — Chênevolte, sparte, bois de réglisse (1821). — Mousse (1824). — Lin, chanvre, ligneux du houblon, ortie, feuilles de maïs (1825). — Bois pourri (1828). — Pulpe de betterave (1830). — Feuilles d'arbres, chiendent, ligneux des asperges (1834). — Écorce de mûrier, tilleul, junc, sparte, sparterie (1838). — Bois trituré (Montgolfier, 1838). — Fiente des herbivores (1841). — Paille de riz (1843). — Paille de colza (1844). — Plantes aquatiques (Laroche-Joubert, 1844). — Aiguilles de pin ; résidus de la bière, de betterave, pomme de terre ; aloès et *phormium tenax* ; palmier nain (1847). — Tabac, tourbe (1851). — Racine d'asphodèle, diss ; feuilles de châtaigniers, marrons sauvages, glands ; bananier (1853). — Sorgho, tan épuisé (1857). — Tiges de fèves, racines de luzerne, sainfoin, trèfle ; écorce d'osier ; tiges d'artichaut, écorce de tilleul.

acacia, roseau, clématite, bryone (1858). — Ecorce de saule, coudrier, osier : jonc, genêt, bruyère (1860). — Sarmant de vigne (1861). — Poireau (1862).

Les sortes les plus variées de papier sont aussi tirées de pâtes de bois de sapin, tremble, peuplier et tilleul.

Les pâtes de bois sont aujourd'hui les éléments les plus employés dans la fabrication des papiers : il convient de les distinguer en deux sortes bien distinctes : 1<sup>re</sup> les pâtes chimiques et mi-chimiques ; 2<sup>o</sup> les pâtes mécaniques.

Les premières seules constituent des matières souples et susceptibles d'être feutrées : elles donnent des papiers très durs, très solides et d'un blanchiment assez facile.

Le bois, scié en menus morceaux, est désagrégé mécaniquement et mis ensuite sous pression en des vases clos, où l'acide sulfureux et le bisulfite de chaux le ramènent à l'état de filaments simples par la dissolution des matières agglomérantes et la disjonction des fibres.

Le lessivage, où figurent des sels de soude et de potasse, de la chaux caustique, sépare ces éléments des acides, des résines et des matières colorantes : ils sont ensuite blanchis.

Les pâtes de bois mécaniques ne sont que de la sciure de bois obtenue par l'usure de bûches de bois en contact avec l'eau sur des meules de granit ; elles ne servent que de charge dans la fabrication des papiers bon marché : les sortes les plus communes en contiennent jusqu'à 80 0/0.

Les matières qui servent au collage sont la gélatine, les fécules, l'alun, le sel de soude, le sulfate de zinc, etc.

[Dans la composition du papier, on comprend, sous le nom de *charge*, certaines substances minérales qui lui donnent plus de poids en même temps qu'elles diminuent son prix de revient].

Les diverses matières utilisées le plus fréquemment comme charge dans la fabrication du papier

sont les suivantes : le kaolin, le blanc de perle, le talc, l'asbestine, la baryte, etc., et diverses féculs, lesquelles lui donnent un toucher et un aspect agréables.

La fabrication du papier de chiffon offre plusieurs phases : le triage et le classement des chiffons, le défilage, qui les ramène à une dimension déterminée ; en les coupant en petits morceaux, on les débarrasse des matières étrangères : épingles, boutons, agrafes, etc. ; les ourlets et les coutures doivent aussi disparaître. Après le blutage, qui sépare les déchets des chiffons, viennent le lavage et le lessivage ; puis les chiffons sont défilés mécaniquement dans des broyeuses appelées piles défileuses qui déchiquètent les chiffons et en font une pâte à filaments longs susceptible d'être blanchie. Le blanchiment est obtenu au moyen du chlorure de chaux (chlore liquide) ; il se fait aussi au chlore gazeux, qui agit sur le défilé enfermé dans des chambres agencées pour cette opération. Le raffinage se fait au moment d'employer les pâtes pour en faire du papier. Le défilé blanchi est mis dans des piles spéciales dites raffineuses qui raccourcissent encore la longueur des fibres. On neutralise à ce moment la pâte ainsi obtenue pour lui enlever toute trace de chlore ; elle peut alors être colorée et collée si besoin est, puis se rend finalement dans de grandes cuves où elle est prête à être mise en œuvre mécaniquement.

Le papier est dit collé, demi-collé et sans colle. Une certaine proportion de colle donne au papier plus de fermeté, il prend moins d'encre et supporte mieux le fouflage, l'impression est plus belle. Les exemplaires peuvent, de plus, recevoir des annotations et des corrections. Le papier sans colle absorbe plus d'encre et en est pénétré davantage, au point de la laisser transparaître de chaque côté ; il est aussi sujet aux dégradations de l'humidité. Cependant, ses partisans prétendent qu'il est plus favorable à l'impression... Entre ces deux opinions, les fabricants de papier ont adopté un moyen terme : le demi-collé.

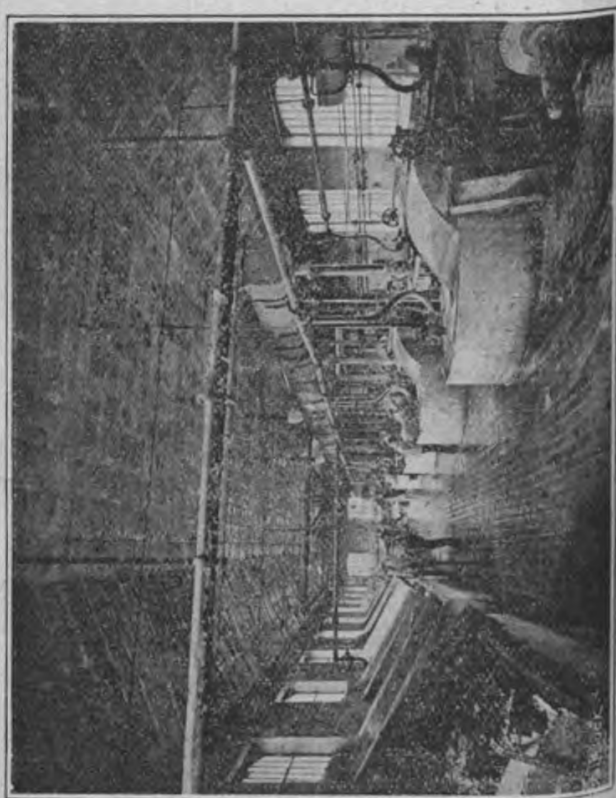
Voici les phases de la fabrication mécanique : La pâte venant de la pile raffineuse s'écoule dans les cuves en tôle de l'appareil ; de là épurée et rendue



Fabrication de la pâte, le défibrage (Bergès).

homogène, elle est distribuée sur toute la largeur de la machine par une gouttière et tombe sur la table de fabrication (qui remplace ici la forme) munie d'une

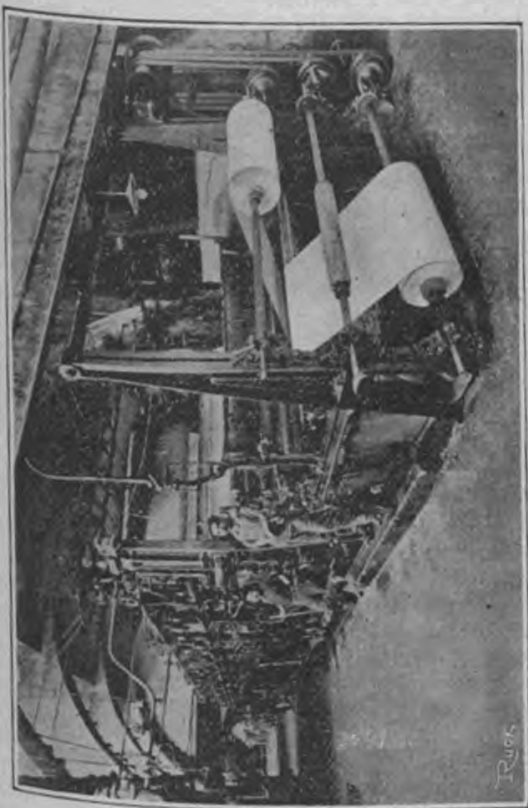
règle en fer réglant l'épaisseur de la pâte. Cette table est constituée par une toile métallique sans fin s'enroulant sur deux cylindres, écartés de 2 à 8 mètres



Mouillage (Wiegand).

selon les machines. Tout le système est monté sur bâti oscillant (réalisant les oscillations du travail manuel). Près du *vat* la pâte s'égoutte abondamment,

prend peu à peu de la consistance, laquelle s'accroît encore lors du passage au-dessus d'aspirateurs qui débarrassent la pâte d'une grande partie de l'eau en



Une machine à papier (Bergès).

excès. Les oscillations, en favorisant l'égouttage, provoquent le feutrage des fibres de cellulose. La pâte déjà solidifiée, mais encore molle, passe entre les



cylindres d'un premier appareil, la presse humide, cylindre creux recouvert d'un manchon de feutre fin, qui élimine la plus grande partie de l'eau existant; elle quitte la table de fabrication et vient repasser sur un feutre passant entre les cylindres de deux ou plusieurs presses coucheuses (cylindres soigneusement polis; le grain déterminé par le feutre sur une surface de la pâte est enlevé en passant dans une dernière presse, dite renversée, qui couche à son tour la seconde face de la pâte; toutes ces opérations correspondent à celle de la fabrication manuelle. La pâte est desséchée et transformée en papier en passant sur les cylindres sècheurs chauffés intérieurement par de la vapeur sous pression. Le papier peut être enroulé en bobines et, s'il est nécessaire, satiné avant enroulage par le cylindre poli de l'appréteuse, ou débité au format voulu par une coupeuse mécanique.

C'est à l'idée de verser la pâte sur une toile sans fin, au lieu d'y plonger la forme, que l'on doit d'avoir pu réaliser ce grand progrès. En cherchant à obtenir des feuilles de la plus grande dimension on trouva le principe du papier mécanique.

Le papier à la forme — ou à la cuve — est fabriqué à la main. Ce sont généralement des verges et des vélins employés pour les tirages de choix ou réservés à des usages particuliers (le papier timbré par exemple). — Avant l'invention des procédés mécaniques, c'était la dimension de la forme qui déterminait nominativement celle du papier (format).

La pâte est contenue dans une cuve chauffée. La forme est pourvue d'une couverture qui retient la pâte et d'une toile métallique qui repose sur des traverses placées parallèlement à l'intérieur de la forme. On les nomme « pontuseaux » ou manivardions. Ce sont elles qui font apparaître sur le papier ces lignes verticales largement séparées, les autres lignes horizontales très serrées dues à la toile métallique se nomment « verges ».

Un premier ouvrier puise, à l'aide de la forme, la

quantité de pâte nécessaire suivant l'épaisseur du papier : il l'égalise par un mouvement de va-et-vient, l'eau s'écoule à travers les mailles de la toile et la matière se fige. La forme passe aux mains d'un deuxième ouvrier qui, après l'avoir suspendue pour en faire écouler le restant d'eau, renverse la forme et applique sur un fentre sec la pâte égouttée adhérente à la toile métallique. Lorsqu'il y a environ deux cents feuilles ainsi intercalées, on les porte sous la presse hydraulique. La pression achevée, les feuilles sont désintercalées, mises en tas, replacées sous la presse et portées à l'étendage par un troisième ouvrier. Ce papier présente des bords irréguliers qu'on nomme barbes ou témoins (d'où charber : enlever les barbes).

Le papier vergé qui se fait mécaniquement n'en est qu'une simple imitation.

Contrairement au papier mécanique, le collage du papier vergé se fait à la main après séchage. A cet effet, les feuilles sont plongées dans de vastes récipients contenant les substances employées dans ce but, puis de nouveau étendues et séchées. Sur le papier ainsi collé superficiellement, le grattage est impossible : en tout cas, il serait vite décelé ; c'est pour cela que, paraît-il, les papiers timbrés sont ainsi collés.

Le papier de Hollande rentre dans la catégorie des papiers faits à la main et dits de « cuve ».

Le papier parcheminé (ou papier peau) est un papier de bonne qualité, privé de toute matière minérale, qu'on immerge pendant une vingtaine de secondes dans une solution de chlorure de zinc ou d'acide sulfurique. Débarrassées de l'acide par un lavage dans de l'eau additionnée d'ammoniaque, les feuilles sont étendues sur des cylindres chauffés, puis empilées et soumises à une pression modérée pour ne point se recroqueviller en séchant. Elles sont ensuite satinées.

Le vélin, attribué à Baskerville, célèbre imprimeur de Birmingham (1757), est un papier de chiffon, constitué de fil de lin et de fil de chanvre : il est ainsi nommé parce que, par transparence, il donne l'illusion du vé-

table vélin. Papier de choix et généralement fait à la forme, il est fort, sans grain ; excellent pour le tirage des vignettes et les impressions de grand luxe. Il se pique facilement de taches d'humidité.

F.-A. Didot emprunta à la Hollande un procédé pour le broyage des chiffons, alors inconnu en France. A sa demande une papeterie d'Annonay exécuta le papier vélin, une nouveauté ;



Le papetier, d'après Jost Amman (1568).

On obtient le papier couché en recouvrant une feuille de papier bien collé d'une couche de colle de peau et de blanc de Meudon mélangés. Pour les papiers fins, on ajoute une certaine quantité de blanc de zinc. Le kaolin, le sulfate de baryte réduit en poudre impalpable et maintenu par une légère dissolution de gélatine sont aussi employés.

Le papier filigrané tire son nom du filigrane : lettres, figures, dessins divers apparaissant dans son épaisseur et qui sont formés par des fils de cuivre entrelacés et fixés sur le tissu des formes ou des toiles

métalliques destinées à recevoir la pâte. Comme ils présentent une légère saillie, la portion de pâte qui leur correspond a naturellement moins d'épaisseur qu'aux autres endroits et doit par conséquent se trouver là translucide... Pour le filigrane des papiers monnaie, on enfonce dans la toile métallique une plaque de cuivre portant le dessin à reproduire, avec laquelle on obtient ainsi des demi-teintes, des ombres et des reliefs. Dans la fabrication mécanique on dispose sur la toile de la machine un rouleau garni de fils en saillie qui produiront l'empreinte à mesure que le papier se forme. Après la confection et le coupage du papier, le filigrane s'obtient en imprimant sur ce dernier des planches profondément gravées ; les inégalités de profondeur produisent à peu près le même effet que les fils en saillie. On se sert pour les filigranes de chiffons de tout premier choix.

Les images filigraniques ont été imaginées par les anciens papetiers pour distinguer les différents formats de leurs papiers. Les noms de plusieurs formats dérivent de cet usage.

(Le plus ancien filigrane connu remonte à 1301 ; il figure sur un livre de compte conservé aux archives de La Haye qui porte cette date : il consiste en un cercle surmonté d'une croix).

Le papier tellière ou papier ministre est ainsi nommé parce qu'il fut fabriqué la première fois pour les bureaux de Letellier, ministre de Louis XIV, et employé pour l'impression des circulaires et autres imprimés des grands bureaux.

Le papier bulle était fabriqué autrefois avec du fil, des ficelles et des cordes, qui lui donnaient sa couleur naturelle en même temps que de la ténacité. Le prix en est élevé. Les papiers bulle de qualité inférieure, teints avec de l'ocre, n'en sont que la contrefaçon : ils sont bon marché, mais néanmoins il s'en trouve d'assez bonne qualité.

Le papier serpent est très mince et sans colle ; il sert à recouvrir les gravures pour prévenir le macu-

lage. Les papiers joseph, ou papiers de soie, pelure, sont des sortes très minces et très légères.

Le parchemin factice ou papier sulfurisé est obtenu par l'immersion, dans un mélange d'eau et d'acide sulfurique, d'un papier ordinaire, mais sans colle, dont la surface se trouve transformée par l'acide.

Le papier végétal ou papier à calquer est fait avec la filasse de chanvre ou de lin non blanchie.

Le papier autographique, pour reports, s'obtient et s'emploie de la même façon que le papier de Chine. On prend pour cela un papier résistant et bien encollé.

Le buvard, mou, épais, non collé, est propre à sécher l'écriture en absorbant instantanément l'encre fraîche.

Le papier dit « couché » est un papier ou un carton recouvert d'une couche assez forte de blanc opaque mélangé à de la colle de peau. Le blanc de céruse, autrefois employé, a été remplacé, pour remédier aux inconvénients dont il était cause, par le sulfate de baryte. Spécialisé pour le tirage des similigravures.

On désigne sous le nom de carte ou feuilleton l'assemblage de plusieurs feuilles de papier collées ensemble et formant une seule feuille de notable épaisseur.

Le bristol est un carton blanc et fin formé de différentes épaisseurs, en pâte et non de plusieurs feuilles collées : il est plus transparent que le carton collé.

Le carton se fabrique à la machine et à la main, par superposition de plusieurs feuilles agglomérées ou soussées, fraîchement coulées, à une pression considérable. Les cartons ordinaires sont faits de déchets, rognures, résidus de pâte, de bois, paille et débris divers. Pour d'autres cartons ayant plus de valeur, on se sert de matières spéciales ou de papiers de rebut. Il en est aussi qui sont recouverts, de chaque côté, d'une feuille de papier.

Le papier de Chine est employé par les graveurs sur bois pour tirer leurs épreuves. Ces épreuves, faites au balancier et au brunissoir avec un talent tout particulier, sont données aux conducteurs en vue de la mise en train.

Le papier du Japon est un feutrage supérieur ; il est chatoyant et presque indéchirable, d'une force sans égale.

Des éditions de luxe sont entièrement tirées sur ces deux papiers.

Le papier de Chine convenablement encollé sert aux reports lithographiques. La feuille, appliquée sur la pierre par une forte pression, doit se séparer facilement de la couche portant le report par un simple mouillage.

L'unité des papiers est la rame ; elle est composée de 20 mains chacune de 25 feuilles, soit 500 feuilles en tout.

Le mot rame vient de l'arabe, qui l'a prêté à l'espagnol. Du mot « rezmet » vient « rezma », qui est devenu « resma », d'où « rayma » en vieux français, et rame.

De même que le poids de la rame donne celui d'une feuille, de même le poids d'une feuille donne celui de la rame.

Les papiers se vendent au kilogramme. En prenant la moitié du nombre de grammes que pèse la feuille, on a le nombre de kilogrammes que pèse la rame, et en doublant le nombre de kilogrammes que pèse la rame, on a le nombre de grammes que pèse la feuille.

Les rames de papier arrivent enveloppées de *maculatures* : c'est un papier d'une certaine épaisseur, très solide, fabriqué avec des pâtes grossières.

### Passe

Autrefois, en France, l'usage était d'ajouter une main de passe par rame, pour parer soit aux mains incomplètes ou aux feuilles cassées, soit aux feuilles gâtées pendant l'impression. A l'origine des tirages mécaniques, les déchets étant beaucoup plus considérables, la passe fût doublée. Elle est actuellement de 10 0/0, deux mains par rame.

## Trempage

Le trempage du papier, moins usité aujourd'hui qu'autrefois, rend la pâte de celui-ci plus tendre et plus apte à prendre l'encre. Cette opération décide souvent de la qualité et de l'aspect de l'impression.

La nature du papier et les conditions de tirage influent sur le mode de trempage à adopter. Eviter l'emploi des eaux chargées de sels calcaires.

Les papiers rebelles au trempage sont immergés par petites poignées et chargés d'un poids, ce qui oblige les feuilles à s'imprégner d'humidité.

On se basera pour la quantité d'eau à employer sur le plus ou moins de colle qui entre dans la fabrication du papier. Les impressions en couleurs, dont le repérage doit être parfait, exigent du papier non trempé.

Le papier se trempe :

A la main, en glissant plusieurs feuilles à la fois dans une cuve réservée à cet usage ;

Au balai : le papier est placé par pincées sur des plateaux, la feuille supérieure est aspergée très régulièrement à l'aide de brindilles de bouleau ou de bruyère réunies en faisceau ;

A la mécanique, au moyen d'un tube mobile percé de petits trous ; le papier est arrosé par un mouvement de va-et-vient.

Il est encore d'autres systèmes de trempouses mécaniques.

Le papier des rotatives est trempé, en dévidant la bobine, par des cylindres mouilleurs ; d'autres cylindres répartissent l'eau régulièrement.

Quelques heures après le trempage, le papier doit être remanié. S'il doit être glacé, après l'avoir remanié, attendre encore huit ou dix heures.

Régulièrement, tous les papiers doivent être plus ou moins trempés, sauf le chine et le japon et les papiers reçus tout glacés et couchés. Les papiers parcheminés dits « peau », doivent être amollis seulement. En ce cas, il suffira de placer ces feuilles entre d'autres simplement humides.

### Glaçage

Le glaçage inventé en 1839, par les frères Plon facilite l'impression en enlevant au papier son grain et toutes ses rugosités ; il le rend apte particulièrement au tirage des illustrations.

Pour cela, le papier est intercalé entre des plaques de zinc, feuille à feuille : lorsqu'il y en a une certaine quantité (25 feuilles et 26 plaques), le tout est pris entre les deux cylindres d'un laminoir : le cylindre supérieur entraîne les feuilles que presse le cylindre inférieur.

Pour éviter l'adhérence aux plaques de zinc, le papier est d'abord légèrement trempé : mais aussi un excès d'humidité peut oxyder le zinc et déterminer des taches sur le papier. Le glaçage excessif « brûle » le papier, en le recouvrant d'une teinte grisâtre ; une trop forte pression le durcit et s'oppose à la pénétration de l'encre, qui reste à la surface et sèche avec difficulté.

La calandre est un appareil comportant deux ou plusieurs cylindres entre lesquels passe le papier, qui acquiert ainsi une surface polie et plus régulière par la disparition de certaines aspérités : de plus il perd une partie de son élasticité, ce qui permet un meilleur repérage.

### Satinage

Le satinage a pour but de faire disparaître toute trace de foulage ; il se fait l'impression étant bien sèche.

Les feuilles, intercalées avec des plaques de carton lisse et solide, sont mises en presse par paquets de vingt-cinq au moins séparés par des ais robustes. Pour cette pression de quelques minutes, on se sert de presses manuelles et de presses hydrauliques.

On se sert aussi de satineuses à chaud, composées de deux cylindres intérieurement chauffés par la vapeur, entre lesquels passent les feuilles imprimées. Ces appareils donnent de bons résultats.

[La machine à couper le papier est due à Massiquot (1797-1866), vers 1830].



## CHAPITRE XVIII

### L'ILLUSTRATION

#### Gravure sur bois

Les gravures qui concourent à l'illustration d'un ouvrage et qu'on désigne par le terme général de « bois » ou « clichés » se présentent sous différents aspects au compositeur chargé de les mettre en œuvre.

C'est d'abord le bois gravé, presque toujours représenté par le galvano pris d'après lui : puis, sous le nom de « zincs », les photogravures au trait et en demi-teinte obtenues par l'intermédiaire de la photographie et d'agents chimiques.

La gravure sur bois, dont l'origine remonte à de lointaines époques, était pratiquée par les Chinois, paraît-il, au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle. Cet art aurait été importé en Europe par des marchands vénitiens vers la fin du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle.

La plus ancienne gravure sur bois connue a été découverte à Malines, collée au fond d'un vieux coffret : elle porte au bas du dessin la marque 1418 en lettres gothiques. C'est une Vierge entourée de quatre saints (musée de Bruxelles).

On cite également le « Saint Christophe » de la Bibliothèque nationale, qui remonte à l'année 1423.

On a d'abord et pendant longtemps gravé sur bois de poirier, dans le sens du « fil » (sens longitudinal) ce qui demandait une grande dextérité pour ne pas dévier en suivant la fibre du bois, et rendait impossibles les tailles croisées. Le poirier a été abandonné pour le buis, plus compact et plus dur et qui se grave « debout » (sens de l'épaisseur). Le buis est recouvert d'une couche de blanc d'Espagne sur laquelle le dessinateur trace les traits à reproduire : un grand

d'exécution est ainsi obtenu. On reproduit aussi photographiquement le dessin sur le bois sensibilisé.  
En France, la gravure fut plutôt considérée comme



Xylographie de l'Ars bene moriendi.

le complément de la typographie que comme un art indépendant. C'est ce qui explique cette profusion de lettrines ornées, de fleurons, d'encadrements, de culs-de-lampe et autres motifs qu'on remarque dans beaucoup d'ouvrages du <sup>xv</sup>e siècle. Nombre de livres imprimés



JOSEPH VENDU PAR SES FRÈRES. (Xylographie du XVIII<sup>e</sup> siècle)

vers la même époque en Italie, en Allemagne et en Angleterre sont illustrés de gravures le plus souvent grossières, constituées par des lignes épaisses et d'un aspect massif.

Les deux premiers livres illustrés parus en France sont le « le Roman de Fierabras », orné de nombreuses gravures sur bois, imprimé à Lyon, par Guillaume Le Roy ; et le « Missel de l'Eglise de Paris », publié en 1481 par Jean Du Pré, imprimeur parisien, dans lequel on remarque deux grandes gravures sur bois : le Père éternel et le Christ en croix.

C'est au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, à Albert Dürer et à ses élèves, que sont dus les premiers et importants perfectionnements de la gravure sur bois.

La taille sur bois debout a été inventée par Thomas Bervick en 1770, et, à partir de ce moment, l'usage du bois est devenu général. Elle a été introduite en France par Thomson en 1815.

Plus résistant au tirage, le bois debout offre une surface plus unie, exempte de veines ; le graveur peut développer toutes les ressources de son art, employant les hachures, les aplats, les criblés : variant les tons : interprétant au lieu de copier.

Les premiers imprimeurs, à l'exemple des copistes des temps antérieurs, ornaient le texte des livres d'initiales, de vignettes, de bordures, etc., par les procédés ordinaires, c'est-à-dire à la plume, au pinceau, au patron. Des artistes particuliers se chargeaient de ce travail. Par la suite, ces enjolivements furent gravés et imprimés avec le texte. Un ouvrage religieux imprimé à Rome en 1467, les « Méditations » du cardinal Turrecremata, est illustré de bois coloriés après coup.

Les gravures sur cuivre ont été introduites dans la typographie en 1477 : le plus ancien livre connu qui en offre un exemple a été imprimé à Florence par Nicolo Lorenzo della Magna (*Il monte Sancto di Dio*, d'Antonio Bettini).

En 1428, Sweynheim et Pannartz publièrent, à Rome, un Ptolémée avec des cartes géographiques sur cuivre.

En 1482, Lienhard Holl, à Ulm, donna une autre édition de cet ouvrage avec des cartes gravées sur bois.

Le premier livre où se voient des figures de plantes gravées sur bois est le *Buch der Natur* Augsbourg, non daté, mais que l'on croit être de 1475 ou de 1478.

Le premier livre contenant des figures de géométrie est un Euclide publié à Venise, en 1482, par Erard Ratdolt.

Le premier livre représentant des armoiries est le *Coxwiltun geschehen zu Konstencz* d'Antoine Sorg, imprimé à Augsbourg en 1483.

### Gravure chimique

Les différents procédés par lesquels on peut obtenir des clichés typographiques sont : la zincogravure et la photogravure ; celle dernière se divise en deux catégories :

1<sup>re</sup> La mise en relief sur métal de tous dessins au trait (plume, crayon sur papier à grain, papier procédé, etc.), en un mot de tous originaux ne comportant pas de teinte plate :

2<sup>re</sup> La même opération pour les images à demi-teinte : photographies, lavis, aquarelles, tableaux, etc., il est convenu d'appeler ce second procédé « similigravure ».

#### ZINCOGRAVURE

La zincogravure n'étant qu'une application, un dérivé de la lithographie, il est nécessaire que l'image à mettre en relief soit lithographique : épreuve sur papier encollé d'une pierre lithographique (dessin ou gravure), dessin sur papier et à l'encre autographique, etc.

La première manipulation consiste à transporter sur zinc, comme on le ferait sur pierre, l'épreuve ou dessin à graver : le décalque fait, la plaque passe dans le mains de l'ouvrier qui, après l'avoir encreée lithographiquement, donne une première morsure à l'acide azotique fortement dilué : l'acide attaquant le zinc et n'ayant pas d'action sur l'encre, on a bientôt un cou-

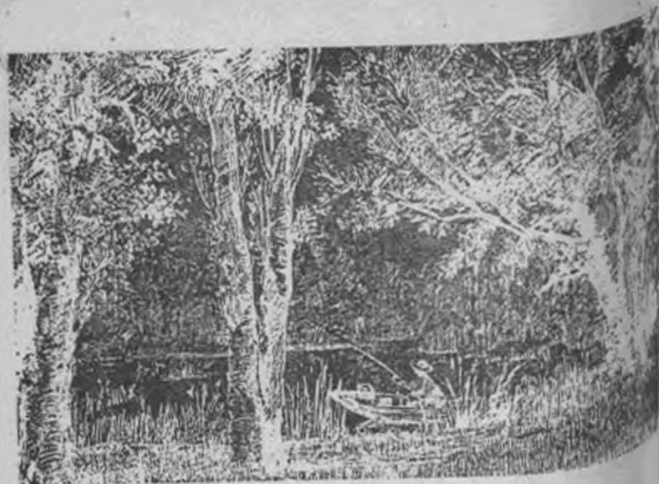
commencement de relief : il suffit ensuite de continuer les encreuses en les superposant, au fur et à mesure qu'on augmente la dose d'acide, jusqu'à ce qu'on ait obtenu le creux nécessaire : pour terminer, la plaque est débarrassée de la couche de noir qu'on y a accumulé, on encre à nouveau, mais légèrement, et redonne quelques morsures.

## PHOTOGRAVURE (TRAIT)

Nous venons de voir comment on obtient un relief, l'image étant sur zinc. Si au lieu d'un original pouvant se décalquer nous avons à reproduire un dessin à l'encre de Chine, par exemple, le report direct sur plaque n'étant plus possible, il faut recourir à la photographie pour la mise sur métal de l'image. A cet effet, après avoir recouvert d'un vernis sensible (bitume de Judée, une plaque de zinc sur laquelle on applique le négatif du dessin à graver, on insole, puis on développe à l'essence de térébenthine : le bitume non insolé est dissous par l'essence, le métal se trouve donc découvert dans ces parties, tandis que les parties insolées, c'est-à-dire l'image, résistent. Nous avons donc notre image en bitume, il ne reste qu'à la graver comme pour la zincogravure.

Les figures ci-après indiquent la transformation en négatif du dessin à reproduire, le dessin photographié donne une image renversée où les noirs sont blancs et réciproquement. Donc si on regarde ce cliché par transparence tout ce qui n'est pas dessin est opaque, tandis que les traits formant l'image sont transparents. La plaque bitumée recouverte d'un ou plusieurs négatifs est exposée à la lumière (soleil ou lumière électrique), qui évidemment ne peut traverser que les parties transparentes, par conséquent, impressionne le bitume dans ces parties ; il reste à développer comme il est dit ci-dessus.

La figure de la page 648 est la reproduction d'un dessin fait sur papier procédé. Ce papier est obtenu



(Négatif)



(Positif)

Photogravure de J. Mauge,  
d'après un dessin à la plume de M. Savoye.

par l'impression, sur carte couchée, d'une planche de lignes assez fines, surcoupées par un gaufrage.

L'artiste peut dessiner sur ce papier soit à l'encre ou au crayon pour obtenir les valeurs et gratter pour avoir des lumières : les grattages donnent ou du point, puisqu'une partie de la ligne imprimée est entrée dans la couche du papier par le gaufrage, ou du blanc pur si on va plus loin.

Les grisés (ligne et point) que l'on remarque sur la figure de la page 636 s'obtiennent par report.

Le point, la ligne ou tout autre motif formant grisé ou fond quelconque, sont gravés sur pierre ou sur cuivre ; on lève de ces derniers une épreuve à report et, après avoir recouvert de gomme arabique toutes les parties de la plaque qui ne doivent pas recevoir de grisé, on procède au décalque comme pour la zincogravure ; un lavage enlève la gomme formant réserve et le grisé qu'elle a reçu, tandis que les parties non gommées conservent le décalque qui, à partir de ce moment, est traité, pour la gravure, de la même façon que le bitume.

#### SIMILIGRAVURE

En photogravure la demi-teinte n'existe pas, la simili-gravure ne donne qu'une transformation de l'image où l'on n'a que l'illusion des teintes fondues, comme on pourra le constater dans la figure ci-après. En examinant de près on verra que les différents tons sont formés de points noirs plus ou moins gros pour les clairs, d'un quadrillé pour les demi-teintes et de points blancs pour les valeurs, lesquels disparaissent dans les grands noirs.

Cette transformation est due à un phénomène d'optique ayant pour base l'interposition entre la plaque et l'original à photographier, d'un réseau ou trame, qui divise l'image en une série de points. Si ces derniers étaient tous de même dimension, comme les divisions de la trame, l'image n'existerait pas, mais la diffraction de lumière intervient ici très heureusement.



Les rayons lumineux venant de l'objectif en traversant le réseau s'étalent suivant leur intensité; dans les blancs du modèle, où la lumière est plus vive, les points formés sur la plaque sensible sont plus larges que les interstices de la trame; dans les parties grises



PARIS PITTORESQUE. — LA COUR DE ROHAN (VI<sup>e</sup> arr.)  
Similigravure d'après une photographie.

ils sont moindres; dans les parties noires ils n'apparaissent plus (ou ne sont pas supérieurs aux divisions de la trame).

Cette trame, qui surcoupe les teintes (seul moyen de leur donner le relief nécessaire au tirage typographique) consiste en deux plaques de verre sur lesquelles sont tracées, au moyen d'un diamant monté sur une machine à diviser, des lignes symétriques exactement espacées; ces plaques sont collées l'une sur l'autre de façon que leurs lignes se croisent pour obtenir un quadrillage régulier.

La plus grosse trame, réservée au papier des journaux, contient vingt-quatre lignes par centimètre, la plus fine, destinée aux impressions de luxe sur couché en compte quatre-vingt: il existe plusieurs quantités intermédiaires pour les papiers satinés et surglacés.

L'image à reproduire est donc photographiée au travers d'une trame quadrillée placée immédiatement devant la plaque sensible; le négatif obtenu est traité comme il est dit plus haut pour la photogravure (trait).

Pour sensibiliser les plaques de métal destinées à la similigravure on remplace avantageusement le bitume par l'albumine bichromatée mélangée de colle de poisson; dans ce cas le développement se fait à l'eau. Ce vernis après cuisson peut supporter la morsure sans encrages.

Un certain nombre de méthodes ont précédé la ligne dite américaine décrite ci-dessus, mais cette dernière est incontestablement préférable à tous les points de vue.

#### CHROMOTYPOGRAVURE

La reproduction typographique des couleurs comprend les procédés au grain de résine en chromotypogravure et les procédés trichromes.

En chromotypogravure une seule planche (généralement imprimée en noir) est obtenue par les procédés photomécaniques: les autres clichés (le plus généralement imprimés en rouge, jaune et bleu) sont établis par réserves à la main et gravures à l'acide. Le nombre et le choix des couleurs est absolument libre.

On procède de la façon suivante: le noir étant gravé en simili ou au trait on le reporte en faux décalque sur zinc autant de fois qu'il y a de couleurs à établir; sur chacun de ces faux décalques le chromiste réserve au vernis ou au bitume une des couleurs; ainsi sur le faux décalque destiné à faire le cliché du jaune, toutes les parties comportant cette couleur



UNE VIEILLE RUE DE CAUDEBEC

Reproduction d'un dessin sur papier procédé.  
(Extrait de *France-Album*, Paris.)

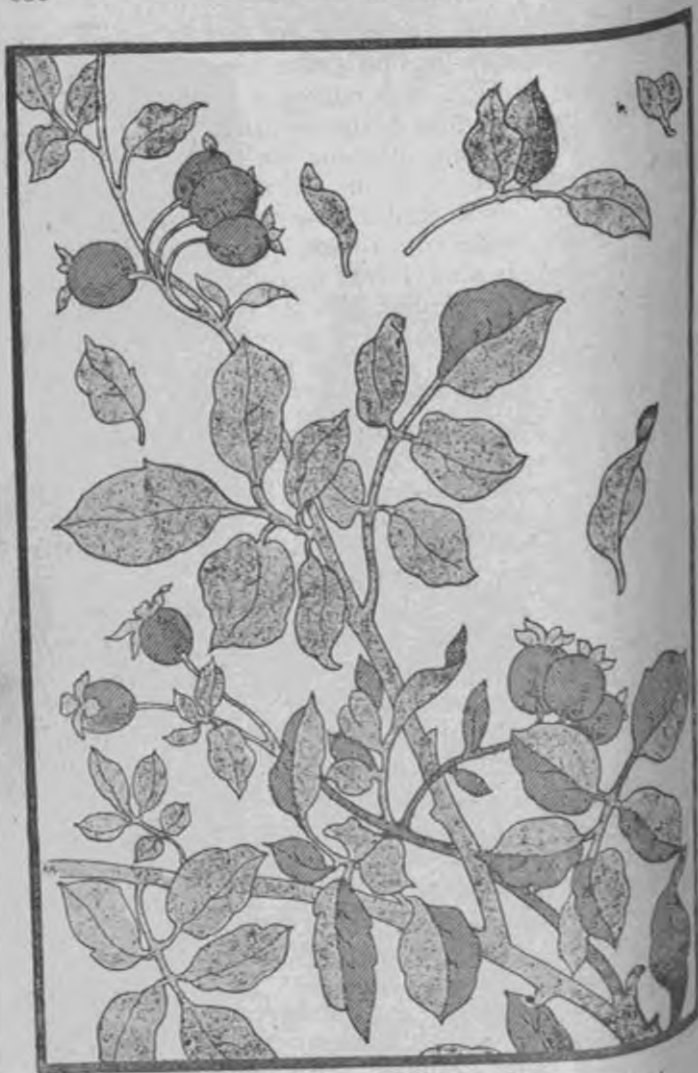
dans l'original sont couvertes, on fait de même pour les autres couleurs puis on grave ces silhouettes.

On a donc le relief des couleurs mais en à-plat et par conséquent partout de même intensité; pour varier les tons d'une même couleur on graine le zinc, ce grain, déposé plus ou moins fin, étant plus ou moins mordû, donne les dégradés nécessaires, de telle façon que le cliché, celui du rouge, par exemple, donne depuis le rouge le plus violent jusqu'aux teintes légères des figures; si on ajoute à cela les superpositions possibles des couleurs, on verra qu'avec les trois clichés indispensables, jaune, rouge et bleu, on peut obtenir une grande variété de tons.

Pour grainer le zinc on le saupoudre de résine dans une boîte close montée sur axe et contenant une petite quantité de résine pulvérisée, la boîte étant mise en mouvement, la résine qu'elle contient se change en un nuage qui tombera lentement sur la plaque placée au fond de la boîte, l'immobilité étant rendue. Après quelques instants la plaque couverte uniformément est retirée et soumise à l'action de la chaleur; la résine en fondant se transforme en gouttelettes infiniment petites qui se solidifient en refroidissant, il suffit alors de donner une morsure, les gouttelettes formant réserve, le zinc n'est attaqué que dans leurs intervalles.

Les faux décalques s'obtiennent de différentes façons; une des meilleures consiste à reporter à l'encre grasse l'épreuve du cliché noir de l'image à mettre en couleurs sur une plaque de zinc teinte, au préalable, soit au pers-chlorure de fer, soit au chlorure d'antimoine. Le report fait, un passage léger à l'acide azotique redonne au zinc sa couleur, sauf bien entendu aux parties couvertes par l'image; ces parties sont débarrassées de l'encre du report par un lavage à l'essence de térébenthine, l'image reste donc indiquée seulement par la teinte donnée tout d'abord au zinc, à l'exclusion de tous corps étrangers qui gêneraient les opérations ultérieures.

Le chromiste a ainsi toute facilité pour faire les réserves dont il est question plus haut.



UNE BRANCHE D'ARBOUSIER (MOTIF DE BRODERIE).  
Exemple de grises (point et ligne).

L'idée de la reproduction des couleurs au grain de résine est due à Gillot (1880).

[Le « fume », épreuve de choix et la première d'une gravure sur bois, est confiée au conducteur pour lui servir de modèle au tirage : ce terme par suite a été appliqué aux épreuves faites, en ce but, par le photogaveur.]

## TRICHROMIE

La lumière du jour est constituée par une infinité de rayons colorés que l'on distingue en sept groupes, violets, indigos, bleus, verts, jaunes, orangés, rouges.

Les objets de la nature absorbent partiellement ces rayons, et quand ils nous apparaissent colorés, c'est qu'ils absorbent de préférence les rayons de certaines couleurs. Un objet vert absorbe particulièrement les rayons violets et rouges, pour ne renvoyer que les autres ; un objet bleu absorbe plus ou moins les rouges, les orangés et les jaunes, etc.

Mais dans tous les cas, notre œil reçoit un mélange très complexe de rayons colorés. Or la même sensation peut lui être procurée par des mélanges différents. Tous les coloristes savent que l'on peut reproduire à peu près tous les tons, en mélangeant du jaune, du rouge et du bleu en quantités variables.

Ducos du Hauron a eu l'idée que l'on pourrait reproduire des négatifs photographiques où se trouveraient justement et automatiquement dosées ces quantités variables de rouge, jaune et bleu qui doivent donner l'illusion des couleurs de la nature ou du coloris d'un tableau. Il a observé que si l'on regarde une toile à travers un écran vert toutes les colorations à dominantes jaunes ou bleues sont éclaircies et les colorations rouges sont obscurcies. Un négatif qui reproduirait complètement cet effet de sélection serait précieux. On en tirerait un positif de coloration rouge qui donnerait convenablement dosés les rouges du modèle.

De même, à partir d'un écran violet on obtiendrait les jaunes du document et les bleus à travers d'un

écran rouge. Les procédés photomécaniques ont été les premiers à réaliser industriellement la reproduction d'après ces principes.

Des trois négatifs de sélection le photographe tire trois positifs en noir qu'il reproduit par le moyen de la similigravure et qu'il imprime sur la même feuille de papier en repérage avec des encres respectivement rouge, jaune et bleu.

La chimie photographique a fait ces dernières années de tels progrès qu'il est maintenant possible très souvent de faire directement des négatifs sélectionnés et tramés. En outre, on a su préparer trois émulsions qui ont chacune une sensibilité si exaltée pour l'une des trois couleurs primaires que l'on a encore un effet de sélection même sans écran, ce qui a permis de diminuer beaucoup les temps de pose.

Enfin le travail du similiste permet dans une très ample mesure les retouches nécessaires.

Il faut encore appeler l'attention sur une particularité. Si l'on faisait sans précaution spéciale les trois négatifs tramés, la superposition des trames au tirage d'épreuves donnerait des figures de moirage du plus désagréable effet. Pour les éviter, on incline les trois trames à 120° l'une de l'autre.

Enfin il est des cas où la recherche de valeur ou de couleur de l'original oblige à des couleurs supplémentaires. Elles sont généralement exécutées par les procédés de la chromotypographie, mais en se servant de trames au lieu de créer les demi-teintes au grain de résine, celui-ci superposé à de la trame donnant aux images une apparence galuse.

(L'imprimeur n'a plus qu'à observer la couleur qui revient à chacun des clichés, en commençant le tirage par la plus claire, le jaune : puis le rouge et finalement, le bleu).



















Photogravure REYMOND & C<sup>ie</sup>, 76, Rue de Rennes - Paris



# TABLE DES MATIÈRES

|                                                  |     |                                                   |     |
|--------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------|-----|
| NOTICE HISTORIQUE .....                          | 1   | Le point d'exclamation .....                      | 194 |
| CHAP. I <sup>re</sup> . — Généralités .....      | 77  | Les parenthèses .....                             | 194 |
| Du point typographique .....                     | 78  | Le tiret ou moins .....                           | 195 |
| Le caractère .....                               | 85  | Les guillemets .....                              | 196 |
| Genèse de la lettre .....                        | 90  | Le trait d'union .....                            | 199 |
| Police .....                                     | 94  | L'astérisque .....                                | 201 |
| Filets .....                                     | 94  | Les crochets .....                                | 201 |
| Observations sur les caractères .....            | 96  | Le paragraphe .....                               | 202 |
| Caractères en bois .....                         | 111 | La barre transversale .....                       | 202 |
| Interlignes .....                                | 112 | Le gros point .....                               | 203 |
| Garnitures .....                                 | 113 | Tableau des signes .....                          | 203 |
| La casse .....                                   | 115 | Des abréviations .....                            | 205 |
| Remarques diverses .....                         | 121 | De l'alignement .....                             | 216 |
| Le composeur .....                               | 124 | Alignement horizontal .....                       | 217 |
| CHAP. II. — Composition .....                    | 128 | — Parangonnage .....                              | 219 |
| Mécanisme de la composition .....                | 128 | Alignement vertical .....                         | 223 |
| CHAP. III. — Distribution .....                  | 139 | Des accolades .....                               | 226 |
| CHAP. IV. — Correction .....                     | 143 | Composition des nombres .....                     | 226 |
| Correction en galée .....                        | 147 | Des chiffres .....                                | 226 |
| Correction sur le marbre .....                   | 154 | Observations sur la forme des chiffres .....      | 227 |
| Lettres bloquées ou bloquée .....                | 158 | Nombres en chiffres arabes .....                  | 228 |
| CHAP. V. — Observations sur la composition ..... | 159 | Observations sur la composition des nombres ..... | 230 |
| Division ou coupure des mots .....               | 163 | Chiffres romains .....                            | 231 |
| Calibrage .....                                  | 173 | Composition de la poésie .....                    | 236 |
| De l'alinéa .....                                | 174 | Remarques diverses .....                          | 237 |
| Du sommaire .....                                | 175 | Des pièces de théâtre .....                       | 241 |
| Des majuscules ou grandes capitales .....        | 177 | Pièces en vers .....                              | 241 |
| Des petites capitales .....                      | 186 | Pièces en prose .....                             | 248 |
| De l'italique .....                              | 188 | CHAP. VI. — La mise en pages .....                | 251 |
| De la ponctuation .....                          | 190 | Observations diverses .....                       | 255 |
| La virgule .....                                 | 191 | Répartition des blancs .....                      | 258 |
| Le point-virgule .....                           | 192 | Mise en placards .....                            | 261 |
| Le deux-points .....                             | 193 | Titres courants et folios .....                   | 263 |
| Le point .....                                   | 193 | Signatures .....                                  | 268 |
| Les points de suspension .....                   | 194 | Notes .....                                       | 276 |
| Le point d'interrogation .....                   | 194 | Appels .....                                      | 276 |
|                                                  |     | Séparation .....                                  | 278 |
|                                                  |     | Placement .....                                   | 280 |
|                                                  |     | Notes ou additions marginales (manchettes) .....  | 283 |
|                                                  |     | Epigraphes .....                                  | 286 |
|                                                  |     | Lettrines ou initiales .....                      | 288 |
|                                                  |     | Des gravures ou bois .....                        | 294 |



|                                                       |     |                                               |  |
|-------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------|--|
| Légendes.....                                         | 297 | CHAP. IX. — Les travaux                       |  |
| Gravures occupant une partie du texte, habillage..... | 299 | de ville.....                                 |  |
| Observations diverses.....                            | 302 | Cartes de visite.....                         |  |
| Traductions.....                                      | 304 | Cartes de commerce.....                       |  |
| Traduct. par colonnes.....                            | 305 | Têtes de lettre.....                          |  |
| — interlinéaire.....                                  | 306 | Mémo-anduits.....                             |  |
| — juxtalinéaire.....                                  | 307 | Factures.....                                 |  |
| Parties éventuelles.....                              | 309 | Mandats.....                                  |  |
| Table des matières.....                               | 311 | Carnets à souche.....                         |  |
| Index.....                                            | 312 | Numérotage.....                               |  |
| Erratum. — Errata.....                                | 312 | Foliotage à la main.....                      |  |
| Des épreuves.....                                     | 315 | Numéroteurs à pression.....                   |  |
| CHAP. VII. — Des titres.....                          | 316 | Caissés numéroteurs.....                      |  |
| Faux titre.....                                       | 334 | Circulaires.....                              |  |
| Titre de départ.....                                  | 335 | Billets de naissance.....                     |  |
| Titres d'intérieur.....                               | 336 | Lettres de mariage.....                       |  |
| Titre en deux couleurs.....                           | 340 | Lettres de décès.....                         |  |
| Couvertures.....                                      | 340 | Menus.....                                    |  |
| Observations sur les vignettes et les filets.....     | 345 | Étiquettes.....                               |  |
| CHAP. VIII. — L'imposition.....                       | 349 | Prospectus.....                               |  |
| Du format.....                                        | 349 | Programme.....                                |  |
| Technique de l'imposition.....                        | 353 | Cartes de bal.....                            |  |
| Des blancs ou marges.....                             | 364 | Catalogues.....                               |  |
| Preliminaires.....                                    | 364 | Annonces.....                                 |  |
| Etablissement des blancs.....                         | 365 | Affiches.....                                 |  |
| Procédé mathématique.....                             | 366 | L'annonce anglo-américaine.....               |  |
| Méthode rapide simplifiée.....                        | 373 | Fonds de carton.....                          |  |
| Observations diverses.....                            | 374 | Travaux en filets.....                        |  |
| Blancs des couvertures.....                           | 374 | CHAP. X. — Les journaux.....                  |  |
| Plan de l'imposition.....                             | 375 | CHAP. XI. — Les tableaux.....                 |  |
| Arrangement des pages sous le rang.....               | 375 | Des têtes.....                                |  |
| Disposition sur le marbre.....                        | 377 | Des accolades.....                            |  |
| In-plano.....                                         | 377 | Accolades dans les colonnes.....              |  |
| In-folio.....                                         | 378 | Observations sur le façonnage des filets..... |  |
| In-quarto.....                                        | 378 | Tableaux en regard.....                       |  |
| In-six.....                                           | 381 | CHAP. XII. — L'algèbre.....                   |  |
| In-octavo.....                                        | 383 | Nomenclature des signes.....                  |  |
| In-douze.....                                         | 385 | Explication des termes.....                   |  |
| In-seize.....                                         | 388 | Espacement de l'algèbre.....                  |  |
| In-dix-huit.....                                      | 393 | Mécanisme.....                                |  |
| In-trente-deux.....                                   | 404 | Fractions continues.....                      |  |
| Formats oblongs.....                                  | 405 | Disposition des équations.....                |  |
| Formats exceptionnels et multiples.....               | 407 | Ponctuation des équations.....                |  |
| Mariages.....                                         | 410 | Interlignages des équations.....              |  |
| Règlure.....                                          | 411 | Couperie des formules.....                    |  |
| Imposition des échelons.....                          | 412 |                                               |  |

## CHAP. XIII. — Les langues étrangères

|                                           |     |
|-------------------------------------------|-----|
| Le grec.....                              | 502 |
| Accents et esprits.....                   | 503 |
| Signes de ponctuation.....                | 504 |
| Observations sur certaines lettres.....   | 505 |
| Observations diverses.....                | 506 |
| De la place des accents.....              | 506 |
| Accent aigu.....                          | 507 |
| Accent grave.....                         | 508 |
| Accent circonflexe.....                   | 508 |
| Tréma.....                                | 508 |
| De la place des esprits.....              | 509 |
| Lettres souscrites.....                   | 510 |
| Coupsures des mots.....                   | 511 |
| Prononciation.....                        | 512 |
| Le latin.....                             | 516 |
| L'italien.....                            | 521 |
| L'espagnol.....                           | 522 |
| Le portugais.....                         | 523 |
| L'anglais.....                            | 525 |
| Observations sur la com-<br>position..... | 527 |
| L'allemand.....                           | 529 |
| Le russe.....                             | 532 |
| L'arabe.....                              | 533 |
| L'hébreu.....                             | 544 |

## CHAP. XIV. — La musique.

|                                                |     |
|------------------------------------------------|-----|
| Historique de la musique<br>typographique..... | 547 |
| Des signes de la musique.....                  | 561 |
| Composition du plain-<br>chant.....            | 570 |
| Clefs.....                                     | 572 |
| Accidents.....                                 | 572 |
| Guidon.....                                    | 573 |
| Dominante.....                                 | 573 |
| Barres.....                                    | 574 |
| Mécanisme de la compo-<br>sition.....          | 574 |
| Observations diverses.....                     | 577 |
| Le plain-chant grégorien.....                  | 578 |

## CHAP. XV. — Les machines.

|                        |     |
|------------------------|-----|
| Mise en train.....     | 599 |
| Les pédales.....       | 601 |
| Machines à cartes..... | 605 |
| Les rouleaux.....      | 605 |
| L'encre.....           | 608 |

## CHAP. XVI. — La stéréotypie.

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| Clichage au plâtre.....              | 612 |
| Clichage au papier.....              | 612 |
| La pâte.....                         | 612 |
| Le flan.....                         | 613 |
| Prise de l'empreinte.....            | 613 |
| Séchage.....                         | 613 |
| Fonte.....                           | 614 |
| Dernière phase.....                  | 614 |
| Corrections. — Répara-<br>tions..... | 614 |
| Galvanoplastie.....                  | 616 |
| Procédé à la gutta-percha.....       | 617 |
| Prise de l'empreinte.....            | 617 |
| Mise au bain.....                    | 617 |
| Étamage.....                         | 618 |
| Boulage.....                         | 619 |
| Opérations finales.....              | 619 |
| Procédé à la cire.....               | 620 |
| Nickelage.....                       | 620 |

## CHAP. XVII. — Le papier.

|               |     |
|---------------|-----|
| Passe.....    | 635 |
| Trempage..... | 636 |
| Glacage.....  | 637 |
| Satinage..... | 637 |

## CHAP. XVIII. — L'illustration.

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| Gravure sur bois.....     | 638 |
| Gravure chimique.....     | 642 |
| Zincogravure.....         | 642 |
| Photogravure (trait)..... | 643 |
| Simulagravure.....        | 645 |
| Chromotypogravure.....    | 647 |
| Trichromie.....           | 651 |

ANCIENNE MAISON MICHELET

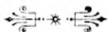
REYMOND Succ<sup>r</sup>



DÉMICHEL (Ing<sup>r</sup> ECP) & C<sup>ie</sup>  
VERDOUX & C<sup>ie</sup>

PHOTOGRAVEURS

76, Rue de Rennes



CLICHÉS TYPOGRAPHIQUES  
TRAIT ♦ SIMILI ♦ COULEUR

