

U d'/of OTTAWA

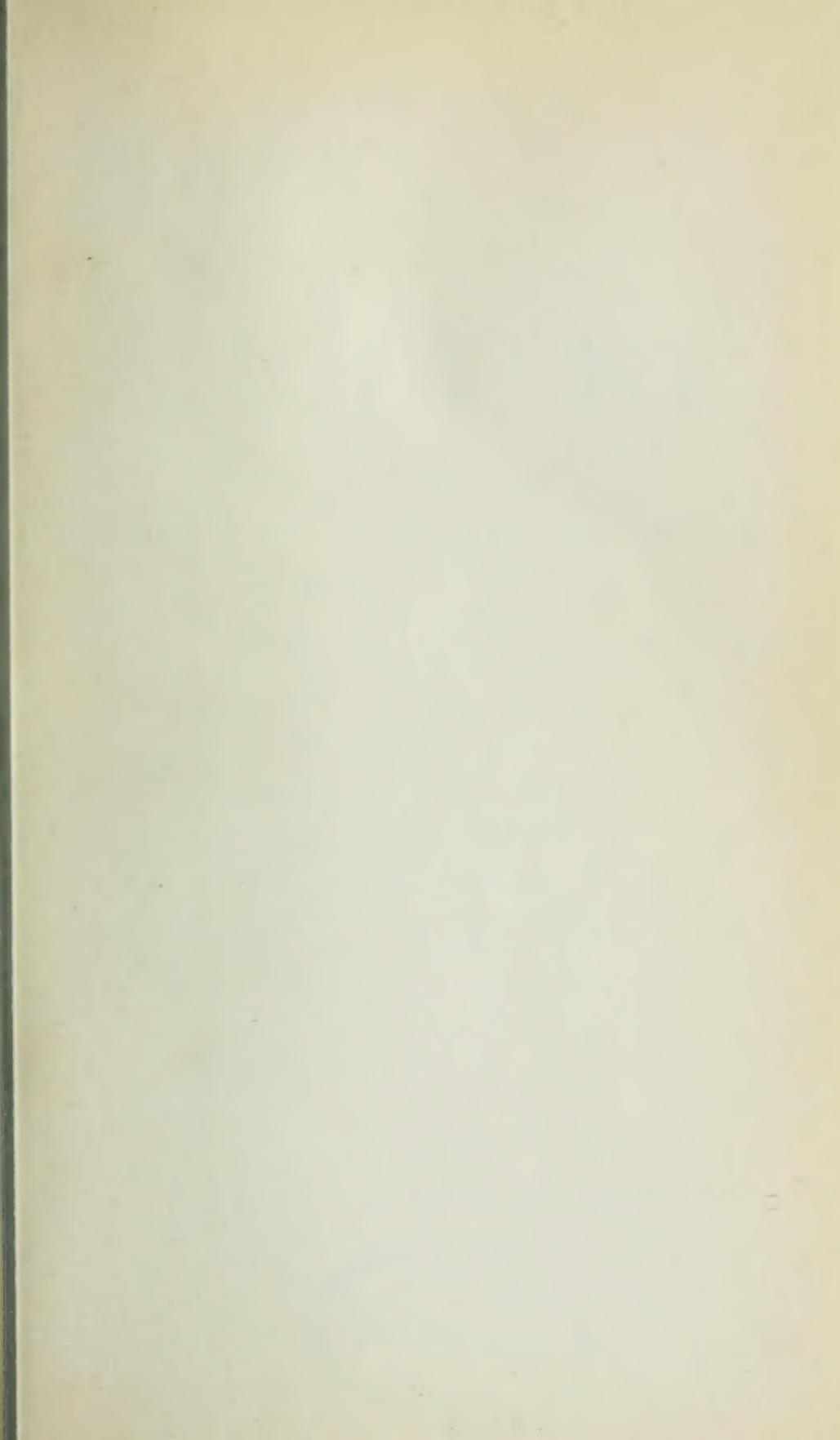


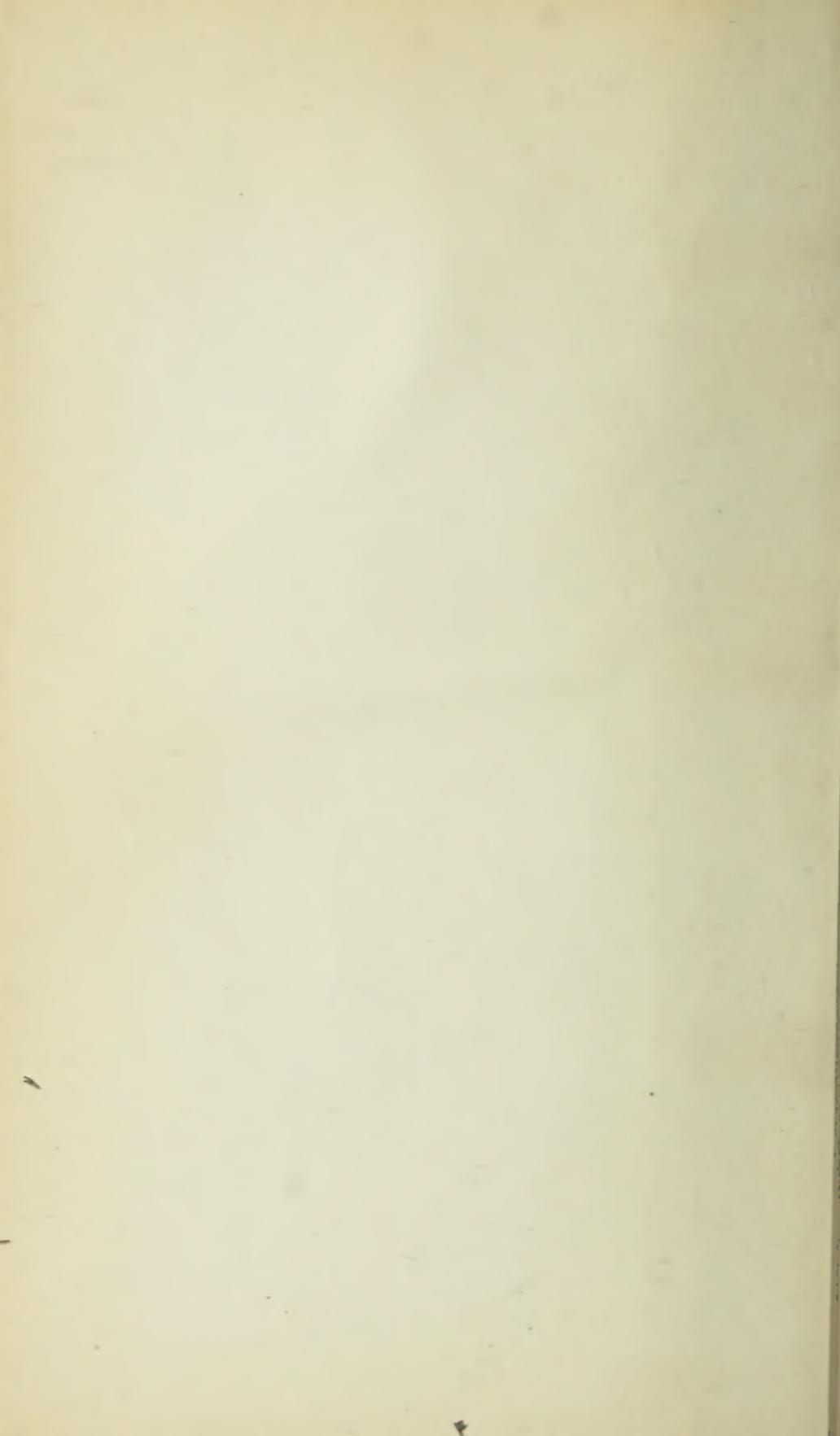
39003003207304

1861.0.4



Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of Ottawa





ALBERT CIM

Bibliothécaire du Sous-Secrétariat d'État des Postes et des Télégraphes

# LE LIVRE

HISTORIQUE

FABRICATION — ACHAT — CLASSEMENT

USAGE ET ENTRETIEN

Ne séparons pas l'amour des  
livres de l'amour des Lettres.

III

FABRICATION

Papier. — Format.

Impression. — Illustration.

Reliure.

PARIS

ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR

26, RUE RACINE, 26





LE LIVRE

Il a été tiré de cet ouvrage  
dix exemplaires sur papier de Hollande.

ALBERT CIM

Bibliothécaire du Sous-Secrétariat d'État des Postes et des Télégraphes

# LE LIVRE

HISTORIQUE  
FABRICATION — ACHAT — CLASSEMENT  
USAGE ET ENTRETIEN

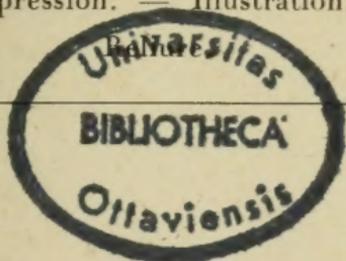
Ne séparons pas l'amour des  
livres de l'amour des Lettres.

III

FABRICATION

Papier. — Format.

Impression. — Illustration.



PARIS

ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR

26, RUE RACINE, 26

1906

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous les pays,  
y compris la Suède et la Norvège.



Z  
670

.C55L  
1965  
v. 3

# TABLE DES MATIÈRES

---

## FABRICATION

### LE PAPIER.

Importance du papier : élément essentiel du livre. Tirages à part effectués pour les bibliophiles. — Historique : papyrus, parchemin, papier de chiffon et de coton. Introduction du papier en Europe. Ce que coûtaient autrefois le papier et le parchemin. Production et consommation actuelles du papier; ses emplois divers. — Les succédanés du chiffon. — Fabrication du papier : papiers à la forme, papier à la mécanique. Pâte de bois mécanique, chimique. — *Charge*. — Collage ou encollage du papier; collage animal, végétal. — Papier collé, non collé, demi-collé. Papier buvard, brouillard. — Papiers de couleur. — Glaçage et salinage; foulage. — Filigrane au laminoir. Papier quadrillé. — Papier *couché*. — Inconvénients et dangers des papiers trop glacés ou trop blancs. Papiers teintés, azurés, verts, bulle, etc.; la meilleure teinte pour les yeux. Dangers des papiers roses, des papiers à fond rouge : « Ménagez vos yeux ». — *Main, rame, bobine*. Prix approximatif des papiers actuels. Tableau des principales sortes de papiers, avec leurs dimensions et usages. — Papiers de luxe : vergé, hollandaise, whatman, vélin, chine, japon, simili-japon; nombreux usages du papier chez les Japonais. — Papiers divers : papier de ramie; papier d'alfa; papier indien d'Oxford : livres microscopiques; papier *léger*; papier-parchemin ou faux parchemin; papier serpent, pelure, joseph, végétal ou à calquer; papier-porcelaine; papier bulle. — Carton, bristol. — Mauvaise qualité de la plupart des papiers modernes. Décoloration et désagrégation. Examen et contrôle des papiers. Moyens proposés pour l'amélioration des papiers d'imprimerie . . . . . 1

## II

## LE FORMAT.

Ce qu'on entend par *format*. — Ce que signifient les mots *tome*, *volume*, *plaquette*, *brochure*, *pièce*, *exemplaire*, *tirage*, *édition*, *édition princeps*, *édition originale*, etc. Il serait préférable de désigner les formats par leurs dimensions métriques, et non plus par les termes archaïques : *jésus*, *raisin*, *écu*, etc., et *in-octavo* ou *in-huit*, *in-douze*, *in-seize*, etc. — Confusion des formats. — Tableau des principaux formats des livres, avec leurs dimensions métriques. — *Signatures*, *réclames*, etc. — Imposition typographique : *cahiers*, *cartons* ou *encarts*. Tableau des signatures. Spécimens d'imposition. — Formats de classement adoptés par les bibliothèques universitaires : grand, moyen, petit ; — par la Bibliothèque nationale. — Formats des premiers livres. — Formats les plus appréciés par les lecteurs. — Le plus commode et le meilleur des formats. — Concordance des formats avec les matières traitées dans les livres. — Inconvénients des formats trop grands ou trop petits, des formats oblongs, formats d'album ou *à l'italienne*, des formats carrés, de tout format anormal. . . . . 80

## III

## L'IMPRESSION.

L'imprimerie « mûre en naissant » : sa glorification. — *Incunables* : leurs caractères distinctifs. Création ou apparition des lettres *j* et *v*, des points sur les *i*, des virgules et autres signes de ponctuation. — Marques des anciens imprimeurs. — « Ménagez vos yeux » : pas de livres imprimés en caractères trop fins. — Le *point* typographique. (*Eil* d'une lettre : *corps* ; *hauteur en papier* ; *talus* ; *approche* ; *queue* , *pleins* ; *déliés* ; *obit* ou *apee*, *empallement* ; *espaces* ; *cadrats* ; *cadratins* ; *demi-cadratins* ; *garnitures* ou *lingots*, etc. — Anciens noms des caractères d'imprimerie avec leur force de

corps. — Caractères : *romain* (romain Didot, Raçon, Plon, Grasset, etc. : caractères distinctifs de l'Imprimerie nationale); *elsevier, italique*. — Caractères de fantaisie : *allongée, alsacienne, antique, classique, égyptienne, italienne, latine, normande, etc.* — Casse. — *Police* des lettres. — Encre d'imprimerie. — Empreintes. Clichage et stéréotypie. Procédé *anastatique*. — Machine à composer : *linotype, électrotypographe, etc.* — Avilissement de la librairie. — La correction typographique. — Plus de correcteurs. — Aucun livre sans faute. — Millésime. — Foliotage. — Aberrations typographiques. *Modern style*. — Index alphabétique. Table des matières. — Rapports de la typographie avec les facultés visuelles : pas de caractères inférieurs au « huit » ; pas de lignes trop longues ; interlignage. Encore une fois : « Gare à vos yeux! » . . . . . 125

## IV

## L'ILLUSTRATION.

Difficulté de traiter sommairement de l'illustration : sujet complexe. — Gravures hors texte ; dans le texte ; *habillage*. — Gravures *en relief* ou typographiques : gravure sur bois, *fac-similé et en teinte* : — gravure *au trait*, zincogravure ou *gillotage*; *papier-procédé* ; — *similigravure*; *trame*. — Gravures *en creux* : *taille-douce* : burin, eau-forte, pointe sèche ; gravure *en manière noire, au lavis, à l'aquatinte, au pointillé* ; — *héliogravure en creux*. — Lithographie ; papier *à report*. — Photolithographie ; photozincographie ; phototypie ; photoglyptie. — Chromolithographie. — Chromophotogravure. — Tarif des principaux modes de gravure. . . . . 224

## V

## LA RELIURE.

Faut-il faire relier les livres? Avantages et inconvénients des livres reliés. — Opinion de Sébastien Mercier, de Gabriel Naudé, de Daniel Huet, etc. — Vocabulaire technique de la reliure : *plats, dos, tranches* (tranches ébarbées, dorées, jaspées, antiquées), *tête*,

queue, gouttière, chasses, mors ou charnières, tranche-file, comète, signet ou sinet, coiffe, gardes (papier marbré, peigne, escarrot, etc.), nerfs, entre-nerfs ou compartiments, etc. — Couture : *grecquage*; machines à coudre les livres. — Reliure pleine; peaux : basane, *past-grain*, chagrin, maroquin : mauvaise qualité des peaux d'aujourd'hui; peau de truie, cuir de Russie, parchemin. — Reliures en velours, en soie, en toile, etc. Reliure à queue ou *aumônière*. — Toile à registre. — Pegamoïd. — Reliure d'art; *fers*, *petits fers*, *plein-or*, *fers à froid*. — Livre *gaufré* ou *estampé*. Dentelle. — Reliure *double*. — Suprématie des relieurs français; nos plus célèbres relieurs. — Reliures singulières : en peau humaine; — à secret; — *jumelles* (livres accouplés); — à musique; etc. — Reliures uniformes. — Inconvénients des couleurs claires. — Reliures « historiques » et reliures d'art : reliures *monastiques* : — à *compartiments*; — *en mosaïque*; — *au pointillé*; — *rayonnantes*; — *symboliques* ou *parlantes*; — *au porc-épic*; — *à la salamandre*; — *à l'S barré*; — *à la toison*; — *à la janséniste*; — *à l'oiseau*; — *à la Fanfare*; — *à la cathédrale*; etc. — Demi-reliure. — Cartonnage; emboitage. — Cartonnage *bradel*. — Reliure anglaise. — Reliure chinoise. — Encore la couture : couture de la brochure; couture de la reliure; supériorité de la couture à la machine. — La reliure d'aujourd'hui et celle d'autrefois. — Couture sur nerfs ou sur rubans — Couture métallique. — Reliure arraphique. — Colles diverses. — Conseils pratiques : ne pas faire relier les livres récemment imprimés; — choisir l'époque propice pour l'envoi d'un *train*; — laisser au relieur un laps de temps raisonnable; — pas de *recueils factices*; — gare au rognage! — respecter les marges : *fausses marges*, *témoins*, *larrons*; — conserver les couvertures imprimées. — Titres à pousser; *pièces*; — modèles à donner au relieur; — collationnez vos volumes; *défets*. — Tarif de reliures. — Du choix d'un relieur. . . . . 257

INDEX ALPHABÉTIQUE . . . . . 375

---

# LE LIVRE

TOME III

---

## FABRICATION

### I

#### LE PAPIER

Importance du papier : élément essentiel du livre. Tirages à part effectués pour les bibliophiles. — Historique : papyrus, parchemin, papier de chiffon et de coton. Introduction du papier en Europe. Ce que coûtaient autrefois le papier et le parchemin. Production et consommation actuelles du papier : ses emplois divers. — Les succédanés du chiffon. — Fabrication du papier : papier à la forme, à la mécanique. Pâte de bois mécanique, chimique. — *Charge*. — Collage ou encollage du papier; collage animal, végétal. — Papier collé, non collé, demi-collé. Papier buvard, brouillard. — Papiers de couleur. — Glacage et satinage : foulage. — Filigrane au laminoir. Papier quadrillé. — Papier *couché*. — Inconvénients et dangers des papiers trop glacés ou trop blancs. Papiers teints, azurés, verts, bulle, etc. : la meilleure teinte pour les yeux. Dangers des papiers roses, des papiers à fond rouge : « Ménagez vos yeux. » — *Main, rame, bobine*. Prix approximatif des papiers actuels. Tableau des principales sortes de papiers, avec leurs dimensions et usages. — Papiers de luxe : vergé, hollandé, whatman, vélin, chine, japon, simili-japon; nombreux usages du papier chez les Japonais. — Papiers divers : papier de ramie; papier d'alfa; papier indien d'Oxford : livres microscopiques; papier *léger*; papier-parchemin ou faux parchemin; papier serpent, pelure, joseph, végétal ou à calquer; papier-porcelaine; papier bulle. — Carton, bristol. — Mauvaise qualité de la plupart des papiers modernes. Décoloration et désagrégation. Examen et contrôle des papiers. Moyens proposés pour l'amélioration des papiers d'imprimerie.

Le papier est l'élément essentiel et fondamental du livre. De même qu'un homme doué d'une solide

constitution, ayant « un bon fond », résistera mieux qu'un être chétif et débile aux assauts de la maladie et retardera d'autant l'inévitable triomphe de la mort, de même un livre imprimé sur papier de qualité irréprochable bravera bien mieux qu'un volume tiré sur mauvais papier, les injures du temps et les incessantes menaces de destruction.

Aussi les bibliophiles ont-ils toujours attaché une importance capitale à la qualité du papier des ouvrages destinés à leurs collections. Les splendides reliures de Jean Grolier n'abritaient que des exemplaires de choix, des « exemplaires en papier fin et en grand papier, que les imprimeurs tiraient exprès pour lui<sup>1</sup> ». « MM. de Thou » (notamment le célèbre historien Jacques-Auguste de Thou), « qui ont été si longtemps chez nous la gloire et l'ornement des belles-lettres, dit Vigneul-Marville<sup>2</sup>, n'avaient pas seulement la noble passion de remplir leurs bibliothèques d'excellents livres, qu'ils faisaient rechercher par toute l'Europe; ils étaient encore très curieux que ces livres fussent parfaitement bien conditionnés. Quand il s'imprimait en France, et même dans les pays étrangers, quelque bon livre, ils en faisaient tirer deux ou trois exemplaires pour eux, sur de beau et grand papier qu'ils faisaient faire

1. P. L. JACOB (Paul LACROIX), *Mélanges bibliographiques*, page 5.

2. *Mélanges d'histoire et de littérature*, t. I, pp. 26-27. (Paris, Prudhomme, 1725; 3 vol. in-12.)

exprès, ou achetaient plusieurs exemplaires, dont ils choisissaient les plus belles feuilles, et en composaient un volume, le plus parfait qu'il était possible. »

Jules Janin, le duc d'Aumale et bien d'autres bibliophiles d'élite ont plus d'une fois suivi l'exemple des de Thou<sup>1</sup>.

La reliure à part, c'est de la qualité du papier que dépend presque toujours le prix de vente d'un ouvrage non épuisé, non *d'occasion*, qui se trouve en librairie, comme on'dit, et figure dans le catalogue d'un éditeur. Prenons, par exemple, la collection Jannet-Picard, portée sur le *Catalogue de la librairie Flammarion*, année 1896<sup>2</sup>, et qui comprend les œuvres de Molière, de Rabelais, Villon, Regnier, Marot, etc. Le volume broché, papier ordinaire, de cette collection, coûte 1 franc; le volume broché, papier vergé, 2 francs; papier whatman, 4 francs; papier de Chine, 15 francs.

De même pour la « Nouvelle Bibliothèque classique », fondée par l'éditeur Jouaust, et annoncée dans le même *Catalogue de la librairie Flammarion*<sup>3</sup> : un volume de cette collection sur papier ordinaire in-16 elzevierien est coté 3 francs; sur papier de Hollande, 5 francs; sur papier de Chine

1. Cf. Jules RICHARD, *l'Art de former une bibliothèque*, p. 50.

2. Page 13.

3. Page 37.

ou whatman, 10 francs; sur grand papier (c'est-à-dire papier à grandes marges), chine ou whatman, 50 francs.

L'édition des œuvres complètes d'Alfred de Musset (10 volumes format petit in-12) publiée par l'éditeur Lemerre est de même tarifée<sup>1</sup> : le volume sur papier vélin, 6 francs : sur hollande, 25 francs; sur chine et sur whatman, 50 francs; sur japon, 75 francs.



Le papier, qui tire son nom du mot latin *papyrus*, roseau jadis très abondant en Égypte<sup>2</sup>, et dont l'écorce, aisément détachée en larges et légères bandettes, recevait l'écriture des anciens scribes, est d'origine très lointaine et très incertaine<sup>3</sup>. C'est ce

1. *Catalogue de la librairie Alphonse Lemerre*, 1899, pp. 20-21.

2. Chose étrange, le papyrus, cette plante si utile et si employée, a fini, « de nos jours, par disparaître à peu près entièrement de l'Égypte ». (Louis FIGUIER, *les Merveilles de la science*, t. II, l'Industrie du papier, p. 155; Paris, Furne-Jouvet, s. d. [1875-1876]. — J'aurai fréquemment recours à cette monographie illustrée du papier, de son histoire et de ses procédés de fabrication, qui est très documentée et bien présentée; malheureusement, elle date de trente ans, et la fabrication du papier, durant ce laps de temps, s'est sensiblement modifiée.)

3. Sur le papyrus et la fabrication du papier chez les anciens, voir notre tome I, pages 46 et suiv. Rappelons que la plante dite *papyrus* par les Égyptiens et par les Romains se nommait en grec πάπυρος, et aussi ἑβλος; que ce dernier mot, qui désignait plus particulièrement l'écorce du papyrus,

qui a permis de dire que le papier semble « nous avoir été transmis par un don spécial de Dieu<sup>1</sup> ». Il a cela de particulier et d'admirable qu'étant le produit de substances presque sans valeur et souvent de matières de rebut<sup>2</sup>, le résultat d'une trituration de loques et de chiffons, une fois façonné et imprimé, devenu livre ou journal, il acquiert une puissance

a. par extension, signifié papier, livre; et que notre mot *livre* vient du latin *liber*, qui avait d'abord le sens d'écorce, partie de l'écorce des arbres (le *liber*), puis spécialement écorce du papyrus, et de là enfin livre, comme *volumen*. Cf. H. GÉRAUD, *Essai sur les livres dans l'antiquité*, pp. 24, 74 et s.; — Gabriel PEIGNOT, *Essai... sur la reliure des livres*, pp. 25-24 : « ...Comme cette écorce se nommait *liber* chez les Latins... *Liber dicitur interior corticis pars quæ ligno cohaeret*, on a, par la suite, donné le nom de *livre* à toutes sortes d'écrits composés de plusieurs feuilles réunies en un volume »; — DAREMBERG, SAGLIO et POTTIER, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, art. *Liber* et *Membrana*, très bons articles de M. Georges LAFAYE; — etc.

1. « La chose la plus nécessaire aux étudiants est le papier, qu'on peut dire nous avoir été transmis par un don spécial de Dieu. » (L'avocat MONTHOLON, au nom du recteur de l'Université de Paris, *Registres du Parlement*, 17 janvier 1564, ap. Ambroise FIRMIN-DIDOT, *Essai sur la typographie*, col. 750-751.) Comme nous le verrons plus loin (p. 125), notre roi Louis XII usait de la même hyperbole en parlant de l'imprimerie, d'origine « plus divine qu'humaine », elle aussi.

2. « ...Personne n'ignore que chose plus abjecte, vile et contemptible, ne peut estre que la matière dont se fait le papier. Tellement qu'à dire le vray, il n'y a rien que la manufacture de l'ouvrier, laquelle est d'autant plus louable et recommandable, comme c'est une industrie très grande, et d'une si vile et contemptible matière, et quasi *ex nihilo*, faire une chose si utile, si nécessaire et si commode pour tous. » (L'avocat MONTHOLON, ap. ID., *op. cit.*, col. 752.)

sans pareille, une sorte de souveraineté universelle. Il modifie nos idées et nos croyances, transforme nos mœurs et nos lois, renverse ou restaure les États, décide de la paix et de la guerre : il gouverne le monde, pour ainsi dire; et il s'est tant multiplié de nos jours, on en fait une si grande et si envahissante consommation, que cette particularité est devenue une caractéristique de notre époque, qu'on a surnommé notre âge « l'âge du papier ».

Le papyrus subsista « jusque dans les premiers siècles de notre ère<sup>1</sup> », et même jusqu'au xi<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Il était d'un prix très élevé, coûtait, — rapporte M. G. d'Avenel, dans une étude très soignée et très intéressante<sup>3</sup>, à laquelle je me référerai souvent, — « cinq cents fois plus, a-t-on dit, que notre papier actuel<sup>4</sup>, et, pour ce motif même, il avait à soutenir la concurrence des tablettes de cire et des peaux de mouton [parchemin]<sup>5</sup> savamment préparées. Ces

1. Le vicomte G. D'AVENEL, *le Mécanisme de la vie moderne*, 2<sup>e</sup> série, *le Papier*, p. 2. (Paris, Armand Colin, 1900.)

2. Cf. Louis FIGUIER, *op. cit.*, p. 176; et Albert MAIRE, Matériaux sur lesquels on écrivait dans l'antiquité : *Revue scientifique*, 20 août 1904, p. 236.

3. L'étude ci-dessus indiquée, pages 1-67 de la 2<sup>e</sup> série du *Mécanisme de la vie moderne*.

4. « Le papier, quelle que fût sa qualité, fut toujours à Rome d'un grand prix. Une simple feuille avait la valeur de 4 ou 5 francs de notre monnaie. » (Louis FIGUIER, *op. cit.*, p. 162.)

5. Sur le parchemin chez les anciens, et sur les tablettes de cire (*tabellæ cereæ*), voir notre tome I, pages 60 et suiv.

dernières finirent par l'emporter tout à fait. Il y avait des centaines d'années qu'en France on écrivait exclusivement sur du parchemin, lorsque, vers le règne de saint Louis, apparut le papier de chiffon<sup>1</sup>. »

Quant au parchemin, « il est possible que ce soit à Pergame qu'il ait été amélioré, qu'on l'y fabriquait et qu'on en faisait le commerce, puisque ce produit en a tiré son nom. On croit qu'il était connu quinze siècles avant l'ère actuelle. Les peaux de chèvre, de mouton et d'âne étaient utilisées pour sa préparation, qui était à peu près identique à celle de nos jours<sup>2</sup>. Les premiers parchemins étaient si défectueux qu'on ne s'en servait que pour envelopper les livres en papyrus et les tablettes, et pour faire des étiquettes. Ce n'est que vers le v<sup>e</sup> siècle avant notre ère que l'usage d'écrire sur parchemin fut couramment admis. A mesure que sa préparation devint meilleure, il se répandit de plus en plus. Dès le xi<sup>e</sup> siècle, cette matière supplanta totalement le papyrus, devenu rare et mauvais. On sait que des ouvrages considérables, manuscrits et imprimés, sont faits sur parchemin ; jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle on s'en servait toujours pour les actes royaux et les transactions privées<sup>3</sup>. »

On semble à peu près d'accord pour reconnaître

1. G. D'AVENEL, *op. cit.*, p. 2.

2. Cf. DAREMBERG, SAGLIO et POTTIER, *op. cit.*, art. *Membrana*, par M. Georges LAFAYE.

3. Albert MAIRE, *loc. cit.*, p. 256.

que le papier, probablement inventé par les Chinois, a été introduit en Europe par les Arabes<sup>1</sup>.

« La découverte, faite par Casiri, à la bibliothèque de l'Escurial, d'un manuscrit arabe sur papier de

1. « C'est à Saint-Philippe, autrefois Nativa [ou mieux Jativa], que la fabrication du papier fut introduite en Europe par les Arabes, dès leur arrivée en Espagne. » (Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 705.) « Cette ville de Nativa [Jativa, à 56 kilomètres au sud-ouest de Valence] fut rasée en 1707, après la bataille d'Almanza. Philippe V fit bâtir sur ses ruines une autre ville qu'on nomme à présent San Felipe [Saint-Philippe]. » (VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, chap. XXIII, note : *Œuvres complètes*, t. II, p. 457 ; Paris, édit. du journal *le Siècle*, 1867.) « L'usage du papier de coton fut introduit très anciennement en Sicile par les Arabes. » (Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 670.) Seuls sans doute le papier de chiffon et le papier fait avec certaines plantes, comme le bambou, seraient originaires de Chine. « Il paraît que ce fut à la Mecque, vers la fin du VIII<sup>e</sup> siècle, que fut inventé le papier de coton, *charta bombycina*, *cultunea* ou *dumascena* : l'usage s'en répandit promptement en Orient et en Égypte. Au XII<sup>e</sup> siècle, Eustathe, dans son *Commentaire sur l'Odyssée*, dit que l'art de faire du papyrus n'était plus pratiqué. En France, Pierre le Vénérable, évêque de Cluny, dit, dans son *Traité contre les Suisses*, en 1122 : « Les livres que nous « lisons tous les jours sont faits de peau de mouton, de « bouc ou de veau, de papyrus ou de papier de chiffon, *ex « rasuris veterum pannorum...* ». En 1189, Raymond Guillaume, évêque de Lodève, donne à Raymond de Popian plein pouvoir de construire sur l'Hérault un ou plusieurs moulins à papier. Dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, le papier de chiffon devient de plus en plus commun. » (ID., *op. cit.*, col. 729-730, note 4.) Rappelons que, dans son roman *les Deux Poètes* (*Illusions perdues*, t. I, pp. 115-118 ; Paris, Librairie nouvelle, 1857), à propos des entreprises et tentatives d'un de ses personnages, l'imprimeur David Séchard, Balzac a succinctement résumé l'histoire du papier.

coton remontant à l'an 1009, et, antérieur à tous ceux existant dans les bibliothèques de l'Europe, prouve que les Arabes furent les premiers à remplacer le parchemin par le papier, écrit le docteur Gustave Le Bon, dans son bel ouvrage sur *la Civilisation des Arabes*<sup>1</sup>. L'histoire de cette invention est aujourd'hui, d'ailleurs, facile à restituer. De temps immémorial, les Chinois savaient fabriquer du papier avec des cocons de soie. Cette fabrication avait été introduite à Samarcande dès les premiers temps de l'hégire, et, quand les Arabes s'emparèrent de cette ville, ils y trouvèrent une fabrique installée. Mais cette découverte précieuse ne pouvait être utilisée en Europe, où la soie était à peu près inconnue, qu'à la condition de remplacer cette dernière par une autre substance. C'est ce que firent les Arabes en lui substituant le coton. L'examen de leurs anciens manuscrits montre qu'ils arrivèrent bientôt, dans cette fabrication, à une perfection qui n'a guère été dépassée.

« Il paraît démontré également que c'est aux Arabes qu'est due la découverte du papier de chiffon, dont la fabrication est fort difficile et qui exige des manipulations nombreuses. Cette opinion est fondée sur ce que l'emploi de ce papier est de beaucoup antérieur chez les Arabes à son usage chez les peuples chrétiens. Le plus ancien manu-

1. Pages 518-521.

scrit sur papier qui existe en Europe est une lettre de Joinville à saint Louis, écrite peu avant la mort de ce prince, arrivée en 1270, c'est-à-dire à une époque postérieure à sa première croisade en Égypte. Or, on possède des manuscrits arabes sur papier de chiffon antérieurs d'un siècle au document qui précède. Tel est notamment un traité de paix entre Alphonse II d'Aragon et Alphonse IV de Castille, portant la date de 1178, et conservé dans les archives de Barcelone. Il provenait de la célèbre fabrique arabe de papier de Xatiba [Jativa], dont le géographe Edrisi, qui écrivait dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, parle avec éloge.

« L'extension que prirent en Espagne, sous les Arabes, les bibliothèques publiques et privées, à peu près inconnues alors en Europe, les obligèrent à multiplier leurs fabriques de papier. Ils arrivèrent à employer, avec une grande perfection, du chanvre et du lin, alors très abondants dans les campagnes. »

M. G. d'Avenel écrit, de son côté, à propos de l'invention du papier de chiffon<sup>1</sup> :

« Il venait de Chine, ayant marché fort lentement, avec une vitesse moyenne de cent lieues par siècle peut-être. Les peuplades de l'Asie centrale, puis les Arabes, puis les Égyptiens, l'avaient de

1. *Op. cit.*, p. 5. Cf. *infra*, pp. 55-56, notes, ce que disent Élisée Reclus et Louis Figuier sur les Chinois, « inventeurs du papier », et sur l'« inventeur de génie » Tsaïloun.

proche en proche véhiculé jusqu'à nous. En 650, on le voit à Samarcande; en 800, on le rencontre à Bagdad; en 1100, il est allé au Caire. Il longe alors le rivage africain, traverse ensuite la Méditerranée, et pendant longtemps ne dépasse pas le Languedoc....

« Au cours de son voyage, le papier s'était transformé; aux écorces de mûrier, aux fibres de bambou, que les Chinois employaient, les Turcs avaient substitué le linge usé et les vieux cordages. Le changement de matière première ne modifiait d'ailleurs pas beaucoup la fabrication, la méthode originale, qui, dans ses grandes lignes, n'a guère varié : réduire les éléments du futur papier en pâte, en bouillie..., puis recueillir ce liquide sur un tamis, où les parcelles en suspension se déposent, s'agglutinent, tandis que la partie fluide s'échappe en filtrant à travers les mailles et ne laisse qu'une mince couche blanche, qui se solidifie, se dessèche et forme une feuille de papier, tel est le principe que l'on appliqua jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle au chiffon, et que, depuis quatre-vingt-dix ans, on a successivement adopté pour la paille, l'alfa et les diverses essences de bois. »

N'omettons pas de dire que l'existence du papier de coton a été, dans ces derniers temps, non seulement très contestée, mais absolument niée. Selon divers savants, chimistes et bibliographes, *il n'y a jamais eu de papier de coton.*

« Toutes les preuves en faveur de ce système

(l'existence du papier de coton), fondées seulement sur l'apparence extérieure et superficielle du papier. sur des textes aux définitions vagues, se sont évanouies le jour où l'analyse et l'examen du papier ont été faits par des procédés scientifiques réels. Ce sont MM. Wiesner et Briquet qui, les premiers, ont examiné le papier au microscope. M. Briquet a consigné dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France* (5<sup>e</sup> série, tome VI, 1885) le résultat d'une analyse microscopique de 122 échantillons de papiers provenant des sources les plus diverses et embrassant une période allant du x<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle.

« Voici le résumé de ses conclusions :

« Il n'y a jamais eu de papier de coton....

« Le papier de chiffé est plus ancien qu'on ne l'a cru; il remonte au x<sup>e</sup> siècle.

« Le papier de chiffé a été utilisé d'abord en Orient, il n'a pénétré que deux ou trois siècles plus tard en Occident.

« On a filigrané les papiers dès le xiii<sup>e</sup> siècle en Occident: cette habitude s'est transportée plus tard en Orient<sup>1</sup>. »

M. G. d'Avenel a relevé ce que coûtaient, au xiv<sup>e</sup> siècle et dans les siècles suivants, le papier et le parchemin. à combien revenaient un manuscrit

1. Albert MAIRE, Matériaux sur lesquels on écrivait dans l'antiquité : *Revue scientifique*, 20 août 1904, p. 259.

enluminé et un incunable, et voici les chiffres qu'il nous donne, accompagnés de considérations des plus instructives :

« Lorsque le papier commença à se répandre, vers le milieu du *xiv<sup>e</sup>* siècle, la feuille se vendit, suivant le format, depuis 12 jusqu'à 60 centimes *de notre monnaie*, en tenant compte de la valeur relative de l'argent. Le parchemin, qui coûtait alors de 1 fr. 25 à 2 francs la feuille, qui valait même 2 fr. 40 pour les qualités supérieures provenant de veaux ou de chevreaux, — parchemins « vélins » ou « chevrotins », — semblait condamné à disparaître, puisqu'il était quatre fois au moins, et, dans certains cas, *dix fois plus cher* que le nouveau papier.

« Il n'en fut rien, les deux marchandises vécurent côte à côte : quoique le papier ait singulièrement diminué de prix aux époques suivantes, jusqu'à ne plus valoir, dès le *xv<sup>e</sup>* siècle, que 50 francs au maximum, et le plus souvent 8 et 9 francs les cent feuilles, la valeur du parchemin ne baissa pas, sans doute parce que sa fabrication s'était restreinte d'elle-même, en proportion du petit nombre d'emplois où il demeurait sans rival.

« Pour les manuscrits de luxe, pour les copies enluminées et historiées, les frais de main-d'œuvre dépassaient de beaucoup ceux de la matière ; l'achat du parchemin était peu important. Un *Évangile*, établi en 1419, à Paris, pour l'hôpital Saint-Jacques,

revient à 1600 francs de nos jours, dont 100 francs seulement pour le parchemin, 220 francs pour la copie, 56 francs pour la couverture en drap, et 1224 francs pour la dorure. La reine d'Espagne se commande, en 1552, un *Psautier* de 440 francs; le parchemin n'entre dans le total que pour 80 francs, tandis que la peinture seule des lettres majuscules y figure pour 160 francs, et les autres peintures pour 120 francs. Pour les livres courants, au contraire, registres de comptes, ouvrages d'éducation, pour la correspondance, le papier devint presque seul en usage.

« Il servait aussi pour les fenêtres : un morceau de grand format, remplissant l'office de vitre, revenait au double des carreaux actuels en verre de même dimension. Lorsque les progrès de l'industrie eurent vulgarisé et embourgeoisé le verre, longtemps réservé aux vitraux des églises et des façades de palais, le papier, évincé peu à peu de ce terrain, voyait son propre domaine démesurément accru par l'invention de l'imprimerie. Un volume de 200 pages in-quarto représentait, au temps de Gutenberg, un débours de 150 francs en parchemin et de 10 francs seulement en papier.

« Le papier, qui fournissait à la même époque la matière des cartes à jouer, de création récente, sert déjà aux emballages. A mesure que l'instruction élémentaire se répand, sa consommation se déve-

loppe : l'affiche remplace le crieur aux carrefours ; les courriers et messagers partant à date fixe invitent à écrire et à recevoir des lettres. Le papier demeurait précieux pourtant, et noble : Rabelais, dans le chapitre connu, où gravement il recherche qui remplira le mieux, au « privé », certaine fonction des « serviettes indispensables », ne s'avise pas qu'il suffirait, sans se creuser autant la cervelle, d'avoir « du papier dans sa poche<sup>1</sup> ». Au xvii<sup>e</sup> siècle naissent les gazettes ; au xviii<sup>e</sup>, les papiers de tenture pour appartements<sup>2</sup>. »

Actuellement, outre l'extension considérable prise, dans le monde entier, par la presse périodique, les emplois du papier sont innombrables ; on en consomme des quantités prodigieuses, environ *soixante millions de quintaux métriques*, soit *six milliards de kilogrammes par an*<sup>3</sup> ; on en fait « du linge » : des

1. Si, contrairement à ce qu'affirme M. G. d'Avenel, Rabelais s'en avise très bien, et il le dit en termes formels : « Je me torchay de foin, de paille..., de papier. » (*Gargantua*, livre I, chap. XIII ; t. I, p. 155 ; Paris, Didot, 1880.) Et bien d'autres que Rabelais attestent que le papier était, dès ce temps-là, communément affecté audit usage. « Toujours... qui son... de papier torche. » (Clément MAROT, *ap.* RABELAIS, *ibid.*) « Il vaut bien mieux se torcher... avec du papier, et principalement en ce temps qu'il est à si bon marché : en quoi nous avons barre sur les anciens... » (BÉROALDE DE VERVILLE, *le Moyen de parvenir*, chap. XCII, p. 539 ; Paris, Gosselin, 1841.)

2. G. D'AVENEL, *op. cit.*, pp. 4-6.

3. « Une récente statistique établit que la production européenne du papier, qui, en 1875, s'élevait à 7 791 500 quintaux

cols, des manchettes, des chemises, serviettes, jupons, etc.; des chaussures, des tonneaux, des vases, des tuyaux, des roues de voiture, des canots, des toitures de maison, des cheminées d'usine, des maisons entières. — sans parler des confetti et des serpentins.

métriques, a atteint, en 1900, le chiffre considérable de 24270000 quintaux métriques. La production du monde entier peut être évaluée à 60 000 000 de quintaux métriques. » (*Le Courrier du livre*, 15 février 1905, p. 109.) Voici deux autres relevés statistiques bien différents du précédent et différents aussi entre eux (la statistique a de ces surprises!). L'un a été dressé par « un savant anglais », et il est emprunté à la *Gazette commerciale* (dans le *Mémorial de la librairie française*, 17 août 1905, p. 459) : « Il existe, paraît-il, sur la surface du globe, 4000 manufactures qui fabriquent annuellement 980 000 000 de kilogrammes de papier. Sur ce nombre, 500 000 000 de kilogrammes sont utilisés par les journaux, 191 000 000 de kilogrammes par la librairie, 100 000 000 de kilogrammes par le commerce, 100 000 000 de kilogrammes par les services administratifs des gouvernements, 95 000 000 de kilogrammes par l'industrie, 85 000 000 de kilogrammes par les écoles; le reste, 101 [111] millions de kilogrammes, est employé à la correspondance privée. Pour la France, la consommation annuelle du papier est de 155 000 000 de kilogrammes; les journaux en emploient environ 20 000 000 de kilogrammes. » L'autre statistique est extraite de l'ouvrage de M. G. d'Avenel, déjà plusieurs fois cité (pages 61-62) : « Depuis un demi-siècle, sur la surface du globe, la production du papier a décuplé. Elle était de 221 000 000 de kilos en 1850; elle est de 2260 000 000 de kilos aujourd'hui. Notre fabrication nationale s'est accrue dans la même mesure : de 40 000 tonnes au début du second Empire, à 137 000 tonnes en 1867, à 550 000 tonnes en 1894. »

Les chiffons seuls, voire le coton, les cocons de soie et le bambou, n'auraient pu fournir à une aussi colossale consommation. Heureusement qu'aujourd'hui le papier se fabrique, on serait tenté de dire *presque avec tout*, mais principalement avec « toute plante légèrement fibreuse », cette sorte de plante pouvant facilement se transformer en pâte<sup>1</sup>. Ainsi, la paille, la fougère, l'ortie ordinaire et la ramie (plante exotique de la famille des urticées), le jute, le sparte ou alfa (graminée très répandue en Algérie)<sup>2</sup>, certains arbres surtout (sapin, épicéa, tremble, peuplier, bouleau, tilleul, etc.<sup>3</sup>), peuvent remplacer le chiffon,

1. Cf. Georges OLMER, *Du papier mécanique et de ses apprêts...*, p. 14. (Paris, Rouveyre, 1882.)

2. Sur le papier de ramie et le papier d'alfa, voir *infra*, pp. 61-62.

3. « Presque toutes les espèces de bois peuvent servir à la fabrication du papier, mais leur rendement est très différent : 100 kilos de noyer ou de chêne ne fourniront que 26 ou 29 kilos de pâte : on en tirera 58 d'un quintal de saule ou de marronnier. » Etc. (G. D'AVENEL, *op. cit.*, p. 50.) Au début néanmoins, la pâte de bois fut très vigoureusement attaquée. En 1874, M. Aimé Girard, professeur de chimie au Conservatoire des Arts et Métiers, déclara qu'il ne considérerait la pâte de bois que comme « une matière de remplissage qui n'a aucune des qualités nécessaires à la production du papier », « comme une simple charge, qu'il assimile au plâtre et au kaolin, substances que l'on ajoute au papier à un titre qui frise la fraude ». (Louis FIGUIER, *op. cit.*, pp. 282 et 286.)

sont, ce qu'on nomme en langage technique, « des succédanés du chiffon » ; mais le chiffon reste, avec la ramie, le meilleur des producteurs du papier : c'est le chiffon principalement qui engendre les papiers de luxe, tout papier vraiment beau et vraiment bon.

Les papiers provenant du bois ont l'inconvénient de s'altérer et de se jaunir dans un laps de temps plus ou moins court ; ils offrent moins de solidité et de résistance que les papiers de chiffon, et ils reçoivent aussi moins bien qu'eux l'impression, sont moins « amoureux de l'encre ».

L'essentiel, comme l'a très bien déclaré Edmond Werdet, dans son *Histoire du livre en France*<sup>1</sup>, ne serait donc pas « de faire du papier avec telle ou telle matière, mais d'en créer de pareil à celui de chiffon pour la couleur, la bonté, et à meilleur compte » : or, c'est ce qui n'est pas encore arrivé.

De cette supériorité du papier de chiffon, il résulte que, en thèse générale, les livres d'autrefois, — les livres de condition moyenne, livres ordinaires et à bon marché : je laisse de côté les ouvrages de luxe, — valent mieux, matériellement parlant, que les livres ordinaires et à bon marché d'aujourd'hui<sup>2</sup>.

1. Tome I, page 52.

2. « ...Les feuillets sortis de leurs presses (des anciens imprimeurs) se montrent tout brillants de jeunesse, à côté de nos impressions ternes, à demi éclipsées sur les pages jaunies de nos livres nés d'hier. » (MOURAVIT, *le Livre et la Petite Bibliothèque d'amateur*, p. 191.) Cf. *infra*, pp. 72-73, notes.

Nous aurons à nous souvenir de cette remarque, lorsque nous traiterons de l'achat des livres.

Parmi les autres matières, quelquefois bien inattendues<sup>1</sup>, qu'on peut transformer en papier, nous citerons : la mousse, les feuilles d'arbres et de menues plantes, le son, le tabac, la pomme de terre<sup>2</sup>, les résidus de la canne à sucre<sup>3</sup>, le crottin de cheval et la fiente de tous les animaux herbivores<sup>4</sup>, les nids de guêpes<sup>5</sup>, le tan, le vieux cuir, etc.

Le crottin de cheval, notamment, a été, à différentes reprises, préconisé pour la fabrication du papier. Un savant, nommé Jobard, mort directeur du Conservatoire des Arts et Métiers de Bruxelles, a spécialement et énergiquement soutenu cette thèse. « Il es-

1. On en trouvera une liste détaillée dans LOUIS FIGUIER, *op. cit.*, p. 209.

2. Cf. *Mémorial de la librairie française*, 8 juin 1905, p. 515.

3. « La bagasse, tissu fibreux de la canne à sucre après l'extraction du jus... Cette canne ou tige a beaucoup de ressemblance avec le bambou. La bagasse a été traitée avec succès, mais son rendement en pâte est faible, et elle n'est utilisable que pour les sortes inférieures de papiers. » (G.-F. CROSS et E.-J. BEVAN, *Manuel de la fabrication du papier*, trad. L. Demarest, p. 175; Paris, Baudry, 1902; in-8.)

4. « En 1841, on prit un brevet pour un « procédé pour remplacer le chiffon, dans la fabrication du papier, par la fiente de tous les animaux herbivores. » (LOUIS FIGUIER, *op. cit.*, p. 209.)

5. C'est le naturaliste allemand Scheffer (....-1790) qui s'avisait de fabriquer du papier avec des nids de guêpes. Il a fait imprimer, en 1761, sur ce singulier papier, un mémoire qui reçut les éloges de l'Académie des sciences de Bavière. (Cf. *ID.*, *op. cit.*, p. 208.)

timait que la paille et le foin avaient déjà subi une première trituration sous la dent et dans l'estomac des chevaux. « Le crottin, disait-il, est en grande « abondance; on peut obtenir de chaque cheval un « kilogramme de papier par vingt-quatre heures; « une seule caserne de cavalerie suffirait à la con- « sommation du ministère de la guerre. Il est éton- « nant que l'on n'ait pas songé plus tôt à cette « matière première; en effet, ce sont les choses qui « vous crèvent les yeux que l'on aperçoit le plus « difficilement. »

« Je ne pense pas, continué M. G. d'Avenel, que personne ait jamais exploité l'idée de M. Jobard; mais, en 1864, une usine, située aux portes de Paris et disposant de deux machines, fabriquait du carton et du papier avec le fumier des écuries impériales. Il est vrai que la litière des chevaux de Napoléon III était changée assez souvent pour que le papetier qui la travaillait en pût tirer des marchandises estimables; je me suis laissé dire que certains des « bulles », en paille demi-blanchie, qui sortaient de ces ateliers, étaient appréciés pour envelopper la pâtisserie. La lessive et le chlore purifient tout.

« Le fumier de cheval n'est pas le seul qui ait tenté les esprits originaux: une gazette étrangère mentionnait récemment un projet de papier dont l'élément principal serait le fumier d'éléphant, lequel se compose uniquement, quand il a été lavé par la pluie, de

courtes fibres mal digérées d'un bambou croissant dans le terreau des forêts vierges. L'éléphant serait ainsi producteur, lessiveur et broyeur de pâte. Il constituerait un appareil automatique, se vidant et se remplissant tout seul, mobile et susceptible de s'installer partout, solide, car l'animal vit très vieux, pas cher, parce qu'il se vend presque pour rien avant d'avoir été dressé<sup>1</sup>. »

On est même parvenu, dans ces dernières années, — ce qui n'a pas été chose facile et a nécessité de longues recherches, — à transformer en papier blanc le papier imprimé, les vieux papiers. C'est en Amérique et en Angleterre que ces expériences ont été effectuées<sup>2</sup>.

Les essais de fabrication du papier avec d'autres

1. G. D'AVENEL, *op. cit.*, pp. 23-24.

2. « Les vieux journaux et imprimés sont d'abord soumis à un bon trempage, puis déchiquetés en petits morceaux par une machine appropriée, et enfin passés au triturateur. La pâte ainsi obtenue subit un premier lavage, puis, après égouttage, est intimement mélangée avec une solution de savon. Celui-ci forme une émulsion entraînant toutes les matières grasses et colorantes contenues dans la pâte; on s'en débarrasse par un lavage énergique. Suivant le degré d'impureté des papiers traités, on emploie, par 100 parties de papier, de 5 à 24 parties en poids de savon. » (*Mémorial de la librairie française*, 24 juillet 1902, p. 426.) Cf. G. D'AVENEL, *op. cit.*, pp. 24-26, où se trouve un curieux historique de la transformation des vieux imprimés en papier blanc. Mais, conclut M. G. d'Avenel, ces vieux imprimés ne peuvent fournir que des « espèces très ordinaires, car le vieux papier, fût-il de première qualité, est loin, après avoir été trituré..., de valoir du chiffon médiocre ».

substances que le chiffon datent de loin déjà. On voit au British Museum un livre en langue hollandaise, publié en 1772, et imprimé sur 72 sortes de papiers provenant d'autant de matières différentes<sup>1</sup>. Quelques années plus tard, le marquis de Villette, l'ami de Voltaire, faisait imprimer à Orléans, sous la rubrique de Londres, un exemplaire de ses œuvres (*Œuvres du marquis de Villette*; à Londres, 1786; in-18) « sur 20 sortes de papiers : papier d'écorce de tilleul, de guimauve, d'ortie, de houblon, de mousse, de roseau, etc., etc.<sup>2</sup> ».

1. Cf. Charles LABOULAYE, *Dictionnaire des arts et manufactures*, art. Papier.

2. Charles MONSELET, *Curiosités littéraires et bibliographiques*, p. 115. « Ce petit volume (du marquis de Villette) est curieux en ce qu'il est imprimé sur des papiers de couleurs fabriqués avec différents végétaux. L'épître dédicatoire à M. Ducrest a été composée par M. Leorier de l'Isle, [ou Léorier Delille, selon *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 30 septembre 1905, col. 470; ou encore, d'après LAROUSSE, Léorier Delisle], fabricant de papier, qui annonce avoir soumis à la fabrication du papier toutes les plantes, les écorces et les végétaux les plus communs. Il a joint à ce volume des échantillons, qui sont les extraits de ses expériences, et il a cherché à prouver qu'on pouvait substituer aux matières ordinaires du papier d'autres matières les plus inutiles. Les *Œuvres du marquis de Villette*, en 156 pages, sont imprimées sur papier de guimauve [sur papier d'écorce de tilleul, dit *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, *ibid.*]: ensuite on trouve vingt feuillets composés chacun d'une substance différente, savoir : papier d'ortie, papier de houblon, papier de mousse, papier de roseaux, papier de conferva 1<sup>re</sup> espèce, papier d'écorce d'osier, papier d'écorce de marsaut, papier d'écorce de saule, papier d'écorce de peuplier, papier d'écorce de chêne, papier de conferva

En 1827, le fabricant de papier Louis Piette publia un *Manuel de papeterie* qui contient 160 échantillons de papiers divers. Une nouvelle édition de cet ouvrage, parue à Dresde, en 1861, renferme 500 de ces échantillons, provenant tous de sources différentes (feuilles d'arbres, chiendent, sparte, fougère, cuir, tourbe, etc., etc.). Ils forment un volume à part, sous le titre d'*Appendice au Manuel de papeterie*<sup>1</sup>.

Cette industrie, aujourd'hui si active et si répandue, des succédanés du chiffon, a suggéré à un sagace critique les réflexions suivantes : « La science a découvert de belles et grandes choses, et elle en a inventé aussi de bien jolies : entre autres, la fabrication rapide du papier à très bon marché. Elle l'extrait aujourd'hui du bois et de la paille ; demain, elle le tirera de la houille ; elle trouvera bientôt un

2<sup>e</sup> espèce, papier de conferva 3<sup>e</sup> espèce, papier de racines de chiendent, papier de bois de fusain, papier de bois de cou-drier, papier d'écorce d'orme, papier d'écorce de tilleul, papier de feuilles de bardane et de pas-d'âne, papier de feuilles de chardons. On est surpris de ne point trouver de papier de paille dans ce recueil, l'auteur ayant soumis tant d'autres substances à ses procédés. » (Édouard ROUYEYRE, *Connaissances nécessaires à un bibliophile*, t. VIII, p. 202, 5<sup>e</sup> édit.) Sur le fabricant de papier Leorier (*sic*) de Lisle, ou Léorier (*sic*) Delille, né à Valence (Dauphiné), en 1744, mort à Montargis, en 1826, voir *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 50 septembre 1905, col. 470-475 ; et les dictionnaires de RABBE, MICHAUD, LAROUSSE, etc.

1. Cf. Louis FIGUIER, *op. cit.*, p. 209.

moyen de le façonner avec la terre où pourriront nos corps. C'est sur cette ordure qu'on nous imprime, et voilà une fameuse leçon pour l'orgueil de nos constructeurs de monuments! Ces feuilles, faites avec rien, se décomposent en quelques années, se tachent, s'usent, se déchirent, redeviennent poussière et cendre, et rentrent avec avidité dans le néant dont elles n'auraient jamais dû sortir<sup>1</sup>. »



Exposer par le menu les divers procédés employés pour la fabrication du papier dépasserait de beaucoup les limites fixées à notre travail; nous nous bornerons à résumer les principales de ces opérations, en renvoyant, pour les détails, aux traités et documents spéciaux<sup>2</sup>.

1. PAUL STAFFER, *Des réputations littéraires*, Épilogue, Quatre Consolations, t. II, pp. 428-429. (Paris, Fischbacher, 1901.) Cf. aussi VOLTAIRE, *la Guerre civile de Genève*, poème héroïque, chant IV (*Œuvres complètes*, t. VI, p. 490; Paris, édit. du journal *le Siècle*, 1869) :

Tout ce fatras fut du chanvre en son temps ;  
Linge il devint par l'art des tisserands,  
Puis en lambeaux des pilons le pressèrent ;  
Il fut papier : cent cerveaux à l'envers  
De visions à l'envi le chargèrent ;  
Puis on le brûle, il vole dans les airs,  
Il est fumée, aussi bien que la gloire.  
De nos travaux, voilà quelle est l'histoire ;  
Tout est fumée, et tout nous fait sentir  
Ce grand néant qui doit nous engourdir.

2. On peut consulter, par exemple, outre les ouvrages de

Jadis les papiers ne se fabriquaient que dans des cuves, à la forme; actuellement, grâce à la machine à papier continu, inventée vers 1799 par un ouvrier

LOUIS FIGUIER (1875-1876), GEORGES OLMER (1882), G. D'AVENEL (1900), C.-F. CROSS et E.-J. BEVAN (1902 : traité des plus récents et des plus complets), déjà mentionnés par nous : LALANDE (Joseph-Jérôme LE FRANÇAIS DE LALANDE, connu surtout comme astronome : 1752-1807), *Art de faire le papier* (sans lieu ni typographe ni date [1761] : in-folio, 150 pp., XIV planches) : — PAUL CHARPENTIER, le Papier (tome X de l'*Encyclopédie chimique*, publiée sous la direction de M. FREMY : Paris, Dunod, 1890 : in-8) : — G.-A. RENEL, la Fabrication actuelle du papier : *la Nature*, 18 janvier et 15 février 1890, pp. 99-105 et 167-170 (deux très bons articles) : — V. MORTET, le Papier, le Papier au moyen âge : *Revue des bibliothèques*, 1891, pp. 195-207 ; et 1892, pp. 549-550 : — JOLIVET, *Notice sur l'emploi du bois dans la fabrication du papier* : Exposition universelle de 1878 (Paris, Imprimerie nationale, 1878 : in-8, 45 pp.) : — PHILIPON, député, Rapport fait au nom de la Commission des douanes chargée d'examiner le projet de loi relatif à l'établissement du tarif général des douanes : Pâtes de cellulose : *Journal officiel*, Documents parlementaires, 12 mai 1891, pp. 884-895 : — Eugène CAMPREDON, *le Papier*, étude monographique sur la papeterie française, et, en particulier, sur la papeterie charentaise (Paris, Dunod, 1901 : in-8, 83 pp.) : — Henry VIVAREZ, *les Précurseurs du papier* (Lille, Imprimerie Lefebvre-Ducrocq, 1902 : in-4, 59 pp.) : — et les articles « Papier » dans les dictionnaires de Charles LABOULAYE, (*Dictionnaire des arts et manufactures*), LAROUSSE, BOUILLET (nouvelle édition refondue sous la direction de MM. J. Tannery et Émile Faguet), etc. ; voir aussi *passim* : le *Magasin pittoresque*, la *Revue des bibliothèques*, le *Bulletin du bibliophile*, la *Revue biblio-iconographique*, etc., etc. Pour la fabrication du papier à la forme, j'ai eu recours, en outre, tout particulièrement, à la compétence de M. Gruingens, des Papeteries du Marais : je le prie d'agréer ici mes remerciements.

d'Essonnes, Louis Robert<sup>1</sup>, et maintes fois perfectionnée depuis, ce mode de fabrication est l'exception. Voici succinctement en quoi consistait et consiste encore, sauf quelques modifications de détails, la fabrication du papier à *la forme*, dit aussi papier *de cuve* et papier à *la main*.

Après avoir lavé les chiffons et les avoir *défilés*<sup>2</sup>, les avoir broyés et triturés dans des récipients, appelés *piles*, garnis de lames tranchantes, on procède

1. Nicolas-Louis Robert, né à Paris en 1761, mort en 1819. - ...Revenu à Paris en l'an II de la République, Louis Robert fut d'abord correcteur d'imprimerie chez Pierre Didot. Ensuite il suivit Léger Didot, fils de Pierre Didot, qui venait de créer la célèbre papeterie d'Essonnes. Louis Robert reçut la direction du bureau et des trois cents ouvriers de cette importante usine. C'est en 1799 qu'il conçut le projet de sa machine... Robert avait vendu, moyennant 25000 francs, son invention à Léger Didot. Celui-ci n'ayant pas exactement rempli les conditions stipulées, l'inventeur lui intenta un procès et le gagna. Robert transporta alors sa machine à Darnetal, près de Rouen, où elle fonctionna pendant quelque temps. Plus tard, un arrangement eut lieu entre les deux parties. En 1814, Louis Robert n'ayant pas trouvé l'argent nécessaire pour renouveler son brevet, la machine à fabriquer le papier continu tomba dans le domaine public... Louis Robert mourut en 1819, laissant pour toute ressource à sa femme et à ses deux filles le revenu d'une école primaire tenue par sa fille aînée, Marie-Eugénie. Lorsque Marie-Eugénie Robert fut devenue vieille et infirme, nos fabricants de papier s'intéressèrent à elle... Quant à l'inventeur, il avait eu le sort ordinaire des grands inventeurs : la misère. • (Louis FIGUIER, *op. cit.*, p. 206.)

2. Il vaudrait mieux dire *effilés*. « On défile ce qui est enfilé; on effile ce qui est tissu avec du fil: défiler des perles: effiler du linge. » (LITTRÉ, *Dictionnaire*, art. 1. Défiler.)

à leur blanchiment, ce qui s'effectue de diverses façons, entre autres, en les mettant détremper en contact avec un sel de chlore : le chlore a la propriété de détruire la couleur de toutes sortes de teintures, de rendre blancs tous les tissus, les fils, fibres, etc. Ce sel de chlore est l'hypochlorite de soude, dit, par abréviation et couramment, chlorure.

Ces chiffons, déjà ainsi presque réduits en pâte, — le *défilé*, c'est le nom qu'on leur donne, — sont ensuite descendus dans des *caisses d'égouttage*, où ils achèvent de se blanchir, sous l'action du chlorure, des « sels de blanchiment », qu'ils contiennent encore, et où ils perdent peu à peu l'eau dont ils sont imprégnés. De là, ils passent dans des *piles raffineuses*, où le broyage et le raffinage se complètent, où le *défilé* devient le *raffiné* ou pâte proprement dite<sup>1</sup>.

Pour la transformation en feuilles, la fabrication même du papier, cette pâte est transportée dans une *cuve*, jadis en métal, aujourd'hui en bois, et, le plus ordinairement, chauffée par un tuyau qui amène du dehors un courant de vapeur d'eau, de manière à « entretenir une chaleur douce dans la cuve »<sup>2</sup>.

Les feuilles s'obtiennent à l'aide de *formes*, — châssis en bois d'excellente qualité et très soigneusement faits (afin de résister le mieux possible à

1. Cf. LAROUSSE, *Grand Dictionnaire*, art. Défilé.

2. LALANDE, *op. cit.*, p. 52.

l'action de l'eau et de conserver leur rectitude parfaite), dont le fond est garni d'une toile métallique, avec lesquels on puise dans la cuve la quantité de pâte nécessaire.

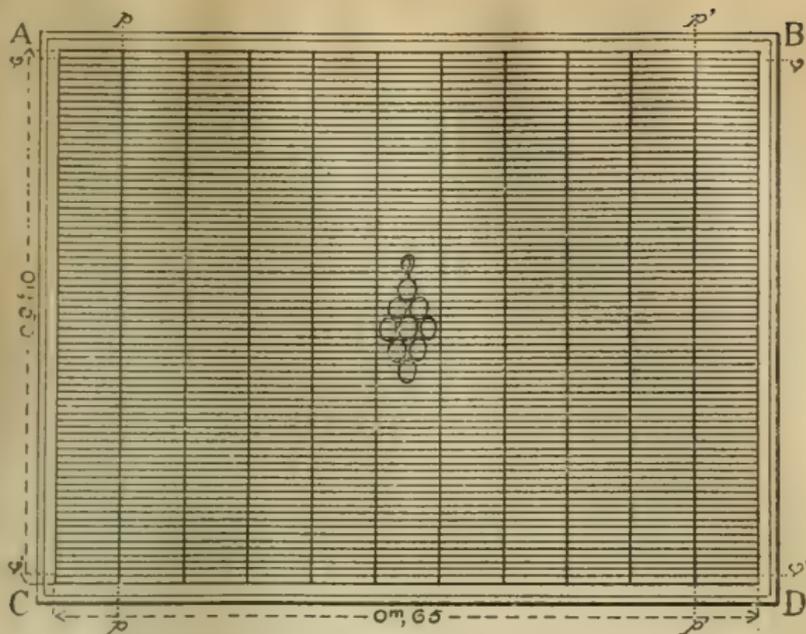
Pour la fabrication du papier *vergé*<sup>1</sup>, cette toile métallique est composée de menus fils de laiton, de vergettes très rapprochées, nommées *vergeures*, et coupées perpendiculairement par d'autres fils de laiton plus espacés, les *pontuseaux*. Sur ce fond, cette sorte de tamis, entre les vergeures et les pontuseaux, est entrelacé un autre mince fil de laiton, affectant la forme d'un objet ou les initiales du fabricant, — une « marque de fabrique », destinée à apparaître au milieu de la feuille de papier : c'est le *filigrane*, qu'on appelle aussi la *marque d'eau*. Cette marque représentait autrefois soit un pot, soit une cloche, une couronne, un aigle, une grappe de raisin, l'écu de France, le monogramme de Jésus-Christ, IHS, etc., et c'est elle qui a donné son nom à ces divers formats de papier : pot, cloche, couronne, grand aigle, raisin, écu, jésus, etc.

Pour la fabrication du papier *vélin*<sup>2</sup>, la forme est simplement à toile métallique très fine, et, sur ce fond, on ajoute un filigrane, si on le désire.

Sur le cadre auquel sont fixés les fils de laiton, sur le cadre de la *forme*, on pose un second cadre,

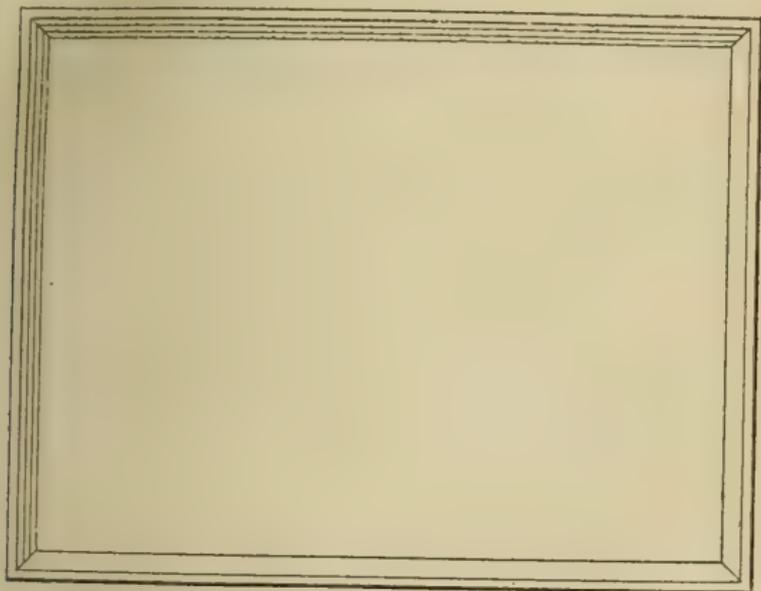
1. Sur le papier *vergé*, voir *infra*, p. 53.

2. Sur le papier *vélin*, voir *infra*, pp. 54-55.



FORME POUR LA FABRICATION DU PAPIER RAISIN VERGÉ.

A B C D, châssis en bois; *vv, v'v'*.... vergeures: *pp, p'p'*.... pontuseaux.



Cadre, nommé *couverte, couverture* ou *frisquette*, que le puiseur pose sur la forme avant de puiser la pâte dans la cuve.

également en bois, nommé *couverte*, *couverture* ou quelquefois *frisquette*<sup>1</sup>, qui, grâce à une rainure, s'adapte très exactement au premier, et est destiné à régler la quantité de pâte que retiendra la forme, après avoir été plongée dans la cuve. c'est-à-dire. en définitive. à déterminer l'épaisseur du papier : plus les bords de ce cadre seront élevés. plus évidemment la forme prendra et gardera de pâte.

La forme plongée dans la cuve. puis retirée. l'eau s'écoule instantanément par les vides de la toile métallique, et l'ouvrier, nommé *plongeur* ou *pui-seur*, agite aussitôt la forme, la balance doucement de droite à gauche et de gauche à droite, « comme s'il voulait tamiser la pâte<sup>2</sup> ». Cette opération terminée<sup>3</sup>, il pose obliquement la forme sur une planchette fixée à la cuve. en ayant soin auparavant d'ôter la *couverte*, pour la placer sur une seconde forme qu'il plonge à son tour dans la cuve.

Pendant ce temps, un autre ouvrier, le *coucheur*, enlève la première forme et la renverse prestement

1. *Frisquette* est aussi un terme d'imprimerie désignant le châssis qui. au moment du tirage, s'applique sur les marges du papier pour les maintenir d'aplomb et les empêcher de se maculer.

2. LALANDE, *op. cit.*, p. 53.

3. « Il se forme sept à huit feuilles par minute dans les grandeurs moyennes de papier, telles que la *couronne*. » (Id., *op. cit.*, p. 55.) Sept ou huit feuilles, c'est beaucoup. Ce nombre varie d'ailleurs sensiblement : quelquefois l'ouvrier ne fait que trois ou quatre feuilles par minute.

sur une pièce de feutre ou *flotre*<sup>1</sup>, où, semblable à une crêpe, la feuille de pâte, c'est-à-dire de papier, vient se déposer, se *coucher*.

Le plongeur retire de la cuve sa seconde forme, à laquelle il fait subir la même opération qu'à la première. Le coucheur, en rapportant la première forme, prend cette seconde, qu'il va de même retourner sur un second feutre, placé sur la première feuille; et, sur cette seconde feuille, il applique un troisième feutre destiné à recevoir la troisième feuille, etc.

« Ainsi l'on voit qu'au moyen de deux formes, qui sont toujours en mouvement, il n'y a point de temps de perdu : pendant qu'une forme se plonge, l'autre se couche; quand le plongeur passe une forme au coucheur, il en reçoit une autre qui est vide, sur laquelle il pose la couverte, qu'il retire de dessus la première, et il plonge de nouveau<sup>2</sup>. » Bien entendu, « les deux ouvriers doivent prendre soin de régler leurs mouvements, pour bien travailler d'accord, afin que l'un n'ait pas à attendre l'autre<sup>3</sup>. »

Lorsque les feuilles de feutre et de papier, ainsi intercalées et superposées, ont atteint une certaine hauteur, sont au nombre de 150 ou 200<sup>4</sup>, on trans-

1. Le mot *flotre*, qu'on écrit aussi *flôtre*, s. m., « est une altération de *feutre* ». (LITTRÉ, *op. cit.*)

2. LALANDE, *op. cit.*, pp. 54-55.

3. LOUIS FIGUIER, *op. cit.*, pp. 244-245.

4. M. G. D'AVENEL (*op. cit.*, p. 54) dit 800 feuilles. Louis

porte en bloc cette pile, dite *passse* ou *porse*, — ou, plus exactement encore, *porse-flotre*<sup>1</sup>, — sous une presse hydraulique ou à main, et on les comprime pour en faire complètement sortir l'eau et hâter la dessiccation. On désintercale ensuite les feuilles, on met en tas d'un côté les feutres, de l'autre les feuilles de papier, les *passes blanches* ou *porse blanches*, qu'on replace de nouveau sous la presse et qu'on comprime encore, puis qu'on porte à l'étendage, qu'on fait sécher, jusqu'à ce qu'elles soient absolument solidifiées et fermes, maniables sans risques ni difficultés.

Le papier à la forme — et c'est en quelque sorte

FIGUIER (*op. cit.*, p. 246) dit : « La *passse* se compose de 6, 7 et 8 mains » (soit, — la main étant de 25 feuilles, — 150, 175 ou 200 feuilles). On nomme *quet* « l'assemblage et le nombre de 26 feuilles de papier avec leurs feutres ». (LITTRÉ. *op. cit.*) « Les ouvriers de cuve appellent un *quet* l'assemblage de 26 feuilles; la *porse* est composée d'un certain nombre de quets, qui varie suivant la grandeur du papier. La *porse* de couronne a 10 quets, ou 260 feuillets, c'est-à-dire une demi-rame, et 10 feuilles de plus pour indemniser le fabricant du cassé. La *porse* n'est quelquefois que de 100 feuilles, lorsqu'on travaille dans les plus grandes sortes. » (LALANDE, *op. cit.*, p. 57.)

1. On nomme *passse* ou *porse* le paquet de feutres ou *flotres* destinés à être placés entre les feuilles de papier: — *passse-feutre* ou *passse-flotre*, *porse-feutre*, ou *porse-flotre*, le paquet de feuilles qui viennent d'être fabriquées et sont encore intercalées avec les flotres: — *passse blanche* ou *porse blanche*, le paquet de feuilles dont les flotres ont été retirés. (Cf. ID., *op. cit.*, p. 90; Louis FIGUIER, *op. cit.*, p. 246; et LAROUSSE, *op. cit.*)

là sa caractéristique, le moyen de le reconnaître du premier coup d'œil — a toujours les bords irréguliers, plus ou moins marqués de boursoufflures et d'aspérités, ce qui provient du contact de la pâte avec le cadre de la forme. Le papier à la mécanique, au contraire, qui, comme nous allons le voir, se fabrique sans cadre, d'une façon continue, et se sectionne à volonté, se tranche mécaniquement, a toujours cette section très nette, ses bords bien réguliers et lisses.

A propos des anciens papiers de fil, un écrivain anglais du xvii<sup>e</sup> siècle, Thomas Fuller, a fait cette remarque, sans doute plus curieuse qu'exacte, que le papier participe du caractère de la nation qui le fabrique. Ainsi, dit-il, « le papier vénitien est élégant et fin, le papier français est léger, délié et mou; le papier hollandais, épais, corpulent, spongieux<sup>1</sup> ». Ajoutons que, « si Fuller avait connu le papier gris sur lequel les Allemands impriment leurs ouvrages, il l'eût certainement comparé à la teinte terne et nébuleuse qui assombrit l'esprit dans les cerveaux germaniques<sup>2</sup> ».

. . .

Passons à la fabrication mécanique, la fabrication

1. Ludovic LALANNE, *Curiosités bibliographiques*, p. 108.

2. Paul LACROIX, Édouard FOURNIER et Ferdinand SERÉ, *Histoire de l'imprimerie*, p. 96.

au moyen de la machine à papier continu, dont l'invention, comme nous l'avons dit, est due à l'ouvrier Louis Robert et date de 1799 environ; et, au lieu de pâte de chiffons, employons de la pâte de bois.

Cette pâte, « qui apparut vers 1867, et révolutionna l'industrie des papiers<sup>1</sup>, » se prépare de deux façons, mécaniquement ou chimiquement.

La pâte de bois *mécanique* n'est autre chose que du bois moulu, du bois réduit en poudre. Cette pulvérisation s'obtient au moyen d'une meule de grès très dur, en contact avec des bûches d'environ cinquante centimètres de long, et qui tourne avec une extrême rapidité. « A mesure que la bûche s'effrite, s'émiette et se consume, un ressort la pousse et la tient clouée à la meule, tandis que la poussière ligneuse est entraînée par un courant d'eau incessant. Peu à peu, les bûches, rongées, disparaissent; le bois râpé et humide s'épure dans un tamis, d'où il est amené entre d'autres meules horizontales, chargées de le raffiner comme une véritable farine<sup>2</sup> ».

La pâte *mécanique* ne peut toutefois être employée seule; elle ne donnerait qu'un papier sans consistance et sans « soutien ». Il faut l'allier à la pâte *chimique*<sup>3</sup>. Le bois se compose, comme on le sait,

1. G. D'AVENEL, *op. cit.*, p. 27.

2. *Id.*, *op. cit.*, pp. 28-29.

3. « L'art du fabricant consiste à marier avec sagacité les pâtes chimique et mécanique. L'une est la chaîne, l'autre la

« de cellules allongées, souples et fibreuses, et de matières variées, dites *incrustantes*. Les premières résistent à l'action des acides; les secondes se transforment, au contact de ces réactifs, en produits solubles. Les applications industrielles de cette idée ont donc pour objet de désorganiser le bois, tout en conservant intact le tissu primitif ou *cellulose*<sup>1</sup> ». C'est le bisulfite de chaux qu'on emploie pour cette opération. Après avoir été scié et haché mécaniquement en menus morceaux, le bois est renfermé sous pression dans des vases clos, et, ainsi désagrégé, dissous, par l'action du bisulfite; d'où le nom de *cellulose au bisulfite* donné aussi à la pâte chimique. Dans la pâte mécanique, les matières autres que la cellulose, les matières incrustantes, ne se trouvent pas éliminées et supprimées, comme dans la pâte chimique : voilà pourquoi la pâte mécanique est inférieure à celle-ci.

Pour la fabrication du papier, la pâte de bois, qui est renfermée dans une cuve, s'écoule d'elle-même et s'étale sur une toile métallique sans fin (c'est-à-dire dont les deux extrémités sont jointes l'une à l'autre), sans cesse agitée d'un double mouvement, — mouvement en avant peu rapide, et mouvement

trame; la cellulose sert de soutien et procure la solidité, mais elle est trop chère et trop dure; le bois pulvérisé, au contraire, donne du moelleux, de l'opacité, et permet d'abaisser le prix de vente. » (G. D'AVENEL, *op. cit.*, p. 51.)

1. *Id.*, *op. cit.*, p. 29.

latéral de brusque va-et-vient, de trépidation précipitée, — comparable au balancement que le coucheur faisait subir tout à l'heure à sa forme, après l'avoir retirée de la cuve. L'eau s'égoutte à travers cette toile, de même qu'à travers les vergeures et interstices de la forme. La toile passe ensuite entre des cylindres de diamètres variés, qui compriment et affinent progressivement la pâte; puis autour de rouleaux de fonte creux, dits *sécheurs*, chauffés par la vapeur et enveloppés de feutre, qui la dépouillent de toute humidité et complètent sa transformation en feuille de papier<sup>1</sup>.

Si divers que soient les détails de l'opération, si nombreux et si compliqués que soient les organes de la machine actuelle à papier continu, ladite transformation s'effectue en très peu de temps, elle ne demande pas plus « de quelques secondes, surtout s'il s'agit de papier mince, avec lequel l'évaporation étant très rapide, on peut accélérer le mouvement. Pour le papier-journal, on marche à la vitesse de 70 mètres par minute. Une heure suffit pour obtenir

1. « Des praticiens affirment que, pour le papier comme pour les étoffes, il n'est pas de mécanisme qui vaille la main de l'homme, que la force au dynamomètre d'un mouchoir en batiste de Courtrai, le dernier textile qui soit fait à la main, est plus grande que celle du même tissu fabriqué à la machine, et qu'il en est de même de l'ancien papier, créé si laborieusement, en comparaison de cette large bande blanche qui s'échappe, en courant continu, d'entre nos rouleaux évaporateurs. » (G. D'AVENEL, *op. cit.*, pp. 54-55.)

ces énormes rouleaux dont la longueur atteint jusqu'à 5000 mètres, que les presses rotatives de Marioni se chargeront de noircir. L'opération s'accomplit toute seule. Un unique ouvrier y assiste, accoudé contre un bâti; il se penche parfois sur un cylindre, examine le papier, serre un écrou, verse un peu d'huile, puis rentre dans son immobilité, type expressif du travail moderne.

« De pareilles machines produisent 12000 kilos par vingt-quatre heures : on en a construit qui atteignent 18000 kilos; leur grandeur, leur vitesse, tendent à augmenter sans cesse<sup>1</sup>. . . »

1. G. D'AVENEL, *op. cit.*, p. 59. « Les directeurs d'une grande papeterie d'Eisenthal, voulant se rendre compte du temps mis pour transformer un arbre en journal prêt à être lu, ont exécuté ce qui suit : A 7 h. 55 du matin, trois arbres étaient abattus dans la forêt voisine, portés à la fabrique, après avoir été écorcés. La pâte de bois liquide fut conduite jusqu'aux machines, et, à 9 h. 54, la première feuille était livrée. L'imprimerie d'un quotidien était située à 4 kilomètres de là, et, portée par une automobile, la feuille fut mise un instant après sous presse. A 10 heures du matin, elle paraissait imprimée. » (*La Construction pratique, dans l'In-formateur des Gens de lettres*, 50 octobre 1904, p. 264.) Voici, sur cette question du défrichement des forêts et de leur transformation en papier, quelques autres renseignements statistiques, empruntés à *la Nature* (27 mars 1897, p. 270) : « Dans un volume de l'« Encyclopédie Léauté », *les Succédanés du papier*, M. V. Urbain, répétiteur à l'École centrale, montre avec quelle intensité on défriche pour se procurer la pâte à papier. Pendant le cours de l'année 1895, dit-il, on a constaté que la France et l'Angleterre avaient manufacturé plus de 400 000 tonnes de pâte chimique, avec des bois importés de Suède et de Norvège. Ce chiffre doit attirer l'attention des économistes, car il représente le rendement en

A la pâte de bois nombre d'ingrédients sont ajoutés, selon la qualité et la sorte de papier qu'on veut obtenir : gélatine, résine, fécule, alun, kaolin (terre à porcelaine), sulfate de chaux, etc.; on y ajoute même et très souvent des chiffons. Les dosages de ces diverses matières varient de fabrique à fabrique, et sont presque toujours considérés comme « un secret du métier ».

cellulose de pins ou de sapins âgés de trente ans au moins. Un pin de trente-cinq à quarante ans, de belle venue, ne cube pas plus de 1 mètre cube. Lorsqu'il aura été ébranché, écorcé, etc., il ne pourra donc former plus de 150 kilogrammes de pâte mécanique, propre à la papeterie. Il en résulte qu'un journal à grand tirage absorbe, à lui tout seul, une centaine d'arbres par numéro, en attribuant à son papier moitié de pâte de bois chimique et moitié de pâte de bois mécanique. Dans un demi-siècle, si l'on n'y prenait garde, toutes les forêts d'Europe seraient fauchées et imprimées à fond: le bocage serait sans aucun mystère, et les rossignols de muraille seraient le dernier souvenir de leur poétique espèce... » Un article de *l'Illustration*, analysé dans le *Mémorial de la librairie française* (22 novembre 1900, p. 622), prétend, au contraire, que cette disparition des forêts et leur transformation totale en papier n'est nullement à redouter. « Les forêts du Canada, lit-on dans cet article, sont, avec celles de la Sibérie, les plus vastes du monde. On les trouve partout, du Pacifique à l'Atlantique, et, se renouvelant tous les vingt ans, elles sont, pour ainsi dire, inépuisables. Une des régions de la province de Québec peut, à elle seule, fournir plus de 500 000 tonnes de papier par an, et cela pendant un temps indéfini. » C'est être vraiment trop optimiste, et l'opinion précédente nous semble plus juste. D'abord il faut plus de vingt ans à une forêt pour se renouveler et se reconstituer; ensuite la bouteille inépuisable est tout aussi chimérique que le mouvement perpétuel.

1. LOUIS FIGUIER, *op. cit.*, p. 241.

Le kaolin et le sulfate de chaux ont pour but de donner plus de poids, plus de *charge* au papier. « Une certaine quantité de kaolin donne au papier une apparence plus belle et plus fine, un grain plus doux.... Le kaolin, s'il est mis en excès, a l'inconvénient de rendre le papier cassant. N'étant autre chose qu'une poussière minérale, il accroît le poids et le volume de la pâte; mais il remplit les intervalles qui existent entre les fibrilles sans se feutrer, s'entre-croiser avec elles. On fait également entrer le kaolin dans la pâte des papiers d'impression qui ne sont pas collés. Le kaolin a plus d'inconvénients, dans ce cas, et, s'il est employé en trop grandes proportions, il devient une véritable fraude de la part du fabricant<sup>1</sup>. »

La gélatine, la résine, la fécule et l'alun servent à *coller* ou *encoller* le papier.

Le collage ou encollage à la gélatine, dit collage *animal*, s'emploie surtout pour les papiers à la main, qui ne peuvent être encollés qu'après la *mise en feuilles*<sup>2</sup>. « En Angleterre..., les fabricants, qui pro-

1. Louis FIGUIER, *op. cit.*, p. 241. Il ne faut pas oublier que le kaolin, aussi bien que le sulfate de chaux, ou encore le sulfate de baryte, mêlés au papier, « usent rapidement les caractères d'imprimerie, en altérant chimiquement ces caractères ». (ID., *op. cit.*, p. 263.)

2. Cf. ID., *op. cit.*, p. 248. Contrairement au papier mécanique, le collage du papier vergé, et, d'une façon plus générale, de tout papier de cuve, de tout papier à la main, se fait à la main, après séchage. A cet effet, les feuilles sont

duisent de si beaux papiers de luxe. n'ont pas cessé d'employer le collage à la gélatine, qui donne au papier un beau lustre et une certaine sonorité<sup>1</sup>. »

Le collage *végétal*, le plus répandu aujourd'hui en tout pays<sup>2</sup>, s'opère à l'aide d'une sorte de savon résineux, préparé par la fusion de la résine avec du carbonate de soude: l'addition d'un peu d'alun dans la pile raffineuse<sup>3</sup> précipite un composé résineux d'alumine, qui agglutine les fibres du papier, reconstitue ainsi l'adhérence primitive et naturelle existant entre les fibres végétales avant leur transformation en pâte, et permet d'écrire sur ce papier avec de l'encre *ordinaire*<sup>4</sup>.

Le papier *collé* est donc celui qui ne boit pas l'encre ordinaire, et le papier *non collé*, celui qui boit cette encre: les papiers *buvards* ou *brouillards*<sup>5</sup>, plongés dans de larges récipients contenant le bain préparé à cette intention, puis elles sont 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. » (Émile LECLERC, *Nouveau Manuel complet de typographie*, p. 548.)

1. Louis FIGUIER, *op. cit.*, p. 252.

2. *Id.*, *op. cit.*, p. 240. Il existe aussi « une espèce de collage mixte, dit *végéto-animal*: c'est un mélange de gélatine, de résine, de fécule et d'alun ». (*Id.*, *op. cit.*, p. 241.)

3. Cf. *Id.*, *op. cit.*, p. 239.

4. Cf. G.-A. RENEL, *la Nature*, 18 janvier 1890, p. 102; Paul CHARPENTIER, *op. cit.*, p. 112; etc.

5. On fait souvent de papier *brouillard* le synonyme absolu de papier *buvard*. (Cf. HATZFELD, *Dictionnaire*; LITTRÉ, LAROUSSE, *op. cit.*). On désigne cependant plus particulière-

ainsi que les papiers à filtrer, sont des papiers non collés.

Lorsqu'on veut écrire sur du papier non collé, mettre, par exemple, une dédicace sur le faux titre d'un livre imprimé sur du papier de ce genre, il suffit de déposer à l'endroit où l'inscription doit être faite un peu de sandaraque, qu'on étend en frottant avec le doigt : la sandaraque, qui n'est qu'une variété de résine, colle l'endroit frotté, en obstrue les pores, et empêche l'encre ordinaire d'y pénétrer trop profondément et de s'y étaler trop largement<sup>1</sup>.

Le papier collé prend aussi moins bien, par la même raison, l'encre d'imprimerie, mais il a plus de solidité et de résistance que le papier non collé<sup>2</sup>. Il

ment sous le nom de papier *brouillard* un papier non collé mais calandré, d'ordinaire plus mince et plus léger que le papier *buvard* habituel, et d'ordinaire aussi de couleur brune, jaunâtre ou grise, qui s'emploie en pharmacie et thérapeutique (pansements), et sert en outre tout spécialement à confectionner les papillotes. Une sorte de papier buvard et de papier à filtrer a reçu, en raison de sa couleur, le nom de *papier gris*.

1. Pour empêcher le papier de boire, on peut aussi « faire fondre un morceau d'alun de la grosseur d'une noix environ dans un verre d'eau claire, et humecter ensuite de cette eau le papier qu'on veut préparer ; puis on le laisse sécher. C'est la manière dont les papetiers préparent les papiers à dessin appelés papiers lavés. » (*Mémorial de la librairie française*, 8 février 1906, p. 67.)

2. « Nous nous demandons... pourquoi les livres d'études, qui se tiraient autrefois sur papier collé, s'impriment aujourd'hui sur papier sans colle. Serait-ce parce que ces livres sont plus promptement détériorés par les écoliers, et qu'il

est aussi moins susceptible de se piquer et de s'altérer dans un air humide.

Le papier non collé a ses partisans : aux yeux de certains, l'impression, plus pénétrante, plus onctueuse, y a meilleur aspect, surtout quand l'ouvrage est accompagné d'illustrations. Pour essayer de contenter tout le monde, les fabricants ont adopté un moyen terme et créé le *demi-collé*.

Les *papiers de couleur* se fabriquent en ajoutant, dans la pile raffineuse, au moment de l'encollage, la matière tinctoriale : le jaune s'obtient avec le bichromate de potasse et le sous-acétate de plomb ; les rouges et les roses proviennent de la cochenille (qui produit la belle couleur connue sous le nom de *carmin*), des bois de Fernambouc, etc.<sup>1</sup>.

Les papiers se lissent, se glacent et se satinent à l'aide de feuilles de carton ou de feuilles métalliques (acier, zinc ou cuivre) et de presses et de cylindres appelés, selon leur forme, laminoirs ou calandres<sup>2</sup>. Bien que les mots *glacage* et *satinage* s'emploient souvent l'un pour l'autre, ils ne sont pas, à vrai dire, absolument synonymes. « En fabrique, le satinage consiste à faire passer sous un cylindre, entre des

faut les remplacer plus souvent? Cela ne manquerait pas d'une certaine ingéniosité : mais ce système de *vente forcée* peut se passer de commentaires. » (Georges OLMER, *op. cit.*, p. 40.)

1. Louis FIGUIER, *op. cit.*, p. 242.

2. Paul CHARPENTIER, *op. cit.*, p. 175.

plaques généralement en zinc, le papier dont on veut faire disparaître le grain, et auquel on veut donner un lustré plus ou moins prononcé. On dit que le papier est *satiné* lorsque ce cylindrage n'a lieu qu'une fois; mais, si l'on répète l'opération à diverses reprises, on dit alors que le papier est *glacé*<sup>1</sup>. En imprimerie, au contraire, le mot *satinage* désigne l'opération qui consiste à faire passer entre des feuilles de carton lisse *ad hoc* le papier, après tirage et séchage. Ce travail a pour but de rendre le brillant au papier, et d'abattre le *fouillage* produit par l'impression<sup>2</sup>. »

Les filigranes, que nous avons vus<sup>3</sup> se produire dans le papier au moyen d'une marque placée sur le châssis, sur la *forme* avec laquelle on puise la pâte, s'obtiennent aussi à l'aide du laminoir. « On filigrane au laminoir en posant les feuilles entre des plaques de zinc et des cartons contenant le dessin en relief, ou entre des plaques métalliques sur lesquelles les rais désirés ont été reproduits en relief par la galvanoplastie; les plaques d'acier donnent,

1. « Le *glacage* est un *satinage* plus prononcé. » (Louis FIGUIER, *op. cit.*, p. 256.)

2. Georges OLMER, *op. cit.*, pp. 55-54. **Fouillage**, en typographie, désigne : 1° l'action exercée sur la feuille de papier par la platine dans la presse manuelle, par un cylindre dans la presse mécanique; 2° le résultat de cette action, et particulièrement le relief produit par l'impression sur le revers de la feuille. (Cf. LAROUSSE, *op. cit.*)

3. *Supra*, p. 28.

dans ce cas, les filigranes les plus nets. On se sert de fils de soie ou de coton dressés sur un instrument spécial pour reproduire sur le papier ces lignes droites, aux dispositions variées, qui constituent le papier *quadrillé*<sup>1</sup>. »

Le papier *couché* est un papier, d'ordinaire très glacé<sup>2</sup>, qui s'obtient en recouvrant une feuille de papier bien collé d'une couche de colle de peau et de blanc de Meudon mélangés. On y ajoute aussi du blanc de zinc, du sulfate de baryte, du talc, du chlorure de magnésium, etc.<sup>3</sup>. Le papier couché est surtout employé pour le tirage des similigravures<sup>4</sup>, des gravures en couleur et des publications ornées de ce genre de vignettes.

On pourrait parfois confondre les papiers couchés

1. Louis FIGUIER, *op. cit.*, p. 258.

2. Glacé après l'opération dont il va être question, après le *couchage*. Le papier couché, dont se servaient déjà les relieurs et cartonniers, commença à être employé pour les impressions vers 1878, et c'est le célèbre imprimeur américain Theo L. de Vinne qui s'avisa le premier d'y recourir. « Il avait à exécuter un travail contenant de nombreuses illustrations sur zinc et n'arrivait pas à des résultats suffisants sur les papiers qu'il avait à sa disposition. Par l'entremise de M. W. P. Dane, il s'entendit avec le technicien Ch. M. Gage, qui imagina de recouvrir le papier d'une couche crayeuse et de le satiner ensuite; et, moyennant cette préparation, le résultat désiré était obtenu. » (*Mémorial de la librairie française*, 9 avril 1905, p. 207.)

3. Voir encore, sur le papier couché, le *Mémorial de la librairie française*, 26 juillet 1900, p. 420.

4. Sur la similigravure ou *simili*, voir *infra*, p. 257.

avec les papiers simplement glacés ou satinés. Pour les distinguer, il suffit de mouiller le doigt et de frotter légèrement un coin de la feuille à examiner : si le doigt se salit, se couvre d'un petit dépôt blanchâtre, on a affaire à du papier couché ; dans le cas contraire, à du papier simplement glacé ou satiné.

Ces papiers plâtrés et glacés, d'une blancheur éclatante, si répandus aujourd'hui, et qui, d'ailleurs, sont de date récente<sup>1</sup>, ont pour la vue de sérieux inconvénients, on peut même dire de très graves dangers. On ne saurait mieux comparer l'effet produit par eux sur la rétine qu'à celui de la réverbération d'une route poudreuse tout ensoleillée ou d'un champ de neige, qu'on serait astreint à regarder. Des médecins allemands ont, il y a quelques années, dirigé des attaques très vives contre les papiers couchés et, en général, contre les papiers trop glacés et trop blancs.

« Nous n'avons pas besoin de faire remarquer, écrit à ce propos la *Revue scientifique*<sup>2</sup>, quelle transformation complète s'est produite dans les papiers d'impression. On est bien loin des antiques papiers de chiffon, dotés d'une coloration grise ou bleuâtre<sup>3</sup>,

1. Le papier glacé était, pour ainsi dire, inconnu, ou du moins n'était pas en usage avant le xix<sup>e</sup> siècle : « ...Ce papier glacé, qu'on ne voit guère employé, en effet, au xviii<sup>e</sup> siècle, même par les mains les plus délicates... » (SAINTE-BEUVE. *Causeries du lundi*, t. X, p. 107, n. 1.)

2. Numéro du 3 juin 1899, p. 696.

3. On connaît principalement cette teinte bleuâtre de l'ancien papier de Hollande. Elle provenait de ce que ce papier,

et d'un grain assez grossier, qui, pour l'impression comme pour l'écriture, exigeaient l'emploi de caractères de dimensions assez grandes<sup>1</sup>. On se sert maintenant, pour ainsi dire exclusivement, de papiers faits de fibres végétales diverses, mais dont la caractéristique est de présenter une surface extrêmement lisse, où la plume glisse, où l'impression se fait en petits caractères. Or, qu'on regarde ces papiers perfectionnés, et l'on constatera qu'il se produit souvent à leur surface des reflets intenses..., toute une série de reflets, d'ombres et de lumière, qui fatiguent considérablement l'œil. »

La constatation n'est que trop facile et que trop exacte, et il y a là un fait digne au plus haut point d'appeler l'attention de tous ceux qui lisent, et de les mettre soigneusement en garde.

Certains bibliographes ont reproché aux belles éditions de Firmin Didot d'avoir, par leur blancheur, « rendu myopes nos pères de 1850<sup>2</sup> » : que ne dira-

fabriqué surtout avec « les eaux saumâtres de Serdam [Saardam, appelé aussi Zaandam], où sont situées les papeteries hollandaises..., ne pouvait pas conserver sa blancheur : il devenait jaune en peu de temps ; pour déguiser ce défaut, les Hollandais ont imaginé de mettre du bleu dans leurs matières, et l'on voit actuellement plus que jamais cet œil bleuâtre dans leurs papiers : ce n'est pas seulement un blanc de lait comme autrefois, c'est un blanc azuré, ou plutôt un bleu pâle. » (LALANDE, *op. cit.*, p. 82.)

1. Pas toujours : voyez les elzeviers. (A. C.)

2. *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 10 décembre 1898, col. 808-809.

t-on pas de nos papiers, bien plus glacés, bien autrement chatoyants et éblouissants ! quels reproches ne méritent-ils pas !

Afin de remédier à ces manifestes et trop réels dangers, quelques éditeurs ont fait choix, pour leurs impressions, de papiers légèrement teintés, soit en jaune, soit en vert, soit en bleu. Vers la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, l'éditeur Cazin a fréquemment employé le papier azuré, et ses charmants petits in-18, bien qu'imprimés en fins caractères, se lisent sans fatigue.

La teinte qui semble la meilleure pour les yeux, « c'est la teinte bulle et principalement celle désignée dans les étoffes sous le nom de teinte mastic<sup>1</sup> ». Le papier de cette nuance doit même être préféré au papier vert, parce que l'encre noire apparaît rougeâtre et peu distincte sur le vert, et, par suite, fatigue la vue<sup>2</sup>.

1. *La Nature*, 15 décembre 1890, p. 50. « Le papier jaune, de la teinte produite par la pâte de bois », est aussi recommandé par le docteur Émile JAVAL (*Physiologie de la lecture et de l'écriture*, pp. 186-187), pour l'impression des livres.

2. « Les reflets verts étant facilement supportés par les yeux, on conseille aux hommes d'étude de les préférer à tout autre (tentures, rideaux, abat-jour verts), par suite, emploi du papier vert pour écrire, comme a l'habitude de le faire l'un de nos écrivains les plus féconds, M. Claretie, de l'Académie française. Ce papier a cependant un inconvénient, c'est de faire paraître l'écriture rougeâtre et peu distincte quand on a à se relire. Les papiers jaunes font admirablement ressortir l'écriture et ont des reflets plus doux que ceux du papier blanc. Plusieurs mathématiciens, notamment l'amiral Jonquière, font usage de papier jaune, lorsqu'ils

Mais que penser des industriels qui, pour se singulariser, dans l'espoir de provoquer la curiosité, s'avisent de tirer leurs ouvrages sur papier rose ou rouge vif<sup>1</sup>? Rien de plus pernicieux pour la vue que les papiers rouges: la lecture d'une simple demi-page de cette couleur laisse dans la rétine des tremblements, des papillotages, qui, de l'aveu unanime des oculistes, peuvent avoir les plus fâcheuses conséquences. Il y a quelques années, un éditeur, déterminé à brusquer le succès, entreprit le lancement d'une collection de mignons petits in-16, imprimés sur papier rose, papier « cuisse de nymphe ».

« Je sais bien, disait-il avec une aimable désinvolture, que je risquerais d'abîmer les yeux de mes clients, si ces braves gens commettaient l'imprudenc

ont à effectuer des calculs longs et compliqués. Les autres couleurs: bleu, rouge, violet, ne donnent pas de bons résultats. » (*La Nature*, 15 décembre 1890, p. 50.)

1. Il est des auteurs qui ont fait effectuer de ces tirages baroques uniquement pour s'amuser et par plaisanterie. « M. Étienne Guyard, auteur d'une *Histoire du Monde, son évolution et sa civilisation* (Paris, Société d'éditions scientifiques, 1894; in-8, ix-690 pages) déclare avoir fait imprimer son livre sur papier rose, afin que le lecteur puisse voir tout en rose. » (*L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 10 avril 1902, col. 555-556.) Henri de Bornier fait tirer dix exemplaires de son drame *France... d'abord!* « sur papier rouge, pour les militaires. » (*Catalogue de la librairie Dorbon aîné*, novembre-décembre 1905, n° 5919.) « CARACCIOLI, *le Livre des quatre couleurs: Aux quatre éléments, Imprimerie des quatre saisons* (Duchesne, 1760, in-12): ouvrage imprimé en quatre couleurs... » (*Catalogue de la librairie Lucien Dorbon*, 15 juillet 1904, n° 807.)

d'ouvrir mes volumes, mais ils ne les ouvriront pas. C'est pour la pose et la montre qu'on achète des livres aujourd'hui... quand on en achète! On ne lit plus! »

Vous qui êtes de ceux qui lisent encore, vous qui achetez des livres pour vous en servir réellement et efficacement, fuyez, fuyez comme la peste ces papiers aux couleurs éclatantes. « Ménagez vos yeux! Ayez-en un soin extrême! » C'est la première règle à suivre, le premier et le plus important conseil que j'aie à vous donner.

Les papiers se vendent par *mains*, par *rames*, et par rouleaux ou *bobines*.

La *main* se compose de 25 feuilles, la *rame* de 20 mains ou 500 feuilles.

Une *bobine* a de 5000 à 6000 mètres de longueur, et de 0 m. 46 à 1 m. 55 de largeur; son poids est des plus variables. La vente par bobines ne concerne que les journaux.

« On trouve du papier depuis 15 francs les 100 kilos jusqu'à 15 francs le kilo. Le premier est celui des emballages; il se compose de paille non blanchie. Le second est celui des billets de la Banque de France: on le tire des chiffons de toile neuve et de la ramie. Celui-ci coûtait même le double, 50 francs le kilo....

L'Imprimerie nationale, qui emploie deux catégories de papiers, paie la première 50 à 80 francs en pâtes de chiffons ou de matières textiles et filamenteuses; la seconde, celle des pâtes de bois ou matières minérales, lui coûte 56 à 45 francs les 100 kilos.... *Le Petit Journal* ou *le Figaro* s'impriment sur du papier à 55 francs les 100 kilos.... Les sortes de papier qui se payent aujourd'hui 55 francs les 100 kilos se payaient 100 francs au lendemain de la guerre de 1870, 65 francs en 1880, et 44 francs en 1888<sup>1</sup>. »

1. G. D'AVENEL, *op. cit.*, pp. 42, 51 et 52. « La pâte de chiffon se vend de 50 à 100 francs les 100 kilos; celle de l'alfa, qui rivalise avec le chiffon pour les papiers de belle qualité, vaut de 40 à 45 francs. » (*Mémorial de la librairie française*, 10 août 1905, p. 425.) A propos du grand abaissement du prix des papiers, dû à l'emploi de la pâte de bois, et qui se produisit en France sous le règne de Napoléon III, Louis Figuier rapporte le curieux fait suivant, un projet de fondation d'une *bibliothèque à un franc le kilogramme*, dont les volumes seraient mis en vente, non plus seulement chez les libraires, mais chez tous les marchands et détaillants quelconques : « Vers 1865, comme M. Rouher parlait d'établir la liberté absolue de l'imprimerie et de la librairie, M. Aristide Bergès [fabricant de papier à Lancey (Isère)] s'apprêta, à cette époque, à fonder la *bibliothèque à un franc le kilogramme*, sans distinction de noms d'auteur ni de grosseur de volumes. Il avait calculé qu'on pouvait fabriquer, imprimer et brocher du papier à raison de 1 franc le kilogramme, en laissant un gain convenable aux auteurs et libraires, sauf à n'imprimer que les livres susceptibles d'être tirés à 100 000 exemplaires. Il fallait seulement, pour cela, pouvoir vendre les livres partout, chez le mercier, le quincaillier, le fruitier, etc., et toujours au kilogramme. Les événements ont retardé l'éclosion de cette idée hardie, dont

On voit quelle ample progression décroissante, due aux perfectionnements de l'outillage et des procédés de fabrication, a parcourue, en moins de quarante ans, le prix des papiers de bois. Et cette baisse n'est pas enrayée, ce prix continue à décroître, toujours, il est vrai, au détriment de la qualité.

Nous donnons, dans le tableau ci-après, la liste des papiers actuellement le plus en usage, ainsi que leurs dimensions métriques<sup>1</sup> et leurs modes d'emploi : quant à leurs poids, ils présentent, pour chaque sorte, de telles variations, qu'il nous a semblé plus prudent de ne risquer aucun chiffre.

la pâte de bois était le pivot, et que l'auteur n'a pas abandonnée. » (Louis FIGUIER, *op. cit.*, p. 284.)

1. Ces chiffres ne sont pas toujours rigoureusement fixes, et présentent parfois, dans la réalité, des différences en plus ou en moins, comme on peut s'en convaincre en consultant : Paul CHARPENTIER, *op. cit.*, pp. 259-260; — Louis FIGUIER, *op. cit.*, p. 295; — E. DESORMES, *Notions de typographie*, p. 499; — Émile LECLERC, *Nouveau Manuel complet de typographie*, p. 286; — J.-B. MUNIER, *Nouveau Guide illustré de l'imprimerie...*, p. 40; — Albert MAIRE, *Manuel pratique du bibliothécaire*, p. 575, où se trouve un « Tableau des dimensions et des poids des papiers de France établis, avant le système décimal, en pouces et en lignes »; — etc. M. Manquest, de la maison Darblay, a bien voulu me fournir aussi d'utiles renseignements sur les dimensions et les modes d'emploi des papiers; je l'en remercie, ainsi que M. Lebretton, chef du service des impressions de la librairie Flammarion, qui, pour tout ce qui touche le papier, le format, l'impression et l'illustration, m'a maintes fois aidé de ses excellents conseils. — Pour exprimer les dimensions des papiers, il est d'usage de mentionner le plus petit nombre le premier: ex. : Raisin =  $0,50 \times 0,65$  (et non  $0,65 \times 0,50$ ).

DÉNOMINATION	DIMENSIONS de la FEUILLE	MODES D'EMPLOI
Grand aigle . . .	$0,75 \times 1,06$	Le <i>grand aigle</i> n'est guère employé que pour les cartes géographiques, les tableaux et les registres.
Colombier . . . .	$0,65 \times 0,90$	Le <i>colombier</i> est particulièrement propre aux affiches commerciales et aux tableaux des compagnies de chemins de fer.
Soleil ou petit colombier . . . .	$0,58 \times 0,80$	
Grand jésus . . .	$0,56 \times 0,76$	Le <i>jésus</i> , la <i>double couronne</i> , le <i>cavalier</i> et le <i>carré</i> sont plus spécialement affectés aux <i>labeurs</i> (aux livres, par exemple : voir le mot <i>labeur</i> , p. 182).
Jésus . . . . .	$0,55 \times 0,70$	C'est en jésus et en raisin que se font généralement les in-18.
Petit jésus . . . .	$0,52 \times 0,68$	
Raisin . . . . .	$0,50 \times 0,65$	Le <i>raisin</i> sert à la fois aux labeurs et à la confection des registres.
Double couronne . . . . .	$0,47 \times 0,74$	L'in-16 <i>double couronne</i> remplace avec avantage l'in-18 jésus; la grandeur du volume est la même, et l'impression des 1/4, 1/2 et 3/4 de feuille se fait sans perte de papier.
Cavalier . . . . .	$0,46 \times 0,62$	
Carré . . . . .	$0,45 \times 0,56$	
Coquille . . . . .	$0,44 \times 0,56$	La <i>coquille</i> , dont les dimensions étaient autrefois $0,41 \times 0,54$ , ne diffère plus guère aujourd'hui du <i>carré</i> qu'en ce qu'elle est glacée et souvent quadrillée, et, comme telle, exclusivement consacrée aux travaux commerciaux : factures, lettres, etc., ce qu'en termes de métier on appelle <i>ouvrages de ville</i> , <i>bibelots</i> ou <i>bilboquets</i> .
Écu . . . . .	$0,40 \times 0,52$	L' <i>écu</i> , la <i>couronne</i> , la <i>tellière</i> , le <i>pot</i> et la <i>cloche</i> servent à l'impression de documents administratifs et commerciaux, et à la confection de cahiers et registres. L' <i>écu</i> s'emploie aussi pour certains labeurs : livres de distributions de prix, albums, almanachs, etc. La <i>couronne</i> est également utilisée pour l'impression des livres : dans ce cas, son format est un peu plus grand ( $0,57 \times 0,47$ ) que quand elle est destinée aux cahiers et aux registres. La <i>double tellière</i> sert aussi à l'impression des livres : elle donne naissance au format dit in-16 elzevierien ( $0,115 \times 0,18$ ).
Couronne . . . . .	$0,56 \times 0,46$	
Tellière (le ou la) ou papier ministre (du nom de Le Tellier, ministre de Louis XIV). . . . .	$0,55 \times 0,44$	
Pot ou papier écolier . . . . .	$0,51 \times 0,40$	
Cloche . . . . .	$0,29 \times 0,59$	



Bien que nous considérions le livre surtout au point de vue pratique, comme instrument d'étude et outil de travail, il convient de dire quelques mots des *papiers de luxe*, d'en définir les principales variétés tout au moins.

On appelle papier *vergé* celui qui laisse apercevoir par transparence les empreintes des fils métalliques formant le fond du moule où il a été fabriqué, comme nous l'avons expliqué plus haut. Nous rappelons que les empreintes les plus rapprochées sont nommées *vergeures*, et que les plus espacées, perpendiculaires aux premières, sont les *pontuseaux*.

Il existe du *faux vergé*, c'est-à-dire du papier vergé fabriqué non à la forme, mais à la machine. On l'obtient en faisant passer la pâte encore fraîche entre des cylindres à cannelures imitant vergeures et pontuseaux (c'est-à-dire transversales pour les vergeures et circulaires pour les pontuseaux), et où sont même au besoin gravés des filigranes ou marques d'eau<sup>1</sup>.

Le papier *de Hollande* est, en dépit de son nom, un papier d'invention et de fabrication absolument françaises. Ce sont de nos ancêtres appartenant à la religion réformée, qui, obligés de s'enfuir à l'étran-

1. Nous avons vu (p. 45), que certains filigranes s'obtiennent au moyen du laminage.

ger. après la révocation de l'édit de Nantes, portèrent leur industrie et leurs procédés aux Pays-Bas. et de là. nous expédièrent leurs produits. Lorsqu'il est de bonne qualité, de pur fil. le papier de Hollande, d'ordinaire vergé. est résistant. ferme, sonore, — sonnant. comme on dit, — et de très bel aspect. De l'avis de certains bibliophiles, il a ou il aurait parfois. quand il est trop collé sans doute. l'inconvénient de ne pas très bien prendre l'encre<sup>1</sup>. et de donner accidentellement aux impressions une apparence un peu terne et grisâtre.

Le papier *whatman*, du nom de l'inventeur, l'Anglais Whatman, établi à Maidstone (comté de Kent). vers 1770<sup>2</sup>. ressemble au papier de Hollande, mais il est toujours dépourvu de vergeures. Comme le hollandais. il est grené, très ferme et très solide. On l'emploie beaucoup pour le dessin linéaire et le lavis<sup>3</sup>.

Le *vélin*. ainsi nommé parce qu'il a la transparence

1. Jules RICHARD (*l'Art de former une bibliothèque*, p. 68) va même jusqu'à dire que. pour que « le sec s'opère. ...sur les vergés de Hollande ou autres. il faut souvent quatre ans. et parfois davantage. » ce qui est manifestement exagéré.

2. Cf. Ambroise FIRMIN-DIDOT, *Essai sur la typographie*. col. 754. qui écrit à tort Whatmann : la véritable orthographe est Whatman (avec un seul n) : cf. *Chamber's English Dictionary*. art. Paper. (London. Chambers, 1898.)

3. Un autre papier. employé spécialement pour le dessin. est le papier *canson* du nom de l'inventeur. Barthélemy de Canson : 1775-1859 : c'est un beau papier fort et lisse. qui se fabrique à Annonay.

et l'aspect de l'ancien vélin véritable, provenant de la peau de jeunes veaux, est un papier sans grain, très uni, lisse et satiné, excellent pour le tirage des vignettes. C'est au célèbre et si original imprimeur anglais John Baskerville (1706-1775) qu'est due l'invention du papier vélin : elle remonte à 1750, et le premier ouvrage tiré sur cette sorte de papier fut une édition de Virgile, datée de 1757 et publiée par Baskerville<sup>1</sup>. D'une façon générale, tout papier fabriqué à la forme, tout papier « de cuve », dépourvu de grains et de vergeures, est qualifié de *vélin*<sup>2</sup>.

Le papier *de Chine* se fabrique avec l'écorce du bambou<sup>3</sup>. Il a une teinte grise ou jaunâtre, un aspect

1. Cf. Louis FIGUIER, *op. cit.*, p. 205; et Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 686. En France, le papier vélin fut employé pour la première fois, en 1780, par MM. Johannot (cf. Gabriel PEIGNOT, *Manuel du bibliophile*, t. II, p. 428).

2. On rencontre fréquemment, dans les catalogues et annonces de librairie, cette locution : « papier de cuve du Marais », « vélin de cuve des fabriques du Marais ». Ce n'est pas à Paris, dans le quartier du Marais, comme certains se l'imaginent, que se trouvent ces fabriques de papier à la forme, mais dans le département de Seine-et-Marne, sur la rivière du Grand-Morin, près et en aval de Jouy-sur-Morin, au lieudit « le Marais ». Non loin de là, sur la rivière du Petit-Morin, en amont de la Ferté-sous-Jouarre, au lieudit « le Gouffre » ou « Usine de Biercy », se trouve une autre papeterie à la forme, qui appartient à la Banque de France, et où elle fait fabriquer le papier de ses billets.

3. « Inventeurs du papier, les Chinois en préparent plusieurs espèces qui manquent à l'Europe : cependant eux-mêmes donnent toujours la préférence aux papiers coréens et japonais. Dès l'année 155 de l'ère vulgaire, Tsailoun avait enseigné à ses compatriotes l'art de remplacer les tablettes

« sale », plus ou moins prononcé. Cela vient de ce que sa fabrication s'effectue en plein air. Il est, en outre, « très mince et très spongieux à la fois, et doux et brillant comme un foulard de soie. Malgré toutes ses qualités, le papier de Chine, trop inconsistant, doit sa réputation, non pas à sa propre beauté, mais bien à ses affinités particulières avec l'encre d'impression<sup>1</sup>. Son tissu, lisse et mou tout ensemble, est plus apte qu'aucun autre à recevoir un beau tirage. Cette propriété fait rechercher le papier de Chine pour le tirage des gravures.... L'impression y vient avec une incomparable netteté. Les livres imprimés en petit texte gagnent particulièrement à être tirés sur chine<sup>2</sup>. » Le même bibliographe, qui n'est autre, paraît-il, que M. Alphonse Lemerre, l'éditeur, ajoute : « Nous rappelons aux en bambou par du papier, dont les écorces d'arbre, le fil de chanvre, les vieilles toiles, les filets de pêche lui fournissaient la pâte. Depuis cette époque, on emploie aussi pour la fabrication du papier les jeunes pousses de bambou, le rotin, les algues marines, le glaïeul, la fibre du *broussonetia papyrifera*, les cocons de vers à soie. » Élisée RECLUS, *Nouvelle Géographie universelle*, t. VII, pp. 585-584.) Voir aussi, sur le papier de Chine, H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, t. I, les Deux Poètes, pp. 116-118 (Paris, Librairie nouvelle, 1857). « Un inventeur de génie, Tsai-lun (Tsailoun), fabriqua le premier, en Chine, vers l'année 155 après Jésus-Christ, le papier proprement dit.... Le nom de Tsai-lun est populaire dans le Céleste Empire. Un temple lui a été élevé, et, plus de mille ans après sa mort, on lui offrait des sacrifices. » (Louis FIGUIER, *op. cit.*, pp. 177-178.)

1. Et aussi à sa légèreté. (A. C.)

2. *Le Livre du bibliophile*, pp. 52-53. (Paris, Lemerre, 1874.)

amateurs que ce papier, fabriqué avec des substances végétales, est soumis à un travail incessant de décomposition, d'où résultent assez promptement ces petites taches jaunes ou piqûres dont aucun papier, d'ailleurs, n'est exempt pour toujours<sup>1</sup> ». Il est donc prudent de le faire encoller aussitôt après l'impression.

Le papier de Chine sert non seulement pour certaines éditions de luxe, mais aussi pour les reports lithographiques. La feuille de chine, convenablement encollée au préalable, et portant le texte, croquis ou dessin à transporter, à *reporter* sur la pierre, est appliquée sur celle-ci, et soumise à une forte pression : un simple mouillage suffit alors pour qu'elle laisse sur la pierre ce texte ou ce croquis. — le *report*.

Le papier *du Japon* est un superbe papier blanc ou légèrement teinté en jaune, soyeux, satiné, nacré, à la fois transparent et épais. Il provient de l'écorce d'arbrisseaux de la flore japonaise, tels que le *mitsumata* (*Edgeworthia papyrifera*), dont les fibres sont molles, souples, longues et solides ; le *kozo*-

1. Louis Figuier dit, au contraire (*op. cit.*, p. 178) : « On a remarqué que des provisions de papier de Chine, gardées à Paris pendant plusieurs années, se sont très bien conservées sans attirer l'humidité et sans être attaquées par les insectes ». M. Pierre Dauze, directeur de la *Revue bibliographique*, est d'avis, comme M. Alphonse Lemerre, et ainsi que nous le verrons un peu plus loin (p. 72), que « le papier de Chine se pique aisément ».

*kodzou* (*Broussonetia papyrifera*), fibres grosses, longues et solides ; le *gampi* (*Wickstrœmia canescens*), aux filaments très délicats : le papier fourni par ce dernier arbuste est particulièrement fin, souple et lisse<sup>1</sup>.

Le japon absorbe l'encre très facilement et fait on ne peut mieux ressortir les tons des dessins. Il est d'un maniement qui exige des précautions ; c'est un papier qui redoute les frottements, qui ne peut supporter aucun grattage ni nettoyage sans s'effiloche, aucun lavage : un papier réputé « fragile », ce qui ne l'empêche pas d'être très consistant et très résistant, très solide, souvent même presque indéchirable<sup>2</sup>.

1. Sur la fabrication du papier du Japon, voir Charles LABOULAYE, *op. cit.*, art. Papier ; — *le Magasin pittoresque*, avril 1877, pp. 114 et 122 ; — *la Nature*, 5 octobre 1889, p. 291 ; — Paul CHARPENTIER, *op. cit.*, p. 249 ; — Albert MAIRE, *op. cit.*, p. 575 ; — Félix RÉGAMEY, *le Japon pratique*, pp. 157 et s. ; — etc.

2. Nous verrons, en traitant de l'usage et de l'entretien des livres, qu'il faut se servir d'un couteau métallique ou d'un canif pour couper les feuillets d'un volume tiré sur japon : un coupe-papier de bois ou d'ivoire ne mordrait pas aisément, peut être même pas du tout, et risquerait de se rompre. Cette qualité du papier du Japon, cette extrême solidité, a été mise à profit par les éditeurs de la « Nouvelle Carte de France au 100 000<sup>e</sup>, dressée par le service vicinal, sous la direction de M. E. Anthoine, ingénieur, par ordre du ministre de l'intérieur ». Ils ont eu l'excellente idée de faire tirer sur japon, ou, plus exactement, sur simili-japon (fabriqué en France, dans le Dauphiné, spécialement pour cette publication), les 587 feuilles de cette carte, ce qui dispense de les faire coller sur toile, d'où une

On fabrique, depuis quelque temps, un papier qui offre les apparences du japon, sans en posséder toutes les qualités, et qui se vend naturellement à bien meilleur compte : c'est le *simili-japon*.

L'utilisation du papier du Japon en Europe ne remonte guère au delà de la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, et c'est Rembrandt qui l'employa le premier. Un de ses compatriotes, un marin hollandais, de retour d'Extrême-Orient, lui fit don d'un certain nombre de feuilles de papier rapportées de ces lointaines contrées, « et le génial auteur de *la Ronde de nuit* réserva ces feuilles pour les états définitifs de ses estampes <sup>1</sup> ».

S'il était vrai, comme on l'a prétendu, « que le rang des peuples dans la civilisation se mesure à la quantité de papier qu'ils consomment, les Japonais pourraient prétendre à la première place : non seulement ils sont parmi ceux qui emploient le plus de économie d'argent et une facilité de lecture plus grande, les cartes collées sur toile et rendues portatives par le pliage étant nécessairement sectionnées en petits rectangles et présentant ainsi de nombreuses solutions de continuité. Ces cartes sur simili-japon peuvent se plier, se déplier, se manier sans aucune crainte. Il serait très désirable que cette excellente mesure se généralisât, que toute carte ou plan, destiné à être emporté et mis en poche, fût tiré sur papier du Japon ou sur simili-japon.

1. *Mémorial de la librairie française*, 25 février 1904, p. 408. Le même périodique donne, dans son numéro du 24 mars 1904, pages 165-166, d'après la *Revue des cultures coloniales*, d'intéressants renseignements sur l'industrie du papier au Japon.

papier pour imprimer et pour peindre au pinceau, mais encore ils se servent du papier pour une foule d'usages : des cahiers remplacent nos mouchoirs et nos serviettes ; les tabourets, utilisés comme coussins, sont revêtus de papier ; au lieu de vitres, les fenêtres ont des carrés de papier, et ce sont des panneaux de la même pâte qui forment les parois mobiles des maisons ; on prend des vêtements en papier enduits de cire végétale pour se garantir de la pluie, et c'est encore du papier qui remplace les capotes de cuir des voitures traînées à bras ; les courroies en papier des machines sont plus résistantes que celles de cuir<sup>1</sup>. Certaines espèces de ces produits japonais n'ont pu être encore imitées dans l'Occident ; mais, pour la blancheur des feuilles, la supériorité reste aux manufacturiers anglais et français : le papier du Japon est toujours un peu jaunâtre<sup>2</sup>. »

1. « Le papier, au Japon, est encore très employé dans le rite religieux, comme *papier d'offrande*. » (LOUIS FIGUIER, *op. cit.*, p. 190.) La même coutume règne en Chine. « Le peuple chinois avait autrefois, et a encore aujourd'hui, l'habitude de brûler certaines substances en l'honneur des morts et des ancêtres. Tantôt on enflamme, dans les cérémonies, des allumettes parfumées, tantôt on fait brûler du papier. Les marchands vendent, à cet effet, de grandes quantités d'objets composés de papiers étamés ou dorés et affectant différentes formes. A certaines époques de l'année, on brûle, en souvenir des morts, ces papiers étamés, qui se nomment *papiers à brûler* ou *papiers d'offrande*. » (Id., *op. cit.*, p. 187.)

2. Élisée RECLUS, *op. cit.*, t. VII, p. 851.

C'est avec la ramie, appelée aussi ortie de Chine, et qui se cultive aujourd'hui dans le Midi de la France, que se fabriquent, avons-nous dit, les plus belles sortes de papier. « La ramie produit les plus belles qualités de papier. Elle s'emploie, dans une mesure limitée, pour des papiers de qualité spéciale<sup>1</sup>. » Cette fabrication est, en effet, très restreinte, et actuellement le papier *de ramie* ne sert guère que pour la confection des billets de banque. Il est d'un prix très élevé : tandis que le papier de chiffon coûte 200 ou 500 francs les 100 kilos, le papier de ramie atteint et dépasse même 400 francs. Cette cherté provient des frais de préparation particulière qu'exige la ramie pour être transformée en pâte.

Le papier *d'alfa*, dont les Anglais ont jusqu'à présent, pour ainsi dire, le monopole de fabrication, est un papier souple, soyeux, résistant, qui supporte bien la « charge », en d'autres termes, absorbe aisément de fortes proportions de fécule et de kaolin, et qui prend bien l'impression. Son *épair* est régulier<sup>2</sup> ;

1. C.-F. CROSS et E.-J. BEVAN, *op. cit.*, pp. 175-176. Cf. aussi G. D'AVENEL, *op. cit.*, p. 42.

2. « En plaçant entre le rayon visuel et le grand jour une feuille de papier quelconque, il est possible de juger de la qualité ou des défauts de la fabrication. C'est ce qu'on appelle examiner l'*épair* d'un papier. Bien que généralement

néanmoins ce papier est rarement blanc, et il a l'inconvénient d'être transparent <sup>1</sup>.

employé par le consommateur, ce moyen n'est pas infail-  
libile, et il ne faudrait pas s'y arrêter d'une manière abso-  
lue. En effet, si l'on s'en tenait seulement à l'examen d'un  
papier à l'épair, on risquerait fort de commettre des erreurs  
singulières d'appréciation. Ainsi, par exemple, l'épair du  
papier de paille est plus beau, mieux *fondue* que celui de  
pur chiffon. Ce dernier conserve toujours, plus ou moins, une  
légère impureté, qui ne peut être aperçue qu'à l'épair et qui  
ne se voit absolument pas à la surface. Un praticien exercé ne  
s'y trompera pas, mais une personne qui ne serait pas préve-  
nue de cette particularité donnerait à coup sûr la préfé-  
rence au papier de paille, qui lui semblerait plus propre et  
mieux fait. Nous avons parlé du *fondue*, auquel on attache  
parfois trop d'importance. En effet, un papier ordinaire sera  
mieux fondue qu'un beau papier, solide et résistant. Celui-ci  
sera presque toujours nuageux, parce qu'on a soin de lais-  
ser aux fibres du chiffon une certaine longueur qui aug-  
mente la solidité du papier. » (Georges OLMER, *op. cit.*,  
pp. 61-62.)

1. Cf. *id.*, *op. cit.*, pp. 22-25; — G. D'AVENEL, *op. cit.*, p. 20;  
— *Mémorial de la librairie française*, 10 et 17 août 1905,  
pp. 424 et 457, où il est dit, comme nous l'avons vu tout à  
l'heure (p. 50, n. 1), que l'alfa « rivalise avec le chiffon  
pour les papiers de belle qualité ». M. Georges OLMER  
*op. cit.*, p. 18) estime, au contraire, que, « de tous les  
succédanés, le bois chimique est, sans contredit, le meil-  
leur... A notre avis, continue-t-il, il est de beaucoup supé-  
rieur à l'alfa, et présente même certains avantages sur le  
chiffon. — Avantages d'économie uniquement : plus loin  
pp. 20 et 21, le même auteur — qui, d'une façon générale,  
se montre bien trop prodigue d'éloges envers la pâte de  
bois chimique, la « cellulose au bisulfite », — avoue que le  
papier de bois, même de bois chimique, « n'a pas la solidité  
du papier de pur chiffon », et « qu'il n'est jamais d'un  
blanc parfait... En résumé, conclut-il, le bois chimique  
résoudrait victorieusement la question du *papier sans chif-  
fon*, si l'on pouvait détruire complètement ses principes

Le *papier indien* d'Oxford, de création récente, est à la fois très mince et très opaque. L'impression qu'il reçoit ne transparaît pas. « Cette qualité extraordinaire fait de ce papier une véritable merveille<sup>1</sup>. » Il a reçu le nom de *papier indien*, « parce qu'il a été inventé pour imiter un papier très mince de l'Inde<sup>2</sup> ». Les procédés employés pour le fabriquer sont tenus secrets. Depuis 1875, l'imprimerie de l'Université d'Oxford<sup>3</sup> est propriétaire de ces

colorants et obtenir une blancheur irréprochable. » Comme correctif et mise au point, écoutons ces sages réflexions de M. G. d'Avenel (*op. cit.*, pp. 59-40) : « ...La pâte de bois a tout envahi. Les Norvégiens, qui en fournissent les éléments, prétendent que sa qualité est aussi bonne que celle de n'importe quelle autre fibre végétale : *Le bois*, dit Bjoness, *n'est autre chose que du chiffon vierge*. Les détracteurs du papier de bois se plaignent, au contraire, qu'il soit raide au toucher et manque de souplesse, ce qui le rend sujet à craquer et à se rompre ; qu'il contienne des taches noires ou brunes, disséminées à la surface, et aussi bon nombre de « bûches », — fibres en paquets mal désagrégées. Les imprimeurs affirment qu'il n'est pas « amoureux », c'est-à-dire que l'encre, mal retenue par lui, ne sèche pas assez rapidement. Personne n'est trompé cependant, puisque les gens du métier savent reconnaître la « pâte mécanique » à la seule inspection du papier, et disposent, s'ils conservent quelque doute, de réactifs à peu près infallibles pour en déceler la présence. Seulement l'introduction de cette pâte dans le dosage est précisément le seul moyen d'abaisser la valeur marchande au niveau souhaité par l'acheteur. »

1. *Archives de l'imprimerie*, dans le *Mémorial de la librairie française*, 16 mars 1905, p. 142.

2. *Ibid.*

3. « A l'imprimerie de l'Université d'Oxford sont annexées toutes les industries auxiliaires auxquelles l'imprimeur doit

procédés; seule, elle fabrique ce papier, qui convient particulièrement aux livres dont on a besoin de réduire le plus possible la masse et le poids, par exemple, aux volumes contenant un grand nombre de pages et qu'on ne peut ou qu'on ne veut scinder : dictionnaires de poche, guides de voyage, aide-mémoire, vade-mecum, etc., et à ces minuscules ouvrages, curiosités et étrangetés de la bibliographie, dits livres *microscopiques*.

Le *papier indien* sert notamment à l'impression des *Bibles* anglaises. La grande *Bible* d'Oxford, avec ses 2690 pages, ne forme, imprimée sur ce papier, qu'un volume du poids d'un kilogramme environ; sur du papier ordinaire, il aurait fallu au moins quatre volumes. Une autre *Bible*, dite « *Bible* diamant », du nom du caractère qui a servi à l'imprimer, compte 1216 pages, mesure 0<sup>m</sup>,09 de long, 0<sup>m</sup>,05 de large sur 0<sup>m</sup>,02 d'épaisseur, et pèse 80 gram-

recourir en général pour l'exercice de son art. Elle fabrique elle-même son papier, son encre, ses caractères, ses clichés, et possède même un atelier de photographie. Elle fait aussi la reliure. Le papier est fabriqué à environ trois kilomètres d'Oxford, dans le pittoresque village de Wolvercot. L'imprimerie y possède deux moulins, qui produisent une grande variété de papiers. La matière première qui y est employée de préférence est la vieille toile à voile. La grande gloire de la papeterie de Wolvercot, c'est le *papier indien*, dit d'Oxford... » (*Archives de l'imprimerie*, loc. cit.) Il paraît qu'actuellement on fabrique en France, à Angoulême et près de Mantes, du *papier indien*, ou du moins un papier qui porte ce nom et ressemble plus ou moins à celui d'Oxford.

mes. Une autre, de 876 pages, mesure 0<sup>m</sup>,05 de long, 0<sup>m</sup>,05 de large, 0<sup>m</sup>,01 d'épaisseur, et pèse 16 grammes seulement. « Elle n'est pas imprimée, mais reproduite par la photographie. Le texte est si fin qu'il faut avoir d'excellents yeux pour le lire. Une pochette, pratiquée dans la couverture, contient une loupe de 0<sup>m</sup>,002 d'épaisseur, avec laquelle les yeux ordinaires peuvent lire parfaitement ». Le papier indien d'Oxford est malheureusement d'un prix élevé.

Depuis quelques années également, on fabrique un papier, ordinairement vergé et épais, à la surface rugueuse, « fruste », d'une très grande légèreté, et dit pour cela *papier léger*, ou même *papier léger comme la plume*. Diverses maisons d'édition s'en servent fréquemment pour l'impression de volumes à 5 fr. 50 non accompagnés d'illustrations dues aux procédés photographiques. Il y a là, paraît-il, « une sorte de réaction contre les papiers couchés et glacés », nécessaires pour ces illustrations, et dont se plaignent très justement beaucoup de lecteurs. Plusieurs papeteries françaises fabriquent du *papier léger*: il se compose, dit-on, d'alfa, de tremble et d'un peu de chiffon; mais les quantités proportionnelles de ces matières et les détails de fabrication ne sont pas divulgués. Le *papier léger* vaut de 60 à 80 francs les cent kilos.

On appelle *papier-parchemin*, *parchemin végétal*

1. *Archives de l'imprimerie*, loc. cit.

ou *faux parchemin*, un papier non collé, trempé quelques secondes dans une solution d'acide sulfurique, opération qui lui donne instantanément une transparence jaunâtre et une consistance rappelant le vrai parchemin<sup>1</sup>. Le parchemin végétal, dont la première fabrication remonte à 1846 et est due à l'ingénieur Poumarède et au vulgarisateur scientifique Louis Figuier<sup>2</sup>, est fréquemment utilisé pour les couvertures de volumes<sup>3</sup>.

Le papier *serpente* est un papier très mince et sans colle, destiné principalement à protéger les gravures contre le maculage.

Le papier *pelure d'oignon*, ou simplement *pelure*, est aussi un papier très mince, très léger et non collé ; il s'emploie notamment pour les copies de lettres ; une certaine espèce de papier pelure collé est utilisée comme papier à lettre économique : par sa légèreté, elle permet d'éviter les surtaxes postales<sup>4</sup>.

Le papier *joseph* (du nom de son inventeur, Joseph Montgolfier : 1740-1810), ou papier *de soie*, qui est blanc, fin, très souple et soyeux, est employé, comme le serpente, pour protéger les gravures, et aussi pour envelopper de menus objets fragiles, des cristaux, des bijoux, etc.

1. Sur le parchemin ordinaire et proprement dit, voir t. I, pp. 60 et s., et *infra*, p. 282.

2. Cf. LOUIS FIGUIER, *op. cit.*, p. 307.

3. Et aussi, à présent, pour couvrir les pots de confiture.

4. Cf. LAROUSSE, *op. cit.*, art. Papier, t. XII, p. 150, col. 5.

Le papier *végétal*, ou papier à *calquer*, est un papier très fin et transparent, fait de filasse de chanvre ou de lin non blanchie.

On donne le nom de papier *porcelaine* à un papier recouvert d'une couche de blanc opaque mélangé à de la colle de peau. Ce blanc était autrefois du blanc de céruse : pour éviter les empoisonnements, on se sert aujourd'hui de sulfate de baryte<sup>1</sup>.

Les papiers *bulle* sont des papiers teintés, en jaune le plus souvent, et généralement de qualité inférieure.

Quant au *carton*, il se fabrique soit par la superposition et la compression de plusieurs feuilles de papier, soit par la même méthode que le papier ordinaire, mais avec une pâte moins épurée, composée de déchets plus grossiers. La première sorte est dite *carton de collage*, la seconde *carton de moulage*<sup>2</sup>.

Le carton anglais, connu sous le nom de *bristol* ou *bristol anglais*, « n'est, quelle que soit son épaisseur, qu'une feuille de papier faite à la cuve avec les plus belles espèces de chiffons, auxquelles on ajoute une proportion assez considérable de kaolin<sup>3</sup> ».

Le *bristol français*, dit aussi *carton de Bristol*, est, au contraire, obtenu par superposition : c'est un

1. Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 551.

2. Paul CHARPENTIER, *op. cit.*, p. 307.

3. ID., *ibid.*

carton de collage de feuilles blanches laminées avec soin<sup>1</sup>.

\* \* \*

Tous les papiers (les papiers de fabrication moderne), selon une juste remarque du *Mémorial de la librairie française*<sup>2</sup>, « sont plus ou moins sujets à changer de couleur; cette altération ne consiste, pour la plupart, qu'en un brunissement qui affecte d'abord les extrémités du papier et gagne peu à peu l'intérieur; parfois aussi elle est uniforme. Dans ce dernier cas, le papier lui-même est altéré; tandis que, dans le premier, il n'y a qu'intervention d'agents extérieurs, tels qu'une atmosphère ambiante chargée de produits, en combustion, de gaz d'éclairage. Les acides et oxydants produisent l'altération par action directe sur les fibres du papier, ou, si ce dernier contient de l'amidon, la combinaison de ces acides avec cet hydrate de carbone amène une rapide détérioration de couleur. En un mot, l'altération de la couleur des papiers ordinaires à la cellulose est relative à la quantité de résine qu'ils contiennent, ou, plus généralement, à la résine et aux procédés de fixation de cette dernière dans le collage. »

1. Paul CHARPENTIER, *op. cit.*, p. 508. Cf. Louis FIGUIER, *op. cit.*, pp. 211 et 502.

2. Numéro du 12 juillet 1900, p. 598. Voir aussi le numéro du 29 novembre 1900; p. 635.

Préoccupés de se procurer des papiers de teinte moins variable et de constitution plus durable, les imprimeurs ont imaginé maints procédés d'examen et de contrôle des papiers.

D'abord, pour distinguer le papier fabriqué à la main, le papier *de cuve*, du papier confectionné à la machine : « Découper des rondelles de six à huit centimètres dans le papier à essayer, et faire ensuite flotter ces rondelles sur l'eau d'une cuvette : le papier à la machine s'enroulera de deux côtés, dans la direction du centre de la rondelle ; tandis que les rondelles du papier à la main se relèveront en forme de bords d'assiette<sup>1</sup> ».

Puis voici quelques indications et divers conseils, donnés par *l'Intermédiaire des imprimeurs*<sup>2</sup> :

« Un papier contenant du bois mécanique est fort reconnaissable à simple vue, il suffit de le regarder par réflexion : on aperçoit des fibres plus brillantes que les autres et non feutrées ; elles ont une longueur variant de 3 à 5 millimètres, suivant leur finesse : c'est du bois râpé de tremble. Le sapin est moins brillant et plus difficile à distinguer, et les réactifs sont souvent indispensables pour en déceler la présence. Le réactif le plus simple est une dissolution de 10 grammes de sulfate d'aniline dans 250 grammes d'eau distillée. Une goutte de ce liquide sur la

1. *Mémorial de la librairie française*, 29 août 1901, p. 492.

2. Dans *la Nature*, 29 décembre 1894, p. 74.

feuille de papier produit une coloration jaune orange d'autant plus prononcée que le papier contient plus de bois mécanique ou râpé, tremble ou sapin.

« Les papiers contenant du bisulfite ou bois chimique sont à longues fibres, qu'il est facile de distinguer à la déchirure lente; ce succédané est solide, mais devient cassant lorsqu'il n'a pas été blanchi ou dûment débarrassé de l'acide sulfureux provenant de son traitement. Il est cependant bien inférieur au chiffon et manque de souplesse<sup>1</sup>.

« Enfin, comme essai de résistance, on peut faire la petite expérience pratique suivante : mettre dans sa poche de côté différents types de papier à essayer, les laisser quelques jours exposés au frottement de l'habit. Alors examinez-les aux plis. Les bons papiers de chiffon seront intacts, tandis que les autres à succédanés seront en lambeaux. On saura alors de quel côté porter son choix. Quant à la transparence, c'est une grande erreur de croire que c'est une qualité. Ce *fondue* ou *épair*<sup>2</sup> n'est obtenu qu'au détriment de la solidité. »

Pour s'assurer si le papier renferme une trop forte proportion de chlore, — les papiers de ce genre sont particulièrement sujets « à se piquer, c'est-à-dire à se remplir, à la longue, de taches plus

1. C'est ce qui a été dit précédemment (p. 63. notes) par M. G. d'Avenel.

2. Sur ces termes, voir *supra*, p. 61, n. 2.

ou moins foncées qui brûlent et perdent. par conséquent, l'impression qu'on y a mise, » — M. Alfred Lemercier donne le conseil suivant<sup>1</sup> :

« On prend un morceau de papier, on le met dans des intercales légèrement mouillées jusqu'à ce qu'il soit, à son tour, devenu humide ; en cet état, on le pose sur une feuille de papier de tournesol : si celle-ci devient d'un ton jaunâtre, c'est une preuve que le papier conserve encore une certaine quantité d'acide ; si, au contraire, la feuille de tournesol ne change pas, c'est que le papier ne contient pas un atome de chlore, et que, par cette raison, il est bon pour l'impression, sans faire courir à l'imprimeur le risque de voir la composition qui se trouve sur la pierre abîmée, et sans exposer l'éditeur à voir à la longue des épreuves [lithographiques], qu'il a souvent payées fort cher, se couvrir de taches qui les détruisent. »

Dans une publication spéciale et particulièrement compétente, la *Revue biblio-iconographique*, M. Pierre Dauze a traité récemment cette question, « capitale pour les livres, du papier d'imprimerie, et il affirme que, étant donnés les papiers employés par les éditeurs pour leurs tirages ordinaires, *on ne trouvera plus, dans cinquante ans, que les vestiges des impressions faites de nos jours*<sup>2</sup>. Il se demande même si les

1. Dans le *Bulletin officiel des maîtres imprimeurs de France*, cité par le *Mémorial de la librairie française*, 4 janvier 1906, page 7.

2. C'est à peu près ce qu'a dit l'éminent administrateur de

papiers dits de luxe. papiers de fil, de Chine, du Japon, sur lesquels on tire un certain nombre d'exemplaires de quelques livres, dureront plus que les autres. L'ancien papier du Japon, fabriqué à la main, uniquement avec des matières végétales, ne se fabrique plus. et les éditeurs fabriquent » (ou font fabriquer) « un japon par des méthodes mécaniques où l'élément minéral intervient. Or, ces sortes-là sont susceptibles de se piquer. Quant au papier de Chine, il se pique aisément et contamine les autres papiers : seulement, il n'est pas rebelle au lavage comme le papier du Japon. Le seul papier qui puisse inspirer une sécurité absolue, c'est le papier de fil sur lequel on imprimait ces éditions d'incunables, qui nous sont parvenues aussi fraîches, aussi nettes, que si elles sortaient des mains de l'imprimeur<sup>1</sup>. En sera-

notre Bibliothèque nationale, M. Léopold Delisle, dans son discours d'ouverture du Congrès international des Bibliothécaires, tenu à Paris en 1900 : « C'est par milliers qu'il faut compter les volumes modernes que la mauvaise qualité du papier a voués fatalement à une mise hors d'usage dans un avenir plus ou moins rapproché. » (*Courrier des bibliothèques*, 28 février 1901, p. 52.)

1. « ...Non seulement la matière principale du papier est moins bonne qu'autrefois, mais elle est encore altérée par le mélange de substances minérales qui le rendent moins durable. Certains livres du temps des Alde et des Estienne ont, après quatre siècles, gardé toute leur fraîcheur, tandis qu'aujourd'hui, dans des volumes qui n'ont pas cinquante ans de date, le papier se couvre de taches, se décompose et se déchire sous le moindre effort. Pour obtenir un papier aussi durable que beau, en vue de quelque publication d'élite,

t-il de même du papier de fil produit de nos jours? M. Pierre Dauze suspecte fort l'emploi irréfléchi de substances chimiques ou minérales de nature à introduire des ferments de décomposition prématurée, et il signale, dans des exemplaires tirés sur papier de Hollande, des taches de rouille qui proviennent évidemment de l'emploi du fer dans lesdits papiers.

« L'auteur ne voit qu'un remède : c'est d'exiger des éditeurs qu'ils n'emploient à l'avenir que des papiers *analysés*; de rendre obligatoire l'emploi de matières premières exclusivement végétales, et une fabrication pure de toute substance susceptible de compromettre ou d'abrégier la conservation; de proposer aux Sociétés de bibliophiles parisiennes de nommer un ou plusieurs délégués qui feront une enquête auprès des savants professionnels, etc. Cette commission analysera les papiers de luxe employés couramment et rejettera ceux qui n'ont pas les qualités requises. Les éditeurs, ainsi avertis, s'empres-  
seront, pour gagner la confiance des bibliophiles,

il faut consentir à le payer fort cher, et les fabricants, sans cesse excités, par une concurrence fiévreuse, à baisser les prix de leurs produits, ne fournissent plus que par exception aux imprimeurs des papiers dignes de rivaliser avec ceux que produisaient leurs confrères d'autrefois ». (É. EGGER, *Histoire du livre*, pp. 170-171.) Cf. *supra*, p. 18, n. 2, ce que dit M. Gustave Mouravit : « ...Les feuillets sortis de leurs presses (des anciens imprimeurs) se montrent tout brillants de jeunesse, à côté de nos impressions ternes, » etc.

d'imprimer sur ces papiers favorisés. Les mauvais papiers dits de luxe ne se fabriqueraient plus faute d'acheteurs et feraient place à des papiers de bon aloi<sup>1</sup>. »

Et le mal est général, c'est d'un bout du monde à l'autre que l'on se plaint de la mauvaise qualité des papiers d'aujourd'hui, que l'on constate leur altération, leur désagrégation et leur ruine.

« Les employés de la Bibliothèque du Congrès, à Washington, signalent ce fait, que les journaux imprimés sur du papier renfermant de fortes proportions de pâte de bois commencent à tomber en débris et que, dans un temps relativement court, il sera impossible de les consulter.

« Pour éviter cet inconvénient, on a proposé aux éditeurs des principaux journaux de l'Union de faire imprimer, chaque jour, sur papier de chiffons, les exemplaires destinés aux bibliothèques publiques.

« On remarque, en effet, que les feuilles parues avant la guerre de Sécession, alors que l'emploi de la pâte de bois était peu connu, sont dans un excellent état de conservation, tandis que les journaux imprimés plus récemment se sont altérés, à la fois par l'action de l'air et par l'action de la lumière<sup>2</sup>. »

1. *Revue biblio-icnographique*, dans *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 15 février 1900, col. 275-278.

2. *Le Journal*, 26 février 1905. Il n'y a cependant pas de raison, ainsi que le fait observer le *Mémorial de la librairie française* (8 juin 1905, page 315), « pour que la cellulose isolée

A Londres, la Société d'encouragement aux arts et à l'industrie expose ainsi ses griefs contre les papiers modernes, et nous fournit les curieux renseignements suivants :

« Les publications imprimées sur papier de dernière qualité ne servent guère plus de douze à treize mois; les éditions à bon marché sur papier ordinaire sont complètement détériorées au bout d'une quarantaine d'années.

« A quoi cela tient-il? Au blanchiment du papier et à ses procédés actifs. Les fabricants de papier abusent des agents chimiques à l'action violente, qui brûlent le peu de fibres contenues dans la pâte. On pourrait leur adresser les mêmes reproches qu'à nos blanchisseurs, qui brûlent notre linge pour le blanchir plus vite. Il faudrait blanchir le papier comme le linge avec lenteur, modération, prudence.

« Outre cet inconvénient, un autre, non moindre, réside dans les détériorations obtenues par la désagrégation et par l'altération des couleurs.

« La désagrégation résulte des altérations produites dans les fibres du papier sous l'effet d'actions chimiques ultérieures. La pâte de bois, de plus en plus employée comme matière première, est obtenue chimiquement; elle se dévore elle-même dans

de la fibre de bois ne se conserve pas comme celle du lin ou du coton ». Ce sont les procédés actuels d'extraction, d'isolement, qui altèrent et vicient cette cellulose.

les réactions multiples, mais d'un effet sûr et rapide.

« Quant à l'altération des couleurs, caractérisée généralement par le brunissement, elle est la résultante de l'action de l'air ambiant : les livres exposés souvent à la lumière du gaz brunissent rapidement. Mais ce qui surtout détériore la couleur du papier, c'est le collage à la résine où cette dernière domine : alors que, normalement, cette colle ne devrait contenir que 2 pour 100 de résine, cette proportion est presque décuplée ; or, plus il y a de résine, plus vite brunit le papier.

« Les fabricants ajoutent aussi beaucoup de *charge* dans le papier : on appelle ainsi les substances minérales, à la tête desquelles on peut placer le kaolin. Quand le papier contient plus de 10 pour 100 de charge, les fibres ont de la peine à retenir cette matière inerte ; pour obtenir cette force, on augmente le collage, mais on n'arrive ainsi qu'à produire une résistance factice. Dès que le papier est séché et qu'il a été un peu manipulé, il perd vite la cohésion qu'il semblait posséder<sup>1</sup>. »

1. *Cosmos*, Revue des sciences et de leurs applications, 15 septembre 1900, p. 320 ; et *Revue biblio-iconographique*, avril 1901, pp. 206-207. Voir également le *Mémorial de la librairie française*, 51 octobre 1901, page 604, dont l'article se termine par ces considérations : « ...Le rapport de la commission anglaise propose, comme type normal de papier pour les livres, les chiffres suivants : fibres, pas moins de 70 pour 100 de fibres de lin ou de chanvre ; encollages, pas plus de 2 pour 100 de résine : l'acidité finale doit être celle

Pour parer à ce danger si universellement reconnu, à l'anéantissement plus ou moins rapide de la plupart des impressions (livres et périodiques) d'aujourd'hui, M. Gaston Menier, député de Seine-et-Marne, a récemment saisi la Chambre d'une proposition tendant à modifier la loi sur la presse, et stipulant que « les exemplaires des imprimés destinés aux collections nationales ou au dépôt légal devront être tirés sur un papier spécial, dont les conditions de fabrication auront été indiquées par le ministère de l'Intérieur, et portant une vignette d'authenticité<sup>1</sup> ».

de l'alun pur; enfin, les matières minérales (cendres) ne doivent pas dépasser 10 pour 100. Il serait à désirer que les fabricants de papiers se conformassent à ces indications, car il est à craindre que les papiers fabriqués avec les procédés actuels soient de détérioration facile et de rapide désagrégation. *Les livres ne sont point des produits appelés à disparaître peu après leur apparition: ils doivent, au contraire, se perpétuer, pour apprendre aux générations futures l'état présent de notre culture intellectuelle.* Les éditeurs d'ouvrages que nous appellerons scientifiques, par opposition aux œuvres populaires, doivent donc veiller à ce que leurs fabricants ne leur vendent que des papiers solides et résistants. »

1. Le journal *le Temps*, dans la *Revue biblio-icônographique*, juin 1905, p. 515. Au dire de J.-L.-A. BAILLY (*Notices historiques sur les bibliothèques anciennes et modernes*, p. 65), le roi Henri II, en 1556, d'après les insinuations de Raoul Spifame, rendit une ordonnance... enjoignant aux libraires [éditeurs et imprimeurs] de fournir aux bibliothèques royales un exemplaire, en vélin et relié, de tous les livres qu'ils imprimeraient par privilège ». Cette ordonnance fait partie du recueil des arrêtés, des *dicæarchiæ*, publié, en 1556, non par le véritable roi Henri II, mais par son ménechme ou sosie, ce si curieux et parfois si judicieux halluciné, qui avait nom Raoul Spifame. — RAOUL SPIFAME, seigneur DES

Il a été question aussi, dans une intention analogue, de demander aux ministères et établissements publics de ne comprendre, sur leurs listes de souscription et d'achat, que les ouvrages tirés sur bon papier et convenablement édités.

Enfin Balzac proposait, lui, un moyen bien autre-

GRANGES (....-1555), avocat au Parlement, ressemblait tellement à Henri II que ses confrères du barreau avaient coutume de l'appeler « Sire » et « Votre Majesté ». A force de s'entendre ainsi désigner, Spifame prit au sérieux cette royauté imaginaire et se permit d'adresser au premier président une remontrance qui valut au prétendu monarque sa destitution d'avocat. Cette monomanie des grandeurs devint telle que la famille de Spifame le fit interdire, puis enfermer à Bicêtre, d'où il s'échappa. Henri II, touché de cette inoffensive démente, et prenant en pitié son sosie : — « Qu'il ne déshonore pas pareille ressemblance, celui qui a l'honneur d'être fait à notre image ! » disait-il, — Henri II envoya Spifame dans un de ses châteaux, où il le fit garder par des serviteurs qui reçurent l'ordre de le traiter en véritable souverain et de lui donner les noms de Sire et de Majesté. Il put ainsi régenter et décréter tout à son aise et en toute sûreté. Le recueil des arrêts de ce roi postiche, contenant environ 300 pièces, a été imprimé sous le titre de *Dicæarchiæ Henrici regis Christianissimi progymnasmata* (1556, in-8), et divers historiens et jurisconsultes, des plus érudits même, comme Pierre-Jacques Brillou, comme Sainte-Marthe, l'ont, — par une singulière et bien drolatique confusion, — attribué au véritable Henri II. Parmi les idées de ce très remarquable fou, il en est de fort sages et de tout à fait pratiques, qui ont, après lui, fait victorieusement leur chemin dans le monde. Ainsi Spifame suppose, dans son livre, « que le parlement ordonne la fixation du commencement de l'année au 1<sup>er</sup> janvier; le dépôt de tout ouvrage nouveau à la Bibliothèque du roi; l'éclairage de Paris; la suppression des justices seigneuriales; la réunion des biens de l'Église au domaine; la réduction du nombre des fêtes; l'établissement de cham-

ment radical et d'une bien plus certaine efficacité. Constatant que tous les bons papiers s'en vont, que « le papier de Hollande n'existe plus », il ajoute, par la voix de l'imprimeur David Séchard<sup>1</sup>, que, « tôt ou tard, il faudra sans doute ériger une manufacture royale de papier, comme on a créé les Gobelins, Sèvres, la Savonnerie et l'Imprimerie royale, qui, jusqu'à présent, ont surmonté les coups que leur ont portés de vandales bourgeois ».

bres du commerce; des commissaires de police dans chaque quartier; les abattoirs hors des villes; l'unité des poids et mesures; la conversion des cloches superflues en canons et en monnaie, etc. » (Henri MARTIN, *Histoire de France*, t. IX, page 8, note 1.) Cf. aussi MICHAUD, *Biographie universelle*; LAROUSSE, *op. cit.*; etc. Gérard DE NERVAL, dans ses *Illuminés* (pp. 1-20; Paris, Michel Lévy, 1868), a consacré tout un chapitre à Raoul Spifame, sous le titre « le Roi de Bicêtre ».

1. *Illusions perdues*, t. II, Ève et David, p. 349. (Paris, Michel Lévy, 1864.)

## II

### LE FORMAT

Ce qu'on entend par *format*. — Ce que signifient les mots *tome*, *volume*, *plquette*, *brochure*, *pièce*, *exemplaire*, *tirage*, *édition*, *édition princeps*, *édition originale*, etc. Il serait préférable de désigner les formats par leurs dimensions métriques, et non plus par les termes archaïques : *jésus*, *raisin*, *écu*, etc., et *in-octavo* ou *in-huit*, *in-douze*, *in-seize*, etc. — Confusion des formats. — Tableau des principaux formats des livres, avec leurs dimensions métriques. — *Signatures*, *réclames*, etc. — Imposition typographique : *cahiers*, *cartons* ou *encarts*. Tableau des signatures. Spécimens d'imposition. — Formats de classement adoptés par les bibliothèques universitaires : grand, moyen, petit : — par la Bibliothèque nationale. — Formats des premiers livres. — Formats les plus appréciés par les lecteurs. — Le plus commode et le meilleur des formats. — Concordance des formats avec les matières traitées dans les livres. — Inconvénients des formats trop grands ou trop petits, des formats oblongs, formats d'album ou à l'italienne, des formats carrés, de tout format anormal.

Nous venons, en parlant du papier, d'étudier le fond et la base du livre : nous allons examiner à présent son *format*, qui, dépendant du pliage du papier, se rattache de très près au chapitre précédent, et n'en est, pour ainsi dire, que le complément. Nous passerons ensuite à l'*impression*.

On appelle *format* d'un livre la dimension de ce livre, « dimension déterminée par le nombre de

pages que renferme chaque feuille<sup>1</sup> ». On comprend, en effet, que plus la feuille renfermera de pages (c'est-à-dire plus elle sera pliée sur elle-même), plus ces pages seront restreintes en hauteur et en largeur, plus par conséquent le volume sera petit; et, inversement, moins la feuille renfermera de pages (c'est-à-dire moins elle aura été pliée), plus sera étendue la surface de chacune de ces pages, plus grand par suite sera le volume. Quant à l'épaisseur, c'est-à-dire au nombre de feuilles que le volume contient, il n'en est pas question; elle n'entre pas en ligne de compte dans la détermination du format: celui-ci ne dépend, encore une fois, que de la superficie, et n'indique que la hauteur et la largeur du volume.

On confond souvent les expressions *tome* et *volume*. Le *tome* (τόμος, section) est une partie d'un ouvrage, une division, plus ou moins rationnelle, faite par l'auteur lui-même, division analogue à celle de l'ouvrage en livres, sections, chapitres, etc. Le *volume* (du latin *volumen*) indique une division matérielle dépendant uniquement de la reliure ou du brochage. Le plus souvent la division par volumes concorde avec la division par tomes; cependant il n'est pas rare de trouver deux tomes reliés en un volume; il est très rare, au contraire, qu'il faille plusieurs volumes pour contenir un seul tome. On peut donc dire, d'une façon générale, qu'un volume

1. LITTRÉ, *op. cit.*, art Format.

peut renfermer plusieurs tomes, mais qu'un tome ne fait presque jamais plusieurs volumes. Enfin un volume peut former à lui seul un ouvrage indépendant et complet : un tome, jamais, en réalité ; il fait toujours partie d'un ouvrage : « il n'y a tome que s'il y a division », selon l'expression de Littré<sup>1</sup>.

« Un volume relié ou broché de peu d'épaisseur » est une *plaquette*<sup>2</sup>, et « un petit ouvrage de peu de feuilles et qui n'est que broché » est une *brochure*<sup>3</sup>. *Pièce* est synonyme de brochure<sup>4</sup>. Mais où finissent la brochure et la plaquette, et où commence le volume ? Il n'y a aucune règle précise à cet égard. « A la Bibliothèque nationale on considère comme *pièces* toutes les impressions qui ont moins de 49 pages<sup>5</sup>. » M. Albert Maire dit qu'« une *brochure* est un ouvrage qui n'atteint pas 100 pages ; au-dessous et jusqu'à 50 pages elle peut se nommer une *plaquette*<sup>6</sup> ». D'autres appellent plaquette tout in-8 ou in-12 ne dépassant pas 100 pages.

Quant au mot *exemplaire*, il désigne un ouvrage complet, abstraction faite du nombre de pages aussi bien que du nombre de volumes et de tomes qu'il

1. *Op. cit.*, art. Tome.

2. LITTRÉ, *op. cit.*

3. *Id.*, *op. cit.*

4. Cf. Léopold DELISLE, *Instructions élémentaires et techniques pour la mise et le maintien en ordre des livres d'une bibliothèque*, p. 14.

5. *Id.*, *op. cit.*, p. 94, n. 1.

6. *Manuel pratique du bibliothécaire*, p. 297.

comporte: il s'applique à « l'unité de tirage » d'un ouvrage, d'une gravure, etc. Une bibliothèque, par exemple, possède trois exemplaires du *Théâtre* de Racine: l'un en un volume, l'autre en deux volumes, le troisième exemplaire en quatre volumes. Un éditeur fait tirer tel roman à 2000 exemplaires: un libraire expédie 6000 exemplaires de son catalogue; etc.

On confond également volontiers les mots *tirage* et *édition*, dans le cas où ils signifient tous les deux le résultat de l'action d'imprimer, de tirer un volume. Il y a cependant une différence entre eux. Les tirages, effectués successivement, n'impliquent aucune idée de corrections ni de modifications quelconques du texte: un exemplaire du premier tirage d'un volume est identique à un exemplaire du deuxième, du troisième, du dixième tirage de ce même volume. Ces tirages ont tous été faits, à intervalles de temps plus ou moins éloignés, sur les mêmes clichés<sup>1</sup>, et ils ne se différencient que par l'usure de ces clichés: un exemplaire du dixième tirage aura nécessairement ses caractères typographiques moins nets qu'un exemplaire du premier tirage, surtout si chacun des tirages intermédiaires comprend un grand nombre d'exemplaires.

Le mot *édition* laisse entendre, au contraire, que l'ouvrage a été revu, remanié, puis recomposé typo-

1. Sur ce mot, voir *infra*, pp. 185 et suiv.

graphiquement. Une page quelconque, la page 20, par exemple, de la première édition d'un ouvrage peut ne pas être la même que la page correspondante de la neuvième ou de la dixième édition de cet ouvrage; tandis que, comme nous venons de le voir, la page 20 d'un exemplaire du premier tirage est « textuellement » identique à la page 20 d'un exemplaire du neuvième ou du dixième tirage.

Déterminer, même approximativement, d'après le numéro de l'édition ou du tirage, le nombre d'exemplaires d'un livre tirés et mis en vente est chose impossible. Là non plus il n'y a aucune règle. Une édition peut aussi bien se composer de 200 exemplaires que de 2000, de 3000, 5000, etc. Plusieurs des romans d'Émile Zola et d'Alphonse Daudet, par exemple, se sont tirés du premier coup, pour la mise en vente, ce qu'on nomme le *départ*, à plus de 100 000 exemplaires. C'est afin d'introduire un peu d'ordre et de clarté dans ce genre d'opérations que certains éditeurs, au lieu d'inscrire sur la couverture et le titre des volumes le chiffre de l'édition : deuxième édition, troisième édition, quatrième édition..., ce qui ne dit rien du tout, les numérotent par mille : deuxième mille, troisième mille, quatrième mille<sup>1</sup>....

1. « Il serait désirable que les mots *Nouvelle édition* ou *Dixième édition* fussent exclusivement réservés aux éditions revues, corrigées, augmentées ou remaniées, et que, pour les réimpressions pures et simples, ils fussent remplacés

En général cependant, on peut dire que les ouvrages dont la vente ne paraît pas assurée ou semble devoir être restreinte, — un recueil de poésies signé d'un nom inconnu, je suppose<sup>1</sup>. — ne sont pas actuellement tirés à plus de 500 ou même 500 exemplaires. Un roman, signé d'un débutant, se tirera à 500, 1000 ou 1500 exemplaires: si ce roman s'adresse à la jeunesse et peut se vendre comme livre d'étrennes ou de prix, le premier tirage pourra monter jusqu'à 5000 exemplaires, voire davantage. C'est également à ce chiffre, à 5000 exemplaires, que se tirent d'ordinaire les ouvrages classiques dont la vente paraît certaine<sup>2</sup>.

par les mots *tirage* ou *mille*: il serait bon qu'il intervint une entente pour que, dans chaque langue, le terme employé fût le même. » (Vœux émis par le Congrès international des éditeurs, à Berne, en juillet 1902 : *Bibliographie de la France*, 19 juillet 1902. II, Chronique, p. 122. Voir aussi le même recueil, 2 décembre 1905, II, Chronique, pp. 205-206.)

1. D'une enquête, faite récemment par les instituteurs et institutrices de France, et qui se trouve analysée dans la *Revue bleue* du 16 décembre 1905, pp. 785-786, il résulte que, « d'une façon générale, les poètes sont peu goûtés en France, à l'exception de Lamartine et Hugo. Dans beaucoup de contrées, la poésie cause de l'ennui (Seine-Inférieure, Loire-Inférieure, Loiret), et, dans certains départements, comme la Bretagne et la Corse, la poésie n'est pas comprise du tout. Du reste, la plupart des instituteurs de France, déjà consultés sur les lectures qu'ils faisaient [à leurs élèves], avaient répondu que la prose est partout en faveur, à l'exclusion presque totale de la poésie. »

2. Cf. *Catalogue de la librairie Hachette, Littérature générale*, février 1901, p. 41 : « *Histoire de la littérature française...* 5<sup>e</sup> édition... (*Vingt-cinquième mille*)... par M. G. Lanson... »

Les premiers livres imprimés, les *incunables*<sup>1</sup>, avaient des tirages relativement minimes, qui ne dépassaient guère 500 exemplaires.

On appelle *édition princeps* la première édition d'un ouvrage, spécialement d'un ouvrage ancien<sup>2</sup> :

1. Sur les *incunables*, voir *infra*, pp. 155 et suiv.

2. « Le mot *princeps* me rappelle une expression naïve d'un bon monsieur Bonnet, très riche négociant, qui aimait beaucoup les livres, quoiqu'il fût peu instruit; il s'attachait aux belles éditions et encore plus aux élégantes reliures, mais pour les ouvrages modernes seulement, « car « je n'aime pas, disait-il, les éditions *princesses* ». Aussitôt qu'il achetait un ouvrage moderne, il s'en faisait remettre plusieurs exemplaires en feuilles, sur lesquels il en choisissait un et renvoyait les autres. Il faisait ensuite relier ce livre par Derome le Jeune, puis le serrait dans sa bibliothèque, qu'on ne visitait guère que pour en ôter la poussière; encore obligeait-il ses domestiques de mettre des gants lorsqu'ils nettoyaient ses livres. Sa bibliothèque, achetée après sa mort par le duc de la Vallière pour 18 000 livres, a été évaluée par l'abbé Rive plus de 24 000 francs, d'après une estimation détaillée et très basse.... » (Gabriel PEIGNOT, *Variétés, Notices et Raretés bibliographiques*, p. 12, note.) On trouvera, dans cet ouvrage de Gabriel Peignot, pages 57-80, un très intéressant article sur les *éditions princeps*, dont voici le début : « La qualification de *princeps* se donne ordinairement aux éditions des classiques que l'on regarde comme les premières, c'est-à-dire aux éditions qui, sans le secours d'aucun livre déjà imprimé, ont été faites sur des manuscrits plus ou moins anciens, antérieurs à la découverte de l'imprimerie. Ces premières éditions, surtout celles qui ont paru avant 1480, sont, pour la plupart, des espèces de calques de ces manuscrits précieux, car les premiers caractères d'imprimerie, soit sculptés, soit coulés, ne pouvant avoir d'autre modèle que la lettre de forme ou la cursive en usage alors, imitaient tellement l'écriture, que l'on regardait et même l'on achetait, dit-on, comme manuscrits,

pour les auteurs modernes, on se sert du terme *édition originale*<sup>1</sup>.

Une édition est dite *définitive* ou *ne varietur* quand le texte en a été revu par l'auteur ou par ses ayants droit, et déclaré par eux désormais arrêté et invariable.

..

Ces définitions terminées, revenons au format.

De ce que nous avons dit de la fabrication actuelle du papier, fabrication mécanique sur la toile sans fin, et non plus uniquement à la forme, il résulte que les papiers d'aujourd'hui n'ont plus de dimensions régulièrement et fixement délimitées. Il convient d'observer aussi tout d'abord que ces expres-

les premiers ouvrages sortis des premières presses. Puisque les éditions primitives, les éditions vraiment *princeps*, sont une espèce de fac-similé des anciens manuscrits, on doit donc les considérer comme présentant le texte le plus pur des classiques (sauf cependant les fautes des copistes); et, sous ce rapport, elles sont, aux yeux des savants, d'une utilité incontestable et d'une valeur inappréciable... »

1. Nous avons vu (t. I, pp. 146-147) que le ministre protestant et passionné bibliophile du xvii<sup>e</sup> siècle David Ancillon recherchait de préférence les premières éditions des livres, « quoiqu'il y eût beaucoup d'apparence qu'on les réimprimerait avec des augmentations et avec des corrections ». (BAYLE, *Dictionnaire*, art. Ancillon, t. II, p. 71.) « Au dire de M. de Sacy (*Bulletin du bibliophile*, 1868, p. 658, c'est Aimé Martin qui a remis les éditions originales en honneur... Jules Janin attribue la même initiative à Armand Bertin. » (Gustave MOURAVIT, *le Livre et la Petite Bibliothèque d'amateur*, p. 454.)

sions : in-octavo. in-douze, in-seize, in-dix-huit, etc., s'appliquant exclusivement au mode de *pliage* de la feuille (in-octavo indique que la feuille a été pliée de façon à former 8 feuillets<sup>1</sup> ou 16 pages : in-douze, de façon à former 12 feuillets ou 24 pages : in-seize, de façon à former 16 feuillets ou 32 pages ; etc.), sans faire connaître les dimensions premières de cette feuille, ne signifient pour ainsi dire rien. Elles n'ont et ne peuvent avoir un sens précis qu'à condition d'être suivies de la désignation catégorique du papier, du nom du format des feuilles : in-octavo *jésus*, in-douze *raisin*, in-seize *cavalier*, etc., nom qu'on omet cependant très souvent dans le langage usuel.

Il est à remarquer, en outre, qu'autrefois, dans le papier fabriqué à la forme, la position des verges, des pontuseaux et de la marque d'eau<sup>2</sup> après le pliage de la feuille, pouvait aider facilement à la détermination du format du volume. Selon le nombre de fois que la feuille était pliée sur elle-même, la marque d'eau se trouvait ou au milieu du feuillet, ou au fond, ou au sommet, etc.<sup>3</sup> : les ver-

1. On appelle *feuillet* « chaque partie d'une feuille de papier formant deux pages », recto et verso (LITTRÉ, *op. cit.*). La feuille, par conséquent et comme on va le voir, donne toujours un nombre de pages double du chiffre indicatif du format.

2. Sur ces termes, voir *supra*, p. 28.

3. Cf. Gabriel PEIGNOT, *Manuel du bibliophile*, t. II, p. 451.

geures et les pontuseaux étaient horizontaux ou perpendiculaires.

Voici la liste des formats les plus usités, avec leur nombre de feuillets et de pages et la position de leurs pontuseaux : celle de leurs vergeures est naturellement toujours en sens inverse de celle-ci, puisque vergeures et pontuseaux se coupent à angle droit :

L'*in-plano*, appelé aussi format *atlas* ou *atlantique*, c'est la feuille non pliée, en *feuille*, comprenant par conséquent deux pages, recto et verso : ici la position des pontuseaux dépend du sens dans lequel on regarde la feuille :

L'*in-folio* a la feuille pliée en 2 et contient 4 pages : ses pontuseaux sont perpendiculaires ;

L'*in-quarto* ou *in-quatre* (in-4)<sup>1</sup> a la feuille pliée en 4 et contient 8 pages : ses pontuseaux sont horizontaux ;

L'*in-octavo* ou *in-huit* (in-8) a la feuille pliée en 8 et contient 16 pages : ses pontuseaux sont perpendiculaires :

L'*in-douze* (in-12) a la feuille pliée en 12 et contient 24 pages : ses pontuseaux sont horizontaux :

1. « L'usage moderne, que nous adoptons, préfère supprimer l'° dans *in-4* et *in-8*. » (DAUPELEY-GOUVERNEUR, *le Compositeur et le Correcteur typographes*, p. 101.) « Lorsque *in-4*, *in-8*, *in-12*, etc., sont abrégés, on ne les fait pas suivre d'un ° supérieur. » (*Règles typographiques adoptées dans les publications de la librairie Hachette et Cie*, p. 51.) Voir aussi ÉMILE LECLERC, *Nouveau Manuel complet de typographie*, p. 162.

L'*in-seize* (in-16) a la feuille pliée en 16 et contient 52 pages : ses pontuseaux sont horizontaux :

L'*in-dix-huit* (in-18) a la feuille pliée en 18 et contient 56 pages : ses pontuseaux sont perpendiculaires ;

L'*in-vingt-quatre* (in-24) a la feuille pliée en 24 et contient 48 pages : ses pontuseaux sont perpendiculaires ou horizontaux<sup>1</sup> ;

L'*in-trente-deux* (in-32) a la feuille pliée en 32 et contient 64 pages : ses pontuseaux sont perpendiculaires ;

Etc., etc.

Mais, pour savoir la dimension d'une quelconque de ces pages. d'une page in-8, par exemple, il est nécessaire de connaître d'abord, comme nous le disions tout à l'heure, la dimension de la feuille qui a été pliée et a fourni les 16 pages de cet in-8. Il est évident que plus cette feuille sera grande, plus ces pages le seront.

C'est précisément ce que l'épithète *jésus*, *raisin*, *cavalier*, etc., nous apprend. Ainsi le papier *jésus* ayant 0 m. 55 de haut sur 0 m. 70 de long, nous pou-

1. L'in-24 est un format « assez incertain et qu'on peut confondre avec l'in-32. Pour le déterminer sûrement, il faut voir si la *signature* [sur la signification de ce terme, voir plus loin, pp. 95-96] se trouve à la page 49 ou à la page 65. » (Jules COURSIN, *De l'organisation et de l'administration des bibliothèques publiques et privées*,.... p. 97.) Si elle se trouve à la page 49 (48 ÷ 1), le format est in-24 ; à la page 65 (64 ÷ 1), il est in-32.

vons, grâce à ces chiffres, parvenir à nous faire une idée exacte de l'in-8 jésus et en calculer la dimension.

Mais, dans le papier mécanique, fabriqué en bandes, *continu*, puis sectionné à volonté, ces termes provenant des anciens papiers à la forme : jésus, raisin, cavalier, colombier, etc., n'ont plus de raison d'être, plus de sens : il n'y a plus de forme d'abord ; il n'y a plus de monogramme du Christ, plus de grappe de raisin, plus de cavalier, de colombe, etc., en filigrane dans la pâte du papier : rien n'en fait plus reconnaître à première vue l'espèce et les dimensions<sup>1</sup>. Il serait donc bien plus logique, plus clair et plus simple de désigner présentement les formats par leurs dimensions réelles, exprimées en centimètres ou millimètres<sup>2</sup> : au lieu

1. Cela est si vrai que, depuis quelque temps, de fortes maisons d'édition, la maison Hachette, entre autres, ont imaginé d'employer, pour les ouvrages qu'elles font tirer à très grand nombre, des papiers d'un format particulier et de vastes dimensions, dit format *drap de lit*, dont chaque feuille peut contenir, par exemple, 96 pages in-8 cavalier. Grâce à une *imposition* spéciale (c'est-à-dire au rangement dans la forme ou châssis des pages composées et prêtes à être tirées, rangement effectué dans un ordre particulier, de façon qu'après l'impression et le pliage ces pages se suivent selon leurs numéros d'ordre), on n'a ensuite qu'à sectionner ces grandes feuilles *drap de lit* et à procéder au pliage : on obtient pour chacune d'elles six feuilles in-8 (96 pages =  $16 \left[ = 8 \times 2 \right] \times 6$ ), portant toutes leur respective *signature* et paraissant avoir toujours été séparées, indépendantes les unes des autres.

2. C'est ce que demandent nombre de bibliographes et de libraires, et ce qui se fait sur les fiches dressées selon les

d'in-8 jésus, de dire 0 m. 175 sur 0 m. 275, ou, par abréviation,  $175 \times 275$ ; au lieu d'in-18 jésus, 0 m. 117 sur 0 m. 185 ( $117 \times 185$ ).

D'autant plus qu'avec le système bâtard actuellement en usage, on arrive à des résultats singuliers : un volume de format in-4, par exemple, se trouve être plus petit qu'un volume de format in-8, un in-8 plus petit qu'un in-12, etc. (in-4 écu =  $0,20 \times 0,26$ ;

règles de la classification décimale (voir *infra*, t. IV, *De la classification bibliographique*). Le même vœu, « Application du système métrique à la désignation des formats », a été émis par le Congrès international des éditeurs qui s'est tenu à Berne en juillet 1902. « Le Congrès émet le vœu que, dans toute annonce de librairie et dans les catalogues, l'indication des formats soit toujours accompagnée de celle de la dimension du livre en centimètres; que le premier chiffre indique la hauteur et le second la largeur du volume non rogné (par exemple : in-4 raisin :  $52 \times 25$ ; in-8 raisin :  $25 \times 16$ ; etc.), et de supprimer par contre les appellations de format de papier. » (Cf. la *Bibliographie de la France*, 19 juillet 1902, II, Chronique, p. 422; et 2 décembre 1905, II, Chronique, p. 205.) On remarquera que la seconde partie de ce vœu, due à une proposition formulée par les éditeurs belges, — l'inscription du chiffre de la hauteur du volume (presque toujours le chiffre le plus fort) avant le chiffre de la largeur (le plus faible), — est en désaccord avec l'usage adopté, que nous avons signalé ci-dessus, page 51, note 1, pour exprimer les dimensions des papiers « de mentionner le plus petit nombre le premier », usage que nous retrouverons dans la suite, notamment lorsque nous traiterons de la *Classification décimale bibliographique*, dont « l'Office et l'Institut » ont leur siège à Bruxelles même. Il nous faut cependant convenir qu'il semble, en effet, plus logique de mentionner d'abord la hauteur du volume, puisque, généralement, — pour la mise en rayons, par exemple, — la hauteur a plus d'importance que la largeur.

in-8 colombier =  $0,225 \times 0,315$ ; in-8 écu =  $0,15 \times 0,20$ ; in-12 jésus =  $0,158 \times 0,255$ ; etc.).

Convenons donc d'attribuer, dans la suite de cette étude, et pour la clarté de notre texte, une signification nette et précise aux termes que nous emploierons, des dimensions certaines et invariables aux formats que nous mentionnerons.

L'in-4 sera pour nous de l'in-4 *cavalier* et aura pour dimensions  $0,25 \times 0,51$ ;

L'in-8 sera de l'in-8 *cavalier* =  $0,155 \times 0,25$ ;

L'in-18, de l'in-18 *jésus* =  $0,117 \times 0,185$  : comme le fait observer M. Émile Bosquet<sup>1</sup>, cet in-18 est synonyme d'in-16 Hachette et d'in-12 Charpentier;

Enfin l'in-52 sera de l'in-52 *jésus* =  $0,088 \times 0,158$ .

Voici d'ailleurs, pour faciliter toute recherche et prévenir toute éventualité, le tableau des principaux formats des principales sortes de papiers employées en librairie, avec leurs dimensions exprimées en mesures métriques<sup>2</sup> :

1. *Barèmes ou Devis de travaux de reliure*, Annexe : Tableau des formats en usage dans la librairie française. — Ce tableau, où sont tracées les dimensions de la plupart des formats, offre un bon moyen de déterminer immédiatement le format d'un livre; il suffit d'appliquer les bords de ce livre sur les lignes délimitatrices du format qui s'y rapporte : le nom et les dimensions sont inscrits sous l'une de ces lignes. Je dois prévenir néanmoins que les chiffres donnés par M. Émile Bosquet ne sont pas toujours théoriquement exacts.

2. Les chiffres de ce tableau sont obtenus de la manière suivante, qui est des plus simples. Il suffit de diviser les

FORMATS	Colombier	Grand jésus	Jésus	Raisin	Cavalier	Carré	Écu	Couronne
	0,65×0,90	0,56×0,76	0,55×0,70	0,50×0,65	0,46×0,62	0,45×0,56	0,40×0,52	0,57×0,47
In-folio . . .	0,45 × 0,65	0,58 × 0,56	0,55 × 0,55	0,525 × 0,50	0,51 × 0,46	0,28 × 0,45	0,26 × 0,40	0,255 × 0,57
In-quarto . . .	0,515 × 0,45	0,28 × 0,58	0,275 × 0,55	0,25 × 0,525	0,25 × 0,51	0,225 × 0,28	0,20 × 0,26	0,185 × 0,255
In-octavo . . .	0,225 × 0,515	0,19 × 0,28	0,175 × 0,275	0,162 × 0,25	0,155 × 0,25	0,14 × 0,225	0,13 × 0,20	0,118 × 0,185
In-douze . . .	0,158 × 0,50	0,14 × 0,255	0,158 × 0,255	0,125 × 0,217	0,115 × 0,207	0,115 × 0,187	0,10 × 0,175	0,09 × 0,157
In-seize . . .	0,158 × 0,225	0,14 × 0,19	0,158 × 0,175	0,125 × 0,162	0,115 × 0,155	0,115 × 0,14	0,10 × 0,15	0,09 × 0,118
In-dix-huit . . .	0,15 × 0,21	0,127 × 0,187	0,117 × 0,185	0,108 × 0,166	0,105 × 0,155	0,09 × 0,15	0,065 × 0,155	0,078 × 0,125
In-vingt-quatre . . .	0,105 × 0,225	0,085 × 0,19	0,092 × 0,175	0,085 × 0,162	0,077 × 0,155	0,075 × 0,14	0,067 × 0,15	0,062 × 0,118
In-trente-deux . . .	0,115 × 0,158	0,095 × 0,14	0,088 × 0,158	0,081 × 0,125	0,078 × 0,115	0,07 × 0,115	0,065 × 0,10	0,059 × 0,09

Chaque première page d'une feuille porte, dans sa partie inférieure de droite, sous la dernière ligne ou

dimensions de la feuille de papier (dimensions qui sont inscrites respectivement en tête de chaque colonne) par le nombre des plis de cette feuille dans le format que l'on veut déterminer. Ainsi la feuille colombier ayant pour dimensions  $0,65 \times 0,90$ , et la feuille in-folio étant pliée en 2 une seule fois, pour connaître la dimension du format *in-folio colombier* on divisera par 2 le nombre 0,90, et l'on aura :  $0,65 \times 0,45$ , ou, puisque, comme nous l'avons dit, page 51, il est de règle de placer le plus petit nombre le premier :  $0,45 \times 0,65$ . La feuille in-4 étant pliée en 2 d'un côté et en 2 de l'autre ( $4 = 2 \times 2$ ), le format *in-4 colombier* sera de  $(0,65 : 2 \text{ et } 0,90 : 2)$   $0,315 \times 0,45$ . La feuille in-8 étant pliée en 4 d'un côté et en 2 de l'autre ( $8 = 4 \times 2$ ), le format *in-8 colombier* sera de  $(0,90 : 4 \text{ et } 0,65 : 2)$   $0,225 \times 0,515$ . La feuille in-12 étant pliée en 4 d'un côté et en 3 de l'autre ( $12 = 4 \times 3$ ), le format *in-12 colombier* sera de  $(0,65 : 4 \text{ et } 0,90 : 3)$   $0,158 \times 0,50$ . Si, par hypothèse, cette feuille in-12 était pliée en 6 d'un côté et en 2 de l'autre, on calculerait de même ces nouvelles dimensions. La feuille in-18 étant pliée en 6 d'un côté et en 3 de l'autre ( $18 = 6 \times 3$ ), on aura pour le format *in-18 jésus*  $(0,70 : 6 \text{ et } 0,55 : 3)$   $0,117 \times 0,185$ ; etc. Pour tout ce qui touche les différents modes de pliage des feuilles et le nombre de ces modes, ou, ce qui revient au même, les différentes dispositions des pages dans les châssis selon les formats, c'est-à-dire l'imposition, voir Théotiste LEFEVRE, *Guide pratique du compositeur*, t. I, pp. 299-418, où se trouvent de nombreux tableaux graphiques d'impositions. Voir aussi DARUTY DE GRANDPRÉ, *Vade-Mecum du bibliothécaire*, Instruction raisonnée sur le format des livres, pp. 27-64. — Nous rappelons ce que nous avons dit, page 52 (Tableau des papiers), que le format actuel de la couronne servant aux *labeurs* (impressions de livres) est un peu plus grand ( $0,57 \times 0,47$ ) que celui de la couronne destinée aux cahiers et registres ( $0,56 \times 0,46$ )

*ligne de queue*, un chiffre, dit *signature*, qui indique le numéro de cette feuille. La ligne où se trouve ce chiffre se nomme *ligne de pied*, par opposition à la *ligne de tête*, qui est la ligne du sommet de la page, au-dessus même de la première ligne de texte, et où figurent le numéro ou *folio* de cette page et le titre courant<sup>1</sup>. Dans les pages sans signature, la *ligne de pied* est uniquement formée, comme nous le verrons plus loin, en parlant de l'Impression<sup>2</sup>, d'une pièce de métal ou « garniture » appelée *lingot*, destinée à renforcer les autres lignes et la page entière.

Au lieu de chiffres, on employait autrefois comme signatures les lettres de l'alphabet : A, B, C, D...; puis, quand la série des lettres était épuisée, on les doublait : AA, BB, CC, DD<sup>3</sup> : et l'on mettait, en outre, au-dessous de la dernière ligne de chaque feuille, à droite, le premier mot de la feuille suivante, toujours afin de faciliter le classement des feuilles, l'*assemblage*. Ce premier mot, ainsi placé en vedette au bas de la dernière page, s'appelait la *réclame*. On a fini par la supprimer, considérant qu'elle faisait double emploi avec la signature.

1. Sur ce terme, voir *infra*, p. 211, n. 2.

2. Page 165.

3. Auparavant, au lieu, dans ce cas, de doubler les lettres, on les retournait : au lieu de AA, on avait √ ; au lieu de BB, ꝑ, etc. Ces lettres retournées portaient le nom de *lettres verties*, et l'on prétend que le proverbe : *un bon averti* (A verti) *en vaut deux*, tire de là son origine ». (E. DESORMES et A. BASILE. *Dictionnaire des arts graphiques*. t. I, p. 271.)

La signature permet, ou plutôt devrait permettre, de déterminer facilement le format d'un livre.

Puisque nous savons, par exemple, que l'in-4 a sa feuille pliée de façon à donner 8 pages, il est clair que la deuxième feuille commencera à la page 9 ( $8 + 1$ ) et que c'est au bas de cette page 9 que figurera la signature 2. Le chiffre 5 se trouvera de même au bas de la page 17 ( $8 + 8 + 1$ ); le 4, au bas de la page 25 ( $8 + 8 + 8 + 1$ ); etc.

De même, l'in-8 comprenant 16 pages, la signature 2 se trouvera au bas de la page 17 ( $16 + 1$ ); la signature 5, au bas de la page 55 ( $16 + 16 + 1$ ); la signature 4, au bas de la page 49; etc.

Mais les feuilles destinées à fournir beaucoup de pages, à fournir, pour préciser, des formats plus petits que l'in-8, ne se plieraient pas aisément en un aussi grand nombre de fois, surtout si le papier était un peu fort. on le comprend de reste; elles renfleraient, gondoleraient, auraient trop gros dos, et se prêteraient difficilement au brochage ou à la reliure<sup>1</sup>. Parfois même l'imposition<sup>2</sup>, permettant, après le

1. Cf. Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 327.

2. *Imposer une feuille*, c'est, comme nous venons de le voir (p. 91, n. 1), placer dans un châssis les pages de cette feuille, en les disposant de telle sorte que, lorsque ladite feuille est imprimée et pliée, ses pages se suivent dans leur ordre numérique. Au début de l'imprimerie, l'imposition était des plus simples, ou plutôt elle n'existait pas et ne pouvait exister, puisque, par suite des petites dimensions des presses, on ne pouvait tirer à la fois que deux pages

tirage, de plier la feuille dans l'ordre numérique des pages, ne pourrait pas s'effectuer. On sectionne donc ces feuilles, on les partage en *cahiers*, en *cartons*<sup>1</sup> ou

in-folio. Les imprimeurs suivaient donc l'exemple des copistes : ils pliaient en deux un certain nombre de feuilles, 1, 2, 5, par exemple : la feuille 1 était formée des deux premières pages et des deux dernières (1, 2, 11 et 12) ; la feuille 2, composée des pages 5, 4, 9 et 10, entrait dans la feuille 1 ; et la feuille 5, comprenant les pages 5, 6, 7 et 8, entrait dans la feuille 2. Ce premier cahier portait pour signature, au bas, à droite, la lettre A ; les cahiers suivants recevaient respectivement pour signatures les lettres B, C, D... En outre, afin d'éviter les confusions et de faciliter le placement des feuilles, les pages étaient, de deux en deux, marquées d'un numéro d'ordre en chiffres romains, placé à côté de la signature. Ainsi la 1<sup>re</sup> page du premier cahier portait Aj ; la 5<sup>e</sup> page Aij ; la 5<sup>e</sup> Aiiij ; la 7<sup>e</sup> Aiiij ou Aiv. On avait de même pour le deuxième cahier : Bj, Bij, Biiij, Biiij ou Biv, etc. Au lieu de chiffres romains, on a employé aussi les chiffres arabes : A, A<sup>2</sup>, A<sup>3</sup>, A<sup>4</sup>, etc. (Cf. Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 285 ; et DARRUTY DE GRANDPRÉ, *op. cit.*, p. 25, n. 1.)

1. Les *cartons* ou *encarts* portent quelquefois, dans certains cas. — par exemple, quand ils sont plus longs que larges, et forment une sorte de bande, comme dans l'in-18 en deux cahiers. — le nom de *feuilletons*. (Cf. *ib.*, *op. cit.*, p. 20.) On donne encore le nom de *cartons* à des feuilles supplémentaires d'impression qu'on est quelquefois obligé de faire, pour remplacer des pages d'un livre qui contiennent soit des erreurs qu'on veut réparer, soit des passages qu'on désire supprimer. Ces feuillets supplémentaires une fois tirés sont cousus ou collés à la place des pages enlevées. Un carton se compose toujours de quatre pages qui se tiennent. Mais on peut n'avoir besoin d'apporter des modifications que dans une seule page, de ne changer qu'une ligne ou qu'un mot : cette page réimprimée (et qui forme un feuillet naturellement, puisqu'elle comprend un recto et un verso), destinée à remplacer la page primitive, s'appelle *onglet* (cf. Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 110), du nom de la mince bande de

*encarts*, qui tous nécessairement portent aussi une signature, afin qu'on puisse les classer et assembler, d'où une nouvelle cause de confusion pour la détermination du format. Chaque feuille d'un volume in-12, par exemple (24 pages), au lieu d'être entière, pourra se composer de deux cahiers, l'un in-8 (16 pages) et l'autre in-4 (8 pages), recevant chacun une signature. Chaque feuille d'un volume in-18 (56 pages) pourra se faire en deux cahiers, l'un in-12 (24 pages) et l'autre in-6 (12 pages): — ou bien en trois cahiers de 12 pages chacun et ayant tous les trois leur signature propre. Souvent même ces divisions sont encore plus compliquées<sup>1</sup>. Ajoutons

papier cousue dans le volume et sur laquelle on la colle (cf. *infra*, pp. 550-551). Enfin on donne aussi le nom de *cartons* aux cartes de détail placées dans les angles d'une grande carte géographique.

1. Nous ne donnerons (pp. 105 et suiv.) que trois spécimens d'imposition : celle d'une feuille in-8 : — « l'in-8 est l'unité principale du format : le sous-multiple est l'in-folio, et les multiples sont l'in-16, l'in-32, l'in-48, l'in-72 et l'in-96 : c'est l'imposition la plus couramment employée : elle se compose de quatre in-folio encartés » (Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 517); — et celle d'une feuille in-18, d'abord en deux cahiers séparés, l'un de 24 pages et l'autre de 12 pages (cahiers avec coupure et encart dedans), puis en trois cahiers égaux, c'est-à-dire de 12 pages chacun (avec coupure et encart dedans). Comme on le verra dans la légende (p. 105), le pliage de la feuille in-8 est des plus simples. Quant à celui des deux feuilles in-18 (pp. 104 et 105), il a nécessité des explications, inévitablement compliquées et ardues, que je me suis efforcé de rendre aussi intelligibles que je l'ai pu. Cette question de l'*imposition*, qu'il m'était impossible de ne pas aborder en parlant du « Format », est d'ailleurs

que la signature d'un carton ou encart est d'ordinaire la même que celle du cahier dans lequel il doit entrer, être *encarté*; la seule distinction consiste dans l'addition d'un point au pied du chiffre, indice de cette signature. Ainsi la signature 1. sur un encart indique que cet encart doit entrer dans le cahier signé 1; la signature 2., dans le cahier 2; la signature 3., dans le cahier 3: etc.

Voici le tableau des signatures des vingt premières feuilles pour les principaux formats modernes : on remarquera que les lettres J et U, qui anciennement se confondaient avec l'I et le V. ne figurent pas parmi les signatures<sup>1</sup>.

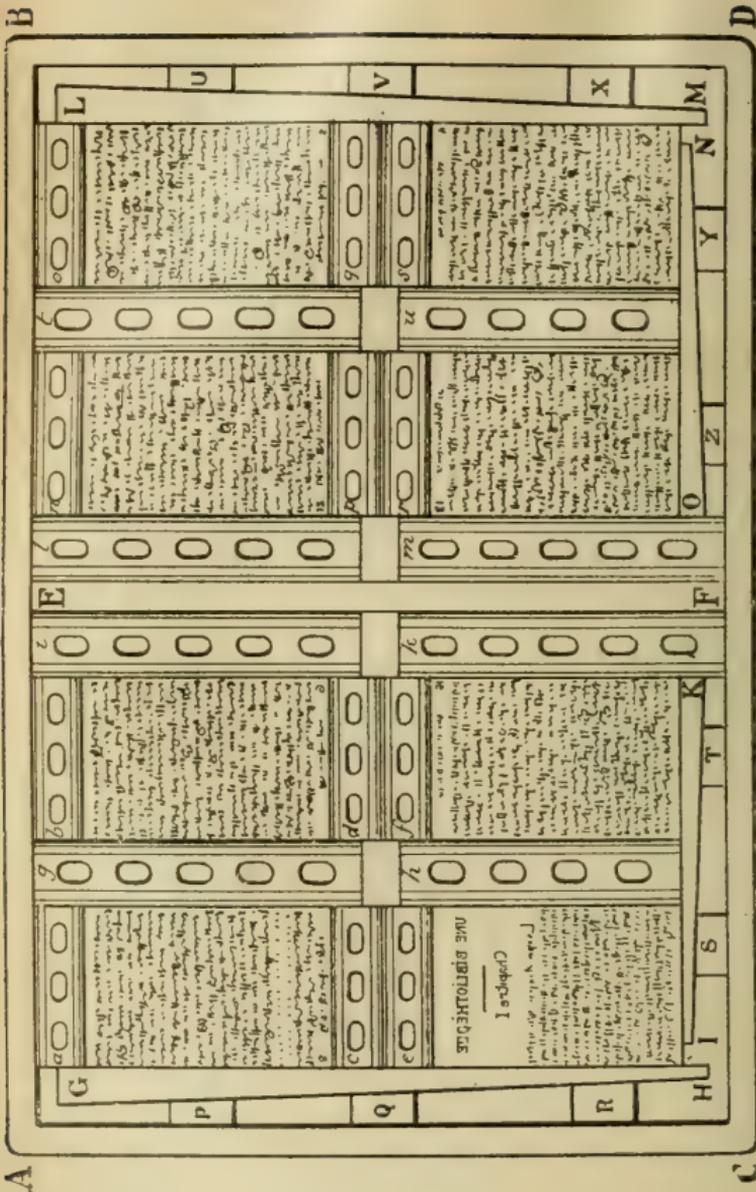
tout à fait spéciale et technique, et elle appartient plutôt à un traité de typographie qu'à une étude d'ensemble comme la nôtre, un guide ou manuel dédié aux amis des livres. Pour plus de développements sur ce point, nous renverrons donc aux ouvrages de Théotiste Lefevre, de Daupeley-Gouverneur, de Desormes, d'Émile Leclerc, d'Henri Fournier, etc. Rien que pour le format in-18, Théotiste LEFEVRE (*op. cit.*, t. I, pp. 374-384) indique treize modes différents d'imposition : M. Émile LECLERC (*op. cit.*, pp. 327 et suiv.) en donne sept : 1° en 1 cahier sans coupure ; 2° en 1 cahier avec coupure en longueur ; 3° en 1 cahier avec coupure en largeur ; 4° en 2 cahiers, chacun sans coupure ; 5° en 2 cahiers avec coupure et carton dedans ; 6° en 3 cahiers, chacun sans coupure ; 7° en 3 cahiers avec coupure et carton dedans.

1. Comme nous le verrons plus loin (p. 158), les majuscules J et U furent créées seulement en 1619, et cette création est due à l'imprimeur Lazare Zetner, de Strasbourg.

FOLIOS DES PAGES SIGNÉES

C'EST VOIRE FOLIOS DE LA PREMIÈRE PAGE DE CHAQUE FEUILLE OU DE CHAQUE CAHIER DANS LES FORMATS

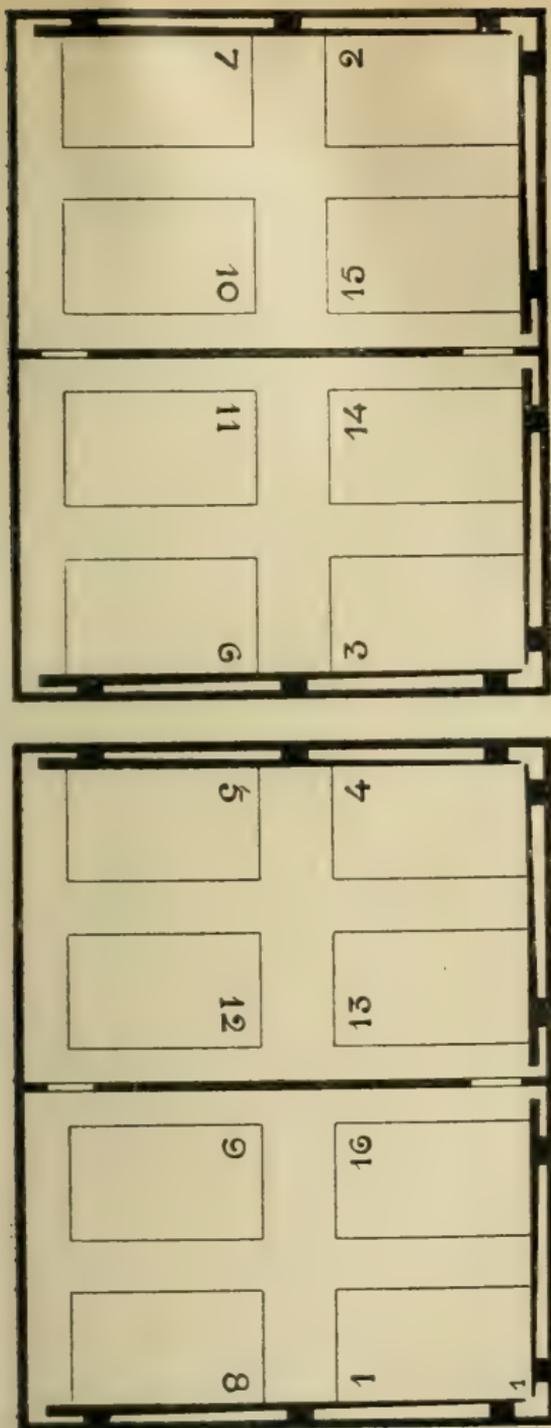
SIGNATURES	In-folio (4 pp.)	In-4 (8 pp.)	In-8 (16 pp.)	In-12 (24 pp.)		In-16 (52 pp.)		In-18 (56 pp.)			In-52 (64 pp.) En 4 cahiers (de 16 pp. chacun).
				En 1 cahier (de 16 et de 8 pp.)	En 2 cahiers (de 12 et de 8 pp.)	En 1 cahier dit in-16 (de 16 pp. roulé.	En 2 cahiers (de 16 pp. chacun).	En 1 cahier	En 2 cahiers (de 24 et de 12 pp.)	En 5 cahiers (de 12 pp. chacun).	
A ou 1	1	1	1	1	4	1	1	1	1	1	1
B — 2	5	9	17	25	47	55	47	57	25	15	17
C — 3	9	17	33	49	25	65	55	75	37	25	33
D — 4	15	25	49	75	41	97	49	109	61	37	49
E — 5	17	33	65	97	49	129	65	145	75	49	65
F — 6	21	41	81	121	65	161	81	181	97	61	81
G — 7	25	49	97	145	75	195	97	217	109	75	97
H — 8	29	57	115	169	89	225	115	255	135	85	115
I — 9	35	65	129	195	97	257	129	289	145	97	129
J — 10	37	73	145	217	115	289	145	325	169	109	145
K — 11	41	81	161	241	121	321	161	361	181	121	161
L — 12	45	89	177	265	137	355	177	397	205	135	177
M — 13	49	97	195	289	145	385	195	435	217	145	195
N — 14	53	105	209	315	161	417	209	469	241	157	209
O — 15	57	115	225	337	169	449	225	505	255	169	225
P — 16	61	121	241	361	185	481	241	541	277	181	241
Q — 17	65	129	257	385	195	515	257	577	289	195	257
R — 18	69	137	273	409	209	545	273	615	315	205	273
S — 19	73	145	289	433	217	577	289	649	325	217	289
V — 20	77	153	305	457	233	609	305	685	349	229	305



FORME D'UNE FEUILLE IN-8 (côté de première) : HUIT PAGES SERRÉES DANS LE CHÂSSIS.

ABCD, châssis en fer; — EF, latte transversale en fer; — GH, IK, LM, NO, biseaux en bois; — P, Q, R, S, T, U, V, X, Y, Z, coins en bois; — a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k... garnitures en plomb.

Imposition d'une feuille in-8.

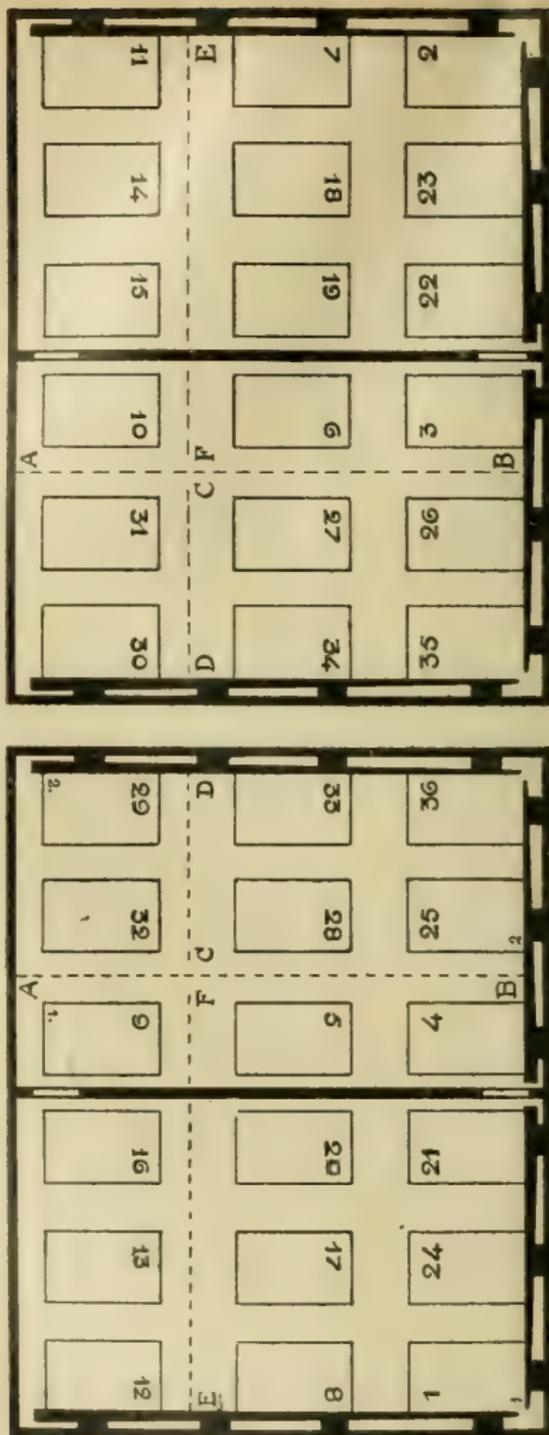


Côté de première

Côté de deux

Pour le pliage de la feuille tirée sur cette forme, on, ainsi que dans les deux figures suivantes, les numéros des folios, afin d'en faciliter la lecture, ne sont pas représentés à l'envers, le folio 3 doit se rabattre sur le folio 2, le folio 5 sur le 4, et enfin le 9 sur le 8.

Imposition d'une feuille in-18 en deux cahiers séparés, l'un de 24 pages, et l'autre de 12 pages (avec coupure et encart dedans).

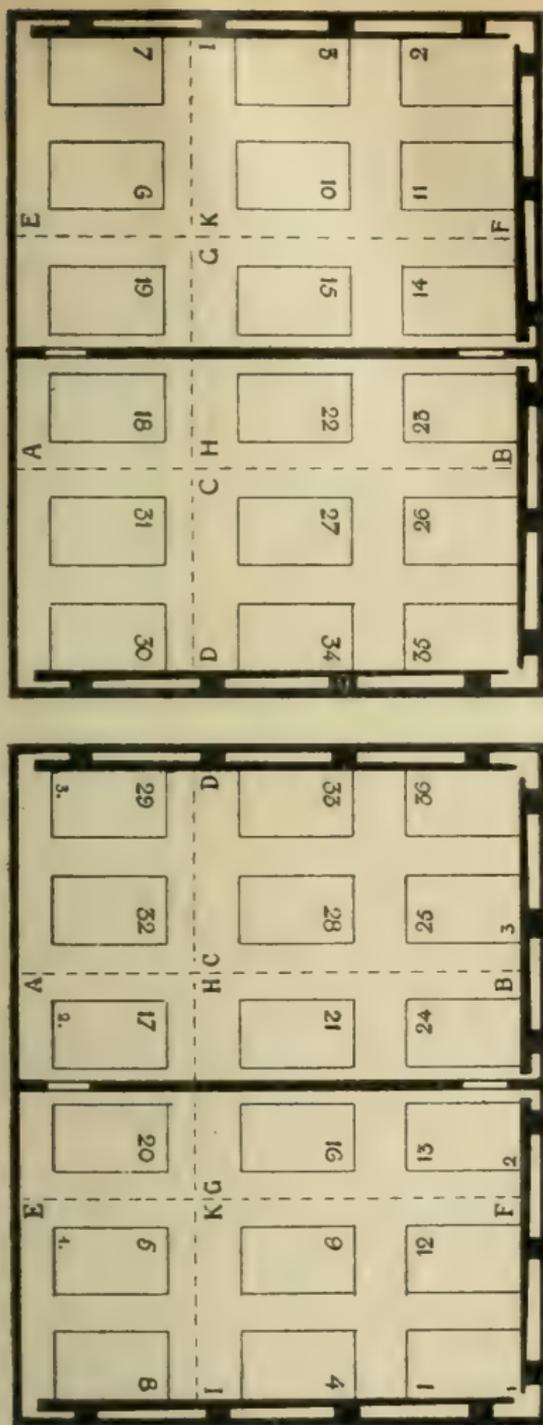


### Côté de première

### Côté de deux

Le pliage de la feuille tirée sur cette forme s'effectue ainsi : Commencer par plier et couper la feuille suivant la ligne pointillée A B, puis suivant C D, et enfin suivant E F. L'encart signé 2, (qui comprend les pages 29 et 32 de la forme 1 ou « côté de première », et, au verso, les pages 30 et 31 de la forme 2 ou « côté de deux ») se place dans le cahier signé 2 (comportant les pages 25, 36, etc.). De même l'encart 1, (comportant les pages 9, 16, 17 et 18 de la forme 1, et les pages correspondantes de la forme 2) se place dans le cahier 1<sup>er</sup> (pages 1, 23, 24, 3, etc.).

Imposition d'une feuille in-18 en trois cahiers de 12 pages chacun (avec coupure et encart dedans).



Côté de première

Côté de deux

Pour le pliage de la feuille tirée sur cette forme, plier et couper suivant les pointillés A B et C D, puis suivant E F, G H et I K. L'encart 5. (pages 29 et 32 de la forme 1, et, au verso, pages 31 et 30 de la forme 2) entre dans le cahier 3 (pages 25, 26, etc.) ; l'encart 2, dans le cahier 2, et l'encart 1, dans le cahier 1, comme tout à l'heure. — On remarque que les lignes pointillées C D, G H et I K, et, dans la figure précédente, C D, E F, ne se trouvent pas au milieu du blanc, c'est parce que ce blanc, selon les règles typographiques, doit être plus large du côté du pied des pages (pages 6, 9, 16, etc.) que du côté des têtes (pages 8, 6, 20, etc.).

D'après les détails qui précèdent, et que nous aurions pu développer et compléter bien davantage, on voit comme cette question des formats est ardue et compliquée, combien elle est embarrassante. C'est au point que nombre d'éditeurs et de libraires, tantôt par ignorance, tantôt même pour ne pas dérouter le public et l'induire en erreur en lui énonçant la vérité, attribuent à leurs livres d'inexactes désignations de format<sup>1</sup>.

Les bibliographes modernes ont fréquemment protesté et ne cessent de protester contre ces usages et ces termes surannés. Le docteur Graesel écrit dans son *Manuel de bibliothéconomie*<sup>2</sup> :

« Depuis que, grâce à l'emploi de la machine, on est arrivé à donner au papier des dimensions considérables, les dénominations traditionnelles employées jusqu'ici ont perdu leur raison d'être, une feuille repliée trois ou quatre fois pouvant encore produire un format correspondant, comme dimensions, à ce

1. Un exemple entre mille et mille : H. DE BALZAC, *le Médecin de campagne* ; Paris, Librairie nouvelle, 1858. Au dos de la couverture, ce volume — ainsi que tous ceux de la « Bibliothèque nouvelle » dont il fait partie — est annoncé comme étant du format in-18, et il suffit de l'ouvrir à la page 17 (qui porte la signature 2), à la page 55 (qui porte la signature 5), etc., pour constater qu'il est de format in-16.

2. Page 197.

qu'on appelait jadis un in-folio : aussi a-t-on reconnu partout la nécessité d'adopter, pour déterminer les formats, des règles fixes et invariables, et avec d'autant plus de raison que les papiers varient de grandeur suivant les régions et, dans la même région, suivant les fabriques. Toutefois, les différents pays n'ont pu encore arriver à s'entendre, ce qui serait pourtant très désirable, sur les mesures conventionnelles à adopter... En France, l'ordonnance ministérielle du 4 mai 1878 a tranché la question en ce qui concerne les bibliothèques universitaires, en établissant les désignations suivantes : 1<sup>o</sup> *Grand format* (comprenant tous les volumes dépassant 55 centimètres); 2<sup>o</sup> *Moyen format* (comprenant les volumes hauts de 25 à 55 centimètres); 3<sup>o</sup> *Petit format* (comprenant les volumes au-dessous de 25 centimètres). »

Voici, d'ailleurs, le passage textuel de cette circulaire ministérielle à laquelle il vient d'être fait allusion, et à laquelle aussi nous nous référerons souvent :

« Il est inutile de préciser ici les moyens de déterminer chaque format. A l'époque où le papier était fabriqué selon des règles de dimension qui variaient peu, on reconnaissait le format en comptant les pages de la feuille d'impression. Les désignations d'in-folio, in-quarto, in-octavo, représentaient alors une hauteur fixe. Il n'en est plus de même aujourd'hui que les feuilles d'impression sont de dimensions

très différentes, et que certains in-octavo deviennent plus grands qu'un in-folio du xvi<sup>e</sup> siècle. L'indication actuelle a donc perdu son ancienne signification, car elle ne répond pas toujours à l'indication de la hauteur du livre; elle doit être abandonnée pour les désignations suivantes, répondant aux dimensions réelles :

« 1<sup>o</sup> *Grand format* (comprenant tous les volumes dépassant 55 centimètres);

« 2<sup>o</sup> *Moyen format* (comprenant les volumes hauts de 25 à 55 centimètres);

« 3<sup>o</sup> *Petit format* (comprenant les volumes au-dessous de 25 centimètres)<sup>1</sup> ».

M. Léopold Delisle, dans ses *Instructions pour la mise et le maintien en ordre des livres d'une bibliothèque*<sup>2</sup>, conseille quatre formats : 1<sup>o</sup> les atlas; 2<sup>o</sup> les in-folio; 3<sup>o</sup> les in-quarto; 4<sup>o</sup> les in-octavo et formats inférieurs. « Peuvent être attribués à la série des atlas les volumes dont la taille dépasse 52 centimètres; — à la série des in-folio, ceux dont la taille est comprise entre 51 et 52 centimètres; — à celle des in-quarto, ceux dont la taille est comprise entre 25 et 51 centimètres; — et à la dernière série, les volumes dont la hauteur ne dépasse pas 25 centimètres ».

1. *Instruction générale relative au service des bibliothèques universitaires*, ap. Albert MAIRE, *op. cit.*, p. 435.

2. Léopold DELISLE, *Instructions élémentaires et techniques pour la mise et le maintien en ordre des livres d'une bibliothèque*, p. 15.

La Bibliothèque nationale, elle, a adopté cinq formats<sup>1</sup> :

1<sup>o</sup> Grand in-folio (comprenant tous les volumes dépassant 45 centimètres) :

2<sup>o</sup> In-folio (comprenant tous les volumes hauts de 45 à 31 centimètres) ;

3<sup>o</sup> In-quarto (comprenant tous les volumes hauts de 31 à 25 centimètres) ;

4<sup>o</sup> In-octavo (comprenant tous les volumes hauts de 25 centimètres à 95 millimètres) ;

5<sup>o</sup> Les *nains* (comprenant tous les volumes au-dessous de 95 millimètres).

Répétons encore une fois, avec le Congrès international des éditeurs réunis à Berne en 1902, qu'il serait extrêmement désirable que les libraires, dans leurs annonces et leurs catalogues, se décidassent à exprimer en centimètres les dimensions des livres, et à supprimer les anciennes désignations de formats de papier<sup>2</sup>.

\*  
\* \*

Depuis les débuts de l'imprimerie, les formats les

1. Renseignement fourni par mon confrère et ami Schalck de la Faverie, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, dont j'ai fréquemment mis à contribution, dans mes travaux bibliographiques, la compétence et l'obligeance. Je le prie de recevoir ici l'expression de mes affectueux remerciements.

2. Voir *supra*, p. 92, notes ; et la *Bibliographie de la France*, 19 juillet 1902, II, Chronique, pp. 121-122.

plus appréciés du public semblent avoir été toujours en décroissant.

L'in-folio et l'in-4 étaient, sauf exceptions, les formats des premiers livres, des incunables<sup>1</sup>, et, malgré les admirables petits in-8 d'Alde Manuce et de Sébastien Gryphe, les savants du xvi<sup>e</sup> siècle tenaient en mépris tous les volumes qui n'avaient pas les plus grandes dimensions<sup>2</sup>. On jugeait alors en quelque sorte de la valeur d'un ouvrage d'après son ampleur et sa taille.

Scaliger, au dire du passionné érudit Adrien Baillet (1649-1706), « raille Drusius pour la petitesse de ses livres: et J. Morel, l'un des plus grands imprimeurs de son temps, se plaignait au savant Puteanus, rival de Juste Lipse, que ses livres étaient trop petits pour la vente, et que les chalands n'en voulaient pas<sup>3</sup> ».

1. « Au début de l'imprimerie, les formats employés étaient généralement l'in-folio et l'in-quarto, et certains auteurs ont supposé qu'aucun livre, avant 1480, n'avait été imprimé sous un format plus petit. » (Trad. de l'*Encyclopædia britannica*, t. III, p. 632, col. 1.) Néanmoins Gabriel PEIGNOT, dans son *Dictionnaire raisonné de bibliologie*, art. Format, mentionne des éditions des plus petits formats antérieures à 1480; mais on peut considérer ces « petits livres » comme des exceptions.

2. Cf. Ludovic LALANNE, *Curiosités bibliographiques*, p. 295. Nous avons vu de même (t. II, p. 257) le bibliomane Antoine-Marie-Henri Boulard, à ses débuts surtout, collectionner de préférence des in-4 et des in-folio, « les beaux formats », et dédaigner les in-8, in-12, etc.

3. *Id.*, *op. cit.*, p. 295. Ludovic Lalanne donne bien, en cet

Les livres de format inférieur à l'in-4, les in-8 ou in-12, étaient surtout alors des livres de piété, des « livres d'heures ».

Il est juste cependant de reconnaître que l'in-8, dont l'origine est attribuée à Alde Manuce, — l'inventeur de la lettre *italique*, dite aussi et par suite *aldine*, qu'une légende affirme avoir été exactement copiée sur l'écriture de Pétrarque<sup>1</sup>, — avait de toutes parts rencontré bon accueil. « Le public accueillit avec empressement et reconnaissance un format portatif et économique, réunissant presque autant de matière qu'un in-4 ou un in-folio. Ces charmants volumes, que l'on pouvait emporter dans sa poche, à la promenade ou en voyage, ne coûtaient

endroit, « J. Morel » : mais, comme l'imprimeur Jean Morel (mort à vingt et un ans : 1558-1559), que l'initiale J. semble désigner, n'a pas été, tant s'en faut, « l'un des plus grands imprimeurs de son temps » (il était bien inférieur en réputation à son frère Guillaume Morel), nous pensons qu'il faut lire Jean Moret (et non Morel), imprimeur et savant du xvi<sup>e</sup> siècle, qui habitait Anvers, avait épousé la seconde fille de Plantin, à qui il succéda, et qui était l'ami de Juste Lipse : cf. Gabriel PEIGNOT, *Dictionnaire raisonné de bibliologie*, art. Moret (Jean).

1. Cf. Henri BOUCHOT, *le Livre. L'illustration, la Reliure*, p. 110, qui ajoute que ces caractères avaient été gravés par François de Bologne. Dans ces derniers temps, on a même fait de ce graveur l'inventeur de la lettre italique, à l'exclusion d'Alde Manuce : « M. Th. Baudoire, l'érudite fondateur en caractères, a prouvé, par des documents incontestables, que la paternité de ce type (*italique*) appartient à François de Bologne ». (Émile JAVAL, *Physiologie de la lecture et de l'écriture*, p. 20, n. 2.)

que deux francs et demi, valeur actuelle, et remplaçaient avantageusement les in-folio, qui coûtaient dix fois plus et qu'on ne pouvait lire que sur un pupitre<sup>1</sup> ». Un privilège de dix ans fut accordé à Alde, le 15 novembre 1502, par le sénat de Venise, pour lui garantir l'emploi exclusif de ce format. Ce privilège lui fut renouvelé, le 17 décembre de la même année, par le pape Alexandre VI, puis maintenu pour quinze ans par le pape Jules II, en 1515, et confirmé par Léon X, dès la première année de son pontificat, le 28 novembre 1515, « ...le tout sous les peines d'excommunication et d'amende de cinq cents ducats d'or envers les contrefacteurs<sup>2</sup> », ce qui n'empêcha d'ailleurs pas les imitations et contrefaçons de se produire en grand nombre, en Italie aussi bien qu'en France.

Au xvii<sup>e</sup> siècle, et en dépit du succès des elzeviers, les gros et grands volumes étaient encore les plus appréciés. « Leurs formats et leurs caractères (des elzeviers) étaient trop petits », remarque très justement M. Henri Bouchot<sup>3</sup>.

Nous voyons au xviii<sup>e</sup> siècle le format in-4 employé de préférence par les imprimeurs de Hollande, même

1. Ambroise FIRMIN-DIDOT. *Essai sur la typographie*, col. 644.

2. G.-A. GRAPELET. *Études pratiques et littéraires sur la typographie*. pp. 65 et suiv. Cf. aussi Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, *ibid.*

3. *Op. cit.*, p. 170.

pour les recueils de poésies, que nous imprimons à présent, au contraire, en volumes de menues et coquettes dimensions, en in-18 ou in-24<sup>1</sup>.

Mais l'in-8 ne tarda pas à triompher, et il n'est pas de bibliographe de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui ne le prône et ne le recommande. L'érudit et consciencieux Gabriel Peignot notamment insiste maintes fois sur les mérites de l'in-8 :

« Nous citons de préférence les éditions in-8, écrit-il dans son *Manuel du bibliophile*<sup>2</sup>, parce que ce format, tenant le milieu entre les plus grands et les plus petits, nous paraît le plus décent, le plus convenable, le plus propre à former une bibliothèque qui présente un aspect régulier; d'ailleurs, l'in-8 est ordinairement imprimé en caractères assez forts pour ne point fatiguer les vues faibles. »

1. Ludovic LALANNE, *op. cit.*, p. 295. Sur l'influence des livres de petit format, des « livres portatifs » et à bon marché, bien supérieure à celle des coûteux in-folio, Voltaire écrit : « L'inquisition sur les livres est sévère : on me mande que les souscripteurs n'ont point encore le *Dictionnaire encyclopédique*.... Je voudrais bien savoir quel mal peut faire un livre qui coûte cent écus. Jamais vingt volumes in-folio ne feront de révolution; ce sont les petits livres portatifs à trente sous qui sont à craindre. Si l'Évangile avait coûté douze cents sesterces, jamais la religion chrétienne ne se serait établie. » (VOLTAIRE, lettre à d'Alembert, 5 avril 1765 : *Œuvres complètes*, t. VI, p. 720; Paris, édit. du journal *le Siècle*, 1869.) Cf. aussi P.-L. COURIER, Pamphlet des pamphlets : *Œuvres*, pp. 257 et s. (Paris, Didot, 1865; in-18.)

2. Tome II, p. 130.

Et plus loin, vers la fin du même *Manuel*<sup>1</sup> :

« Si un amateur ne voulait posséder qu'une collection choisie de 500 volumes, je lui conseillerais de tâcher de la former entièrement d'ouvrages de même format, et de prendre l'in-8<sup>o</sup>. »

Peignot va même jusqu'à souhaiter qu'il n'y eût plus au monde qu'une seule espèce de format<sup>2</sup>, « je veux dire l'in-8 : il est le plus commode, le plus apparent et le plus décent, si j'ose me servir de ce terme : il tient le milieu entre l'in-folio et l'in-4, d'une part, et entre l'in-12 et l'in-18 de l'autre ; il les remplacerait avec avantage. Quant aux planches, cartes géographiques, gravures et tableaux imprimés, qui, trop grands ou trop volumineux, ne pourraient entrer dans ce format, on en formerait des atlas de hauteur uniforme. Alors les bibliothécaires n'auraient pas le désagrément de voir deux ouvrages (qui, dans l'ordre bibliographique, doivent se suivre), être séparés par plusieurs rayons, par la

1. Tome II, p. 421.

2. Constantin est moins exclusif : « Celui, écrit-il, qui veut se former une bibliothèque de quelques centaines de volumes seulement fera bien de les prendre tous du même format. Une pareille collection, d'une reliure de bon goût, et renfermée dans un corps de bibliothèque élégant, fait un très joli objet d'ameublement, et est d'un usage commode. Il n'est pas difficile de trouver dans la librairie un bon choix d'ouvrages de 500 à 800 volumes imprimés d'une manière uniforme, in-8, in-12 ou in-18. » (*Bibliothéconomie*, p. 48.)

3. Un seul format ! Un beau rêve, que tout collectionneur de livres a souvent dû faire, — mais rien qu'un rêve, hélas !

seule raison que l'un est in-18 et l'autre in-folio : si tous deux étaient in-8. on les placerait l'un à côté de l'autre ; la classification ne serait pas plus interrompue dans nos bibliothèques que dans nos catalogues les mieux faits, et ces bibliothèques procureraient le coup d'œil le plus agréable. Cependant, » ajoute Peignot. — et voilà déjà les objections et restrictions qui surgissent. — « les ouvrages de pur agrément, tels que romans, poésies, etc., semblent exiger un format plus portatif que l'in-8, ou du moins il serait quelquefois plus commode de les avoir in-18 : réservons donc ce dernier format pour la classe des romans seulement... »<sup>1</sup>.

Ludovic Lalanne<sup>2</sup> patronne également le format in-8, « auquel on revient toujours », déclare-t-il.

Le format employé et vulgarisé, à partir de 1858, par l'éditeur Gervais Charpentier, et connu sous le nom de *format Charpentier*<sup>3</sup> — c'est un in-18 jésus ayant pour dimensions  $0,117 \times 0,185$  — est actuellement le plus répandu, pour les ouvrages de littérature du moins, et il nous paraît tout à fait digne de sa vogue, il mérite toutes nos préférences.

En voici les motifs.

Le malheur veut que la plupart des lecteurs assidus, des plus constants amis des livres, deviennent

1. Gabriel PEIGNOT, *Manuel bibliographique*, p. 62.

2. *Op. cit.*, p. 294.

3. Cf. Edmond WERDET, *De la librairie française*, p. 177.

myopes, parfois même longtemps avant la vieillesse. Il leur faut tenir à la main, à proximité de leurs yeux, le volume qu'ils lisent; si, au lieu de le tenir, ils le posent devant eux sur une table, cela les contraint à pencher la tête, souvent très bas, selon leur degré de myopie : d'où une congestion plus ou moins rapide<sup>1</sup>. C'est donc d'ordinaire et presque forcément *livre en main* qu'ils lisent. D'une façon générale, on pourrait dire, presque poser en principe, — quoique les livres d'autrefois, les livres des Bénédictins, par exemple, fussent, pour la plupart, des in-folio ou des in-4, — que les volumes qu'on ne peut tenir commodément d'une main, les volumes de grand format, *ne sont jamais lus*; ils ne sont bons qu'à être feuilletés et consultés. Aujourd'hui les lecteurs, myopes ou non, veulent leurs aises; ils demandent, ils exigent, que toute gêne et toute fatigue leur soient épargnées. Il est donc indispensable que les livres destinés à être lus, à être relus et savourés, soient légers aux doigts, soient faciles à maintenir près des yeux. Le docteur Émile Javal, le célèbre ophtalmologiste, dont la compétence, dans les questions typographiques, est universellement connue, n'hésite pas à recommander les livres de

1. De même, pour bien lire à haute voix, sans fatigue, il faut approcher le livre de ses yeux, et non se pencher sur lui, ce qui gêne certains muscles pectoraux et entrave la respiration : cf. Ernest LEGOUVÉ, *la Lecture en action*, p. 34.

petit format<sup>1</sup>. L'in-18, moins grand que l'in-8, pèse moins que lui, avec un nombre de pages égal et de même pâte de papier, et, par conséquent, fatigue moins la main<sup>2</sup>.

Considérons, en outre, que nos appartements modernes, dans les grandes villes, à Paris principalement, sont exigus, et que la place nous y est par-

1. « ...Ceci nous amène à donner la préférence aux petits volumes, qu'on peut tenir à la main.... » (Émile JAVAL, *op. cit.*, p. 187.)

2. Afin de lire plus à l'aise les ouvrages de grand format, certains lecteurs n'hésitent pas à les découdre et à les lire ainsi cahier par cahier. Au lieu de faire relier leurs périodiques, — presque toujours de format in-4 ou au-dessus, — et d'avoir à consulter et à manier de lourds et énormes volumes, ces mêmes lecteurs renferment respectivement par années, par semestres ou trimestres, les fascicules de ces publications sous une couverture de carton, avec titre au dos, et imitant la reliure. Bien entendu, ce moyen ne peut être employé que pour une bibliothèque privée; dans un établissement public, ces fascicules, non cousus ensemble, risqueraient trop de s'égarer. Nous avons vu, dans notre tome II, page 182, le critique Jules Levallois se déclarer, lui aussi, « ennemi du grand format » (cf. *l'Année d'un ermite*, le Calendrier des livres, p. 53), et il n'est guère de liseurs et de travailleurs qui ne partagent et ne proclament cette très légitime antipathie. M. Gustave Mouravit, d'autre part, constate que Napoléon avait « une prédilection marquée pour les petits formats, plus maniables, plus facilement transportables, plus aisément compagnons d'une existence mouvementée et dispersée.... Quand il projeta de former une bibliothèque modèle, pour ses campagnes militaires, il prescrivit, sans hésitation, de sacrifier les marges des volumes au besoin de posséder une collection nombreuse et selon ses vues, mais aussi peu envahissante que possible. » (*Napoléon bibliophile*, pp. 50-51; Paris, Blaizot, 1905.)

cimonieusement mesurée : l'in-18 est moins encombrant que l'in-8, et, sous un format plus restreint, contient ou peut contenir autant de matière. Il n'y a souvent que les marges qui diffèrent. Cela est si vrai que plusieurs éditeurs, après avoir fait paraître un ouvrage en in-8, le publient en in-18 sans changer la *justification*, c'est-à-dire la « longueur des lignes<sup>1</sup> », et en se servant de la même composition. Exemple : la maison Calmann Lévy pour nombre de ses volumes : Correspondance de Mérimée, comédies de Dumas fils, d'Émile Augier, etc., œuvres diverses du duc de Broglie, du comte d'Haussonville, etc. Ces volumes sont mis en vente d'abord en in-8 à 7 fr. 50; puis, lorsque cette vente est épuisée, les clichés provenant des empreintes<sup>2</sup> de ces mêmes volumes in-8 servent à tirer les in-18, cotés 5 fr. 50. Ce système a le triple avantage de contraindre les personnes pressées de lire un de ces volumes à le payer 7 fr. 50 au lieu de 5 fr. 50, d'augmenter de cette différence les bénéfices de l'éditeur, et aussi de permettre aux amateurs de *grands papiers* de satisfaire leur goût.

D'autres motifs militent encore en faveur du format in-18 et le font de plus en plus préférer à l'in-8<sup>3</sup> :

1. LITTRÉ, *op. cit.*

2. Sur ces termes, voir *infra*, pp. 185 et suiv.

3. Nous rappelons ce que nous avons dit, page 95, que nous entendons toujours par in-18 l'in-18 jésus ( $0,117 \times 0,185$ ), et par in-8 l'in-8 cavalier ( $0,155 \times 0,23$ ).

l'in-18, de dimensions moindres que l'in-8, coûte moins cher de reliure: il se met plus commodément dans la poche; etc.

Il va sans dire que certains ouvrages d'étendue considérable, comme les encyclopédies et dictionnaires; d'autres, moins développés que ceux-ci, mais ayant néanmoins des dimensions qui obligeraient à les composer en trop menus caractères, ou à les sectionner en deux volumes, ce qu'on tient parfois expressément à éviter; d'autres encore, accompagnés d'illustrations ou de planches, de tableaux synoptiques, etc., exigent un format plus grand que l'in-18.

Il va de soi également que nous ne répudions pas les formats qui se rapprochent de très près du format Charpentier, celui, par exemple, de l'ancienne petite collection Lefèvre ( $0,105 \times 0,166$ ), et de l'ancienne « Librairie nouvelle » de Bourdilliat (mêmes dimensions), de la « Nouvelle Bibliothèque classique » de Jouaust ( $0,113 \times 0,18$ ), etc.<sup>1</sup>.

Quant aux in-52 jésus ( $0,88 \times 0,158$ ), aux in-56, etc., à tous ces volumes qui, d'une façon générale et en

1. Eugène MOUTON, dans *l'Art d'écrire un livre* (p. 556), préconise aussi le format in-18 ou les formats qui se rapprochent de celui-là : « Les proportions esthétiques pour un livre sont  $2 \times 3$ , c'est-à-dire largeur égale aux deux tiers de la hauteur. (PROTAT.) Les formats moyens, in-12, in-16, in-18, et c'est là leur grand mérite, s'ajustent à tous les genres, parce qu'ils sont légers, faciles à feuilleter, et que la justification en est assez abondante pour qu'on n'y ait pas à tourner la page trop souvent. »

termes vulgaires, sont moins longs que la main, ils sont trop peu pratiques, offrent de trop nombreux inconvénients, pour être recommandés.

D'abord l'impression y est très souvent et presque forcément microscopique; ou bien, si elle est de grosseur moyenne et convenable, le lecteur n'est occupé qu'à tourner les pages. En outre, par suite de cette courte *justification*, de l'étroitesse des lignes, les règles typographiques y sont fatalement encore et fréquemment enfreintes. Ainsi on est obligé de couper, presque à tout bout de ligne, les mots où il ne faudrait pas, avant une syllabe muette, par exemple : fabri-que, entrepren-dre, notoi-re, etc. : la place manque pour procéder régulièrement. Ensuite ces petits volumes s'accrochent mal de la reliure : les pages n'ayant pas assez de marge intérieure, de *fond*, ni assez de jeu, ni assez de poids, ils s'ouvrent mal, quand ils sont reliés : on ne peut quasi plus s'en servir. Les travailleurs, qui, — au risque de scandaliser et d'indigner MM. les bibliophiles et bibliotaphes, — ont parfois besoin d'inscrire quelque annotation sur les marges de leurs livres, ne peuvent le faire avec ces « éditions diamant<sup>1</sup> » : ici encore, la place manque. Elles n'ont leur utilité que pour les ouvrages qu'on désire emporter avec soi, les vade-mecum qu'on tient à

1. Ainsi nommées par analogie avec le caractère minuscule dit *diamant* ou *sanspareille*. Cf. *infra*, p. 166, et *supra*, p. 64.

avoir toujours dans sa poche, afin de les consulter ou de les relire à volonté, tels que certains manuels, guides, indicateurs, etc., ou des chefs-d'œuvre comme les *Fables* de La Fontaine, les *Odes* d'Horace, les *Satires* de Regnier, le *Théâtre* de Molière ou de Racine, etc.

A ce propos, le sagace bibliographe Mouravit fait, d'après Bollioud-Mermet, dit-il<sup>1</sup>, la remarque suivante sur le choix des formats et leur parfaite convenance, leur mise en harmonie avec l'ouvrage que le volume renferme : « Les recherches savantes de l'érudition se trouvent à l'aise dans l'in-folio; la pensée du philosophe, le récit de l'historien, demandent la majestueuse gravité de l'in-quarto ou de l'in-octavo; le poète, les esprits humoristes, se plaisent dans le charmant in-douze, l'in-dix-huit si coquet, le gracieux in-trente-deux; un livre de prédilection empruntera les sveltes proportions de ces minces formats<sup>2</sup> ».

M. Émile Leclerc résume ainsi, de son côté, l'emploi des formats :

« L'in-plano n'est guère employé que pour les

1. Cf. BOLLILOUD-MERMET, *De la bibliomanie*, pp. 48-49. Cette référence est indiquée par M. Gustave Mouravit; mais il est à noter que le texte de l'opuscule de Bollioud-Mermet, en cet endroit ou ailleurs, ne se rapproche que bien vaguement de la remarque et des excellentes considérations sur le choix et la convenance des formats, formulées par l'auteur du *Livre et la Petite Bibliothèque d'amateur*.

2. GUSTAVE MOURAVIT, *op. cit.*, pp. 196-197.

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...

« 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 qui contiennent 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<sup>1</sup>. 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...

« L'in-16 s'emploie pour les livres d'instruction et de récréation.

1. Cf. *supra*, pp. 115 et suiv., les appréciations que nous avons citées à propos de l'in-8, et les motifs qui nous font préférer l'in-18.

« 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 [de feuille] se fait sans perte de papier<sup>1</sup>. »

A la suite de ces divers formats, il convient de mentionner le format fantaisiste *oblong* (plus large que haut)<sup>2</sup>, employé surtout pour les albums de dessin. Les livres qui ont reçu cette forme insolite ne se tiennent pas aisément ouverts à la main, à moins d'être repliés plat contre plat, d'où un grand risque de leur casser le dos, et ne peuvent guère être lus que sur une table, ce qui, comme nous l'avons vu, est, pour nombre de lecteurs, très incom-

1. Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 288. — Nous avons déjà noté (p. 95) que certains in-12, in-16 et in-18 ont les mêmes dimensions, et peuvent être considérés comme « synonymes ». Inutile de faire observer que, dans les deux citations précédentes de MM. Gustave Mouravit et Émile Leclerc, les formats mentionnés manquent de précision, qu'il eût été bon de dire de quel in-4, de quel in-8, in-12, in-16, etc., il s'agit, puisqu'un in-4 peut être plus petit qu'un in-8 (in-4 écu < in-8 colombier), un in-8 plus petit qu'un in-12, etc. (voir *supra*, pp. 92-95, et le tableau de la page 94). Mais, encore une fois, l'usage est fréquent de désigner les formats par le nombre seul des plis de la feuille, sans faire connaître les dimensions de cette feuille, la *sorte* de papier employée : jésus, raisin, colombier, etc., et de ne donner ainsi de ces formats qu'une idée approximative.

2. Le format oblong, format d'album, est aussi désigné sous le nom de format *à l'italienne*. (Cf. Émile JAVAL, le Mécanisme de l'écriture : *Revue scientifique*, 21 mai 1881, p. 652.)

mode. Ils présentent, en outre, ainsi que tous les volumes de formats anormaux et baroques, — format carré (lourd et disgracieux par essence même, l'élégance n'appartenant qu'aux formes élancées, plus hautes que larges), format triangulaire (on a été jusqu'à fabriquer des livres en triangle!), etc., — le grave inconvénient de ne pouvoir se caser facilement sur les tablettes des bibliothèques; ils jurent avec les autres volumes, les dépassent en hauteur ou en longueur : on ne sait où fourrer ces petits monstres<sup>1</sup>.

Une curieuse particularité nous a été signalée par plusieurs libraires : les volumes de grand format, lourds à la main (in-8 et au-dessus), se vendent mieux en été, parce que beaucoup de personnes ont l'habitude de lire au lit, et, durant la chaude saison, peuvent mettre bras et épaules hors des couvertures sans se refroidir.

1. Les libraires ne savent non plus comment les placer et les aligner dans leurs étalages. « Ils gênent, me disait l'un d'eux, tous les autres volumes : aussi je n'expose jamais les livres de format non régulier; je les laisse dans un coin pour les retourner à l'éditeur en temps voulu. »

## L'IMPRESSION

L'imprimerie « mûre en naissant » ; sa glorification. — *Incunables* : leurs caractères distinctifs. Création ou apparition des lettres *j* et *v*, des points sur les *i*, des virgules et autres signes de ponctuation. — Marques des anciens imprimeurs. — « Ménagez vos yeux » : pas de livres imprimés en caractères trop fins. — Le *point* typographique. *Œil* d'une lettre; *corps*; *hauteur en papier*; *talus*; *approche*; *queue*; *pleins*; *déliés*; *obit* ou *apex*, *empattement*; *espaces*; *cadrats*; *cadratin*; *demi-cadratin*; *garnitures* ou *lingots*, etc. — Anciens noms des caractères d'imprimerie avec leur force de corps. — Caractères : *romain* (romain Didot, Raçon, Plon, Grasset, etc.); caractères distinctifs de l'imprimerie nationale); *elsevier*, *italique*. — Caractères de fantaisie : *allongée*, *alsacienne*, *antique*, *classique*, *égyptienne*, *italienne*, *latine*, *normande*, etc. — Casse. — *Police* des lettres. — Encre d'imprimerie. — Empreintes. Clichage et stéréotypie. Procédé *anastatique*. — Machines à composer : *linotype*, *électrotypographe*, etc. — Avilissement de la librairie. — La correction typographique. — Plus de correcteurs. — Aucun livre sans faute. — Millésime. — Foliotage. — Aberrations typographiques. *Modern style*. — Index alphabétique. Table des matières. — Rapports de la typographie avec les facultés visuelles : pas de caractères inférieurs au « huit »; pas de lignes trop longues; interlignage. Encore une fois : « Gare à vos yeux! »

L'imprimerie, cette invention qui, selon le mot de Louis XII, « semble estre plus divine que humaine<sup>1</sup> »,

1. Déclaration du 9 avril 1515. Cf. G.-A. CRAPELET, *Études pratiques et littéraires sur la typographie*, p. 28, qui constate encore (p. 2) que « l'art typographique..., cette admirable invention était regardée comme l'œuvre de la divinité même. » et (p. ij) que, « dès ses premières œuvres, l'imprimerie fut

atteignit, dès l'origine et presque d'emblée, un degré de perfection qu'elle n'a depuis jamais dépassé. « Le Livre mériterait la devise *Nascendo maturus*,

divinisée ». « *Typographia, Deorum manus et munus, imo ipsa, cum mortuos in vitam revocet, omnino diva est.* » (Casp. KLOCK. *De Erario*, I, XIX, 45, ap. G.-A. CRAPELET. *op. cit.*, p. ij, n. 1.) « Dès 1460, dit M. Gustave MOURAVIT (*le Livre et la Petite Bibliothèque d'amateur*, p. 160, n. 1), Jean Temporarius écrivait de sa main, sur un exemplaire du *De Officiis* de Fust et Schoeffer (Metz, 1456) : « *Typographia donum Dei præstantissimum.* » Le *Bulletin du bibliophile* (9<sup>e</sup> série, p. 237) a reproduit tout entière cette note fort curieuse. On peut en rapprocher ces vers de Claude-Louis Thiboust, le poète typographe du XVIII<sup>e</sup> siècle :

Hæc ars fata domat, mentes hæc luce serenat,  
 Doctorum hæc merito gloria et orbis amor ;

distique qui a été ainsi traduit par Charles Thiboust, fils de Claude-Louis :

Cet art ingénieux sait braver le destin ;  
 Par son secours l'esprit en devient plus divin ;  
 Il conduit les savants au Temple de Mémoire :  
 Il fait de l'univers et l'amour et la gloire.

(*Typographiæ excellentia*, pp. 20 [et 21 : Paris, 1754, in-8.) Voir aussi l'éloge de l'imprimerie, « invention divine », ap. Ambroise FIRMIN-DIDOT, *Essai sur la typographie*, col. 568, 569, 570, 571, 602, 654, 750, 827, 879, 888, 904. Joachim DU BELLAY (1524-1560) appelait « excellemment » l'imprimerie « sœur des Muses » et aussi dixième Muse ». (SAINTE-BEUVE. *Nouveaux Lundis*, t. XIII, p. 508.) Étienne PASQUIER (1529-1615), dans ses *Recherches de la France* (chap. XX et LXVI ; t. I, p. 156, et t. II, p. 205 ; Paris, Didot, 1849), fait également grand éloge de l'imprimerie, « qui baille vie aux bonnes lettres ». Louis XIV déclare, dans un édit de 1649, « l'imprimerie le plus beau et le plus utile de tous les arts ». (Cf. Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 827.) En tête de son *Manuel typographique* (t. I, p. IV), FOURNIER LE JEUNE a inscrit — et

mûr en naissant (qui accompagnait, au xvi<sup>e</sup> siècle, les portraits de Gaston de Foix, et formait la légende d'un *emblème* : une plante aussitôt mûre que

modifié comme il suit — les vers bien connus de *la Pharsale* de Brébeuf :

C'est de Dieu que nous vient cet art ingénieux  
De peindre la parole et de parler aux yeux.

Plus loin (t. I, p. vij), il dit que l'imprimerie est « regardée à juste titre comme un présent du ciel ». Et Victor Hugo (*Notre-Dame de Paris*, livre V, chap. II : t. I, p. 216; Paris, Hachette, 1860) : « L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire. C'est la révolution-mère. C'est le mode d'expression de l'humanité qui se renouvelle totalement... Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais : » etc. (Cf. notre tome I, p. 109, où, après cette déclaration de Victor Hugo, se trouve une importante remarque de Michelet.) « Dans les divers pays où l'imprimerie est introduite, on peut juger, dès son origine, de l'état de la civilisation de chacun d'eux par la nature des ouvrages qu'elle publie, et *l'histoire de l'esprit humain est inscrite tout entière dans la bibliographie.* » (Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 756.) De nombreux poèmes ont été consacrés à la glorification de l'imprimerie. Nous citons, il y a un instant, le poème latin de Claude-Louis THIBOUST (1667-1757), *Typographiæ excellentia*, qui a été composé et imprimé par lui en 1718, et dont les trois courtes sections ont respectivement pour titre : *Liquator* (le Fondeur), *Compositor* (le Compositeur), *Typographus* (l'Imprimeur); il donne une idée exacte de ce que l'imprimerie était alors. On trouvera ces vers (moins le distique que nous avons reproduit tout à l'heure, et qui termine ce petit poème) dans l'*Essai sur la typographie* d'Ambroise FIRMIN-DIDOT (col. 899 et s.), avec la traduction qu'en a faite, et publiée en 1754, le fils de l'auteur, Charles Thiboust. Dans ce même ouvrage (col. 846), on trouvera aussi un fragment d'une *Épître sur le progrès de l'imprimerie*, par Didot fils aîné [Pierre Didot], publiée en 1784, et qu'il a « adressée à son père ». Rappelons qu'Ernest Le-

poussée].... On peut dire que, dès l'instant où Gutenberg eut l'idée de séparer les caractères, de les placer dans la forme en alignant des mots, d'encre

gouvé (1807-1905), le fils du chantre du *Mérite des Femmes*, a débuté par une pièce de vers sur *l'Invention de l'imprimerie*, qui obtint le prix de poésie à l'Académie française en 1829 (cf. Ernest LEGOUVÉ, *Soixante ans de souvenirs*, t. I, p. 62) ; et qu'à cette même date, Hégésippe Moreau (1810-1858), futur typographe, composa une épître *Sur l'imprimerie*, dédiée à M. Firmin-Didot. Il est même probable que cette épître fut, sinon présentée, du moins originairement destinée au susdit concours académique, où, parmi les concurrents, figurèrent : L. Pelletier, dont le poème (bien mauvais, mais accompagné de notes intéressantes), parut en 1852, sous le titre *la Typographie* (cf. p. 200) ; « Bignan, le lauréat perpétuel de l'Académie française ; Mme Tastu, presque célèbre ; Saintine, qui avait résumé le sujet par cette heureuse comparaison :

Voilà donc le levier  
Qu'Archimède implorait pour soulever le monde ! »

(René VALLERY-RADOT, *Œuvres complètes de Hégésippe Moreau*, Introduction, t. I, pp. 24-25.) Citons encore le drame en cinq actes et en vers d'Édouard FOURNIER (1819-1880), *Gutenberg*, représenté à l'Odéon, le 8 avril 1869. En opposition et comme contre-partie, signalons la célèbre tirade de Jean-Jacques ROUSSEAU, dans son *Discours* : Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs (*Œuvres complètes*, t. I, p. 48 ; Paris, Hachette, 1862) : « Le paganisme, livré à tous les égarements de la raison humaine, a-t-il laissé à la postérité rien qu'on puisse comparer aux monuments honteux que lui a préparés l'imprimerie, sous le règne de l'Évangile ? Les écrits impies des Leucippe et des Diagoras sont péris avec eux ; on n'avait point encore inventé l'art d'éterniser les extravagances de l'esprit humain ; mais, grâce aux caractères typographiques.... A considérer les désordres affreux que l'imprimerie a déjà causés en Europe, à juger de l'avenir par le progrès que le mal fait d'un jour à l'autre, on peut prévoir aisément que les sou-

le tout et de tirer sur papier une épreuve de la composition ainsi obtenue, le Livre était parfait. Tout au plus pouvait-on entrevoir, dans un temps prochain, quelques modifications de détail; l'imprimerie était mûre, mûre en naissant<sup>1</sup>. »

Et l'on peut dire encore que nulle part, dans ces

verains ne tarderont pas à se donner autant de soins pour bannir cet art terrible de leurs États, qu'ils en ont pris pour l'y introduire.... » La prévision ou prédiction ne s'est guère réalisée; on pourrait même presque dire que c'est l'inverse qui s'est produit, que c'est l'imprimerie, « cet art terrible », qui a « banni », ou est en train de bannir, les souverains de leurs États, et d'implanter partout la démocratie. Citons encore, dans le même ordre d'idées, le mot du comte de SALABERRY (1766-1847), député de Loir-et-Cher sous la Restauration, et si fameux alors par son esprit rétrograde, son royalisme exalté et son intolérance : « L'imprimerie est la seule plaie dont Moïse ait oublié de frapper l'Égypte ». (Cf. Charles DE RÉMUSAT, *Correspondance*, t. I, p. 575, note; et LAROUSSE, *op. cit.*)

1. Henri BOUCHOT, *le Livre, l'Illustration, la Reliure*, p. 10. Ailleurs, dans son ouvrage sur *la Lithographie*, pages 249 et 276, le même écrivain généralise en ces termes la remarque ci-dessus : « C'est une loi des arts graphiques de naître à peu près parfaits; la typographie, la gravure en taille-douce, la taille sur bois, n'ont bénéficié que de petits progrès de détail; leur principe demeure invariable.... Malgré les transformations apportées par les presses à vapeur, les artistes [imprimeurs lithographes] s'en tiennent encore au vieil instrument [la presse à moulinet], comme on en est resté, pour l'impression des livres de bibliophiles, aux outils de Gutenberg, tout primitifs et tout simples. » De même, la peinture à l'huile : « En vérité, comme l'a dit Fromentin [Eugène Fromentin : 1820-1876], il semble que, sous le pinceau de cet homme [Jean Van Eyck : 1590-1441], l'art de peindre ait dit son dernier mot, et cela dès sa première heure. » (A.-J. WAUTERS, *la Peinture flamande*, p. 55.)

premiers temps, on n'a fait mieux qu'en France. Le plus ancien historien de l'imprimerie parisienne, André Chevillier (1656-1700), invoquant l'autorité d'un écrivain d'outre-Rhin, le constate en ces termes : « Si les Allemands ont eu la gloire d'avoir inventé l'imprimerie et de l'avoir pratiquée les premiers, les Français ont eu celle de s'être distingués dans cet art. et de l'avoir porté jusqu'au point de sa dernière perfection. Un savant Allemand, Henry Meibomius [1555-1625], qui écrit, l'année 1604, le *Chronicon Riddaghusense*, en tombe d'accord, quand il dit : « Quod scribendi genus ut Moguntiae in Germania inventum, ita apud Italos excultum, et in Galliis demum perfectum est ». Ce sont les Français qui ont fait les plus beaux ouvrages de l'imprimerie<sup>1</sup>. »

Une autre particularité à noter, c'est que l'invention de l'imprimerie, en même temps qu'elle donnait au Livre, dont elle abaissait considérablement le prix de revient et par suite le prix de vente, une soudaine et très grande extension, en amoindrissait aussi les mérites artistiques et la somptuosité. C'est, du reste, une règle générale et infaillible : ce qu'on gagne en quantité on le perd en qualité. Dans son bon petit ouvrage sur *l'Art de la reliure en France*<sup>2</sup>,

1. André CHEVILLIER, *l'Origine de l'imprimerie de Paris*, page 58.

2. Pages 41-45.

Édouard Fournier (1819-1880) accompagne cette remarque des intéressants développements que voici :

« La découverte de l'imprimerie, qui popularisa le Livre, porta, par contre, un terrible coup à son luxe. Il lui fallut subir le sort de tout ce qui se démocratise; il dut, pour pénétrer enfin chez le peuple, se faire plus humble d'apparence, plus simple d'habit. Chez les grands seigneurs et dans les abbayes, il ne changea rien d'abord, il est vrai, à sa magnificence extérieure. Ainsi Louis de Bruges, sire de la Gruuthuyse [1422-1492], dont Louis XII acheta la bibliothèque, continua à faire revêtir ses volumes de velours uni ou ciselé et de diverses couleurs<sup>1</sup>, par d'habiles ouvriers, dont Livin Stuart<sup>2</sup> semble avoir été le plus expert<sup>3</sup>; ainsi l'abbé de Saint-Bavon, Livin Huguenois, célébré par Érasme, ne se départit pas non plus de la somptueuse habitude qu'il avait prise de ne posséder que des livres illustrés de peintures et habillés d'or et de soie, *byssu auroque*.

1. Cf. VAN PRAET, *Recherches sur Louis de Bruges*, p. 81. (Paris, 1831.)

2. Cf. Paulin PARIS, *Manuscrits français de la Bibliothèque impériale*, t. I, pp. 59-65; t. II, pp. 514-525; et baron DE SAINT-GENOIS, *Catologue des manuscrits de la Bibliothèque de Gand*, page 46.

3. « Son nom indique qu'il était d'Écosse, où l'on comptait alors, en effet, d'excellents relieurs. Les Anglais avaient aussi excellé dans la reliure au moyen âge. Parmi les dix relieurs de Paris qui figurent dans la taille de 1272, deux sont Anglais. » (Édouard FOURNIER, *op. cit.*, *ibid.*)

Mais, ailleurs, chez les lecteurs nouveaux que la vulgarisation du livre avait fait surgir, et qui s'étaient multipliés avec lui, il fallut, comme je l'ai dit, que, devenu chose du peuple, il se présentât dans un déshabillé plus populaire.

« Tout changea en lui. Dans l'intérieur des volumes, le papier de chiffon, depuis longtemps connu, mais presque toujours dédaigné, remplaça le parchemin, et, en revanche aussi, le parchemin, qui n'avait guère osé jusqu'alors se montrer que sur les cahiers et les livres d'écoliers, remplaça sur les couvertures le velours et la soie. »

\* .

Décrire les origines — origines si confuses et si obscures — de l'imprimerie, en retracer l'histoire, excéderait le cadre de notre travail, où nous avons surtout pour but d'examiner les résultats acquis, d'étudier l'œuvre effectuée, LE LIVRE, dans ses principaux éléments, et de rechercher les meilleurs moyens de le mettre à profit et d'en jouir<sup>1</sup>.

1. Pour l'étude des origines de l'imprimerie, nous indiquerons spécialement, outre le volume d'André Chevillier, que nous venons de mentionner, les ouvrages suivants : G.-A. CRAPELET, *Études pratiques et littéraires sur la typographie*, tome I (le seul paru); Paris, Crapelet, 1857; in-8. (C'est un des livres les plus consciencieux, les plus soignés et les meilleurs qu'on ait publiés sur l'imprimerie : « cet ouvrage, que tout imprimeur doit étudier, fut malheureusement inter-

Après quelques détails sur les premiers livres imprimés, les *incunables*, nous aborderons donc le côté pratique de notre sujet.

On appelle *incunables* (du latin *incunabulum*, berceau), ou encore, mais plus rarement, *paléotypes* (παλαιός, ancien, et τύπος, modèle, type), les livres

rompu par la mort de l'auteur, typographe instruit et passionné pour son art, » dit Ambroise FIRMIN-DIDOT, dans son *Essai sur la typographie*, col. 740, note 3.) — Ludovic LALLANNE, *Curiosités bibliographiques* (Bibliothèque de poche); Paris, Delahays, 1857; in-16. (La première édition est de 1846.) — Ambroise FIRMIN-DIDOT, *Essai sur la typographie* (Extrait du tome XXVI de l'*Encyclopédie moderne*); Paris, Didot, 1851; in-8. — Paul LACROIX (Bibliophile JACOB), Édouard FOURNIER et Ferdinand SERÉ, *Histoire de l'imprimerie et des arts et professions qui se rattachent à la typographie...*, Paris, Delahays, s. d. [1851]; in-8. — Auguste BERNARD, *De l'origine et des débuts de l'imprimerie en Europe*; Paris, Imprimerie impériale, et chez Jules Renouard et Cie, 1855; 2 vol. in-8. — Mlle PELLECHET, *Catalogue général des incunables des bibliothèques de France*, tomes I et II; Paris, Alphonse Picard, 1897 et suiv.; « chef-d'œuvre de la nouvelle école bibliographique », a dit, en parlant de cet ouvrage, M. Léopold DELISLE (*Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale*, Introduction, t. I, p. LXXVI). — A. CHRISTIAN, directeur de l'Imprimerie nationale, *Origines de l'imprimerie en France*, Conférences faites les 25 juillet et 17 août 1900; Paris, Imprimerie nationale, 1900; in-4. — Et surtout le grand et magistral ouvrage de M. Anatole CLAUDIN, *Histoire de l'imprimerie en France au xv<sup>e</sup> et au xvi<sup>e</sup> siècle*; Paris, Imprimerie nationale, 1900 et suiv.; tomes I, II et III, in-4 (en cours de publication). — Le journal *la Presse*, du 25 février 1857, retrace en ces termes les diverses phases de l'imprimerie : « Durant le premier siècle qui en a suivi la découverte, l'imprimerie apparaît sous la forme d'un missel; sous la forme d'un pamphlet, le siècle suivant; plus tard, elle a été petit livre bien libertin, et in-folio bien lourd. Un

imprimés depuis l'origine de l'imprimerie (1450 environ) jusqu'en l'an 1500 inclusivement<sup>1</sup>.

Les incunables ont pour principaux caractères distinctifs :

1° L'épaisseur, l'inégalité et la teinte jaunâtre du papier.

2° L'irrégularité et la grossièreté des caractères typographiques, très frappantes notamment dans les types romains sortis des presses italiennes; mais ces défauts ne subsistèrent pas longtemps, et les caractères acquirent bientôt, comme nous venons de le dire, un degré de perfection qui n'a pas été surpassé.

journal, à cette heure, en est le symbole. » A la suite de cette citation, CRAPELET (*op. cit.*, p. 515, n. 1) ajoute : « Ne pourrait-on pas dire aussi, avec plus de justesse peut-être, que l'imprimerie a été religieuse à sa naissance; religieuse et littéraire dans sa jeunesse; littéraire et politique dans sa maturité et sa vieillesse: et que, politique et industrielle maintenant, elle est parvenue à la décrépitude?... »

1. Les incunables, aujourd'hui si prisés et si recherchés, n'ont été jadis que trop souvent méconnus, dédaignés et dilacérés. « Au xvii<sup>e</sup> siècle encore, dit Vigneul-Marville, un bon bibliothécaire de la ville d'Orléans parcourait les boutiques [d'épicerie] pour sauver de la fatale balance ces prétendus fatras. Quant aux incunables de Saint-Nicolas-du-Port, il est avéré qu'il y a une cinquantaine d'années [vers 1810], à Nancy, une dame, voulant se procurer une robe, vendit aux brocanteurs un rayon de la bibliothèque de son mari, rayon composé en partie de plaquettes imprimées à Saint-Nicolas, de format in-16. Ces plaquettes ont été vues et touchées, mais leurs possesseurs ultérieurs sont restés ignorés. » (Edmond WERDET, *Histoire du livre en France*, t. IV, p. 184, n. 1.)

3<sup>o</sup> L'absence de *signatures*, de *réclames*<sup>1</sup>, de pagination, et, dans les plus anciens incunables, de *registre*, c'est-à-dire de la table indicatrice des cahiers composant l'ouvrage : ces cahiers étaient indiqués par les premiers mots de leur première page<sup>2</sup>.

4<sup>o</sup> L'absence de titre séparé ou *frontispice*<sup>3</sup> : le titre, ou plutôt le sujet du livre, se trouvait énoncé au début du texte, dans ce qu'on nomme la *suscription* ou l'*incipit*; c'est par ce dernier mot, ou par son équivalent: *Cy commence...* que commençait le plus souvent le texte. « C'est vers 1476 ou 1478 qu'on a commencé à imprimer les titres de livres sur un feuillet séparé, et les titres des chapitres se voient déjà dans les *Épîtres* de Cicéron, de 1470<sup>4</sup>. »

5<sup>o</sup> L'absence du nom de l'imprimeur, du lieu et de la date de l'impression : ces indications ne tardèrent pas à figurer à la dernière page des volumes, dans un paragraphe final appelé *souscription* ou *explicit* (qui signifie finit, se termine, est déroulé; sous-entendu le mot volume, et par allusion aux anciens manuscrits, qui avaient la forme de rouleaux<sup>5</sup> :

1. Sur la signification de ces mots, voir *supra*. p. 96.

2. Cf. ce qui est dit ci-dessus (p. 97, n. 2), à propos de l'*imposition* au début de l'imprimerie.

3. « **Frontispice** : titre orné de figures gravées ou imprimées. » (LITTRÉ, *op. cit.*) Voir *infra*, p. 214, n. 2.

4. Gabriel PEIGNOT, *Variétés, Notices et Raretés bibliographiques*, p. 72, n. 1.

5. Cf. notre tome I, page 57.

c'est par ce mot *Explicit...* ou *Cy finist...* que ce dernier paragraphe commençait d'ordinaire), opposé à *suscription* et à *incipit*. La souscription porte aussi les noms d'*adresse* et de *colophon* (κολοφών, achèvement). M. Henri Bouchot<sup>1</sup> et, après lui, M. Édouard Rouveyre<sup>2</sup> emploient aussi dans ce sens le mot *signature*, qui, en bibliographie, désigne spécialement les lettres ou chiffres placés en pied de la première page de chaque feuille, et peut, par conséquent, prêter ainsi à confusion.

6° La quantité d'abréviations : un *z* pour la conjonction *et*; — une sorte de 3 ou de 9 pour la particule latine *cum* ou la particule française *con*, et pour la finale de certains mots : *tez* ou *teg* = *tecum*; *neqz* = *neque*; *quibz* = *quibus*; *noz* = nous; *voz* = vous; etc.; — le *q* avec la partie inférieure traversée par un trait en forme de croix pour signifier *quam* ou *quod*; — le signe  $\text{z}$  correspondant au latin *rum* : *nostroz* = *nostrorum*; *angeloz* = *angelorum*; *quoz* = *quorum*; *ea $\text{z}$*  = *earum*; *ut $\text{z}$ z* = *utrumque*; etc.; — la fréquente suppression de certaines lettres remplacées par un petit trait horizontal, appelé *titre*<sup>3</sup>, placé au-dessus du mot ainsi abrégé : *n̄re* pour *notre*; *b̄s* pour *bons*; *pres̄t* ou même *p̄rst* pour

1. *Le Livre, l'Illustration, la Reliure*, pp. 55, 56, 56 et 103.

2. *Connaissances nécessaires à un bibliophile*, 5<sup>e</sup> édit., t. II, p. 204.

3. En latin *titulus*; en espagnol *tilde* (*ñ*, *n* tilde) : cf. LITTRÉ, *op. cit.*, art. 2. Titre.

présent; *l̄oql* pour lequel; *Dñs* pour *Dominus*; etc.<sup>1</sup>. Ces modes d'abréviation provenaient des manuscrits, où ils étaient en nombre bien plus considérable encore. Une partie des syllabes, parfois toutes les lettres d'un mot, sauf la première, étaient supprimées. Ainsi, dans un manuscrit connu sous le nom de *Virgile d'Asper*, qu'on date du xi<sup>e</sup> siècle, et actuellement à la Bibliothèque nationale, le texte est écrit de telle sorte qu'il faut, pour le lire, le connaître par cœur. Le premier vers des *Bucoliques* y est représenté sous cette forme :

Tityre, t. p. r. s. t. f.

pour :

Tityre, tu patulæ recubans sub tegmine fagi.

Ces abréviations, où une ou deux lettres initiales servent à exprimer un mot entier, portent le nom de *sigles*<sup>2</sup>. Les sigles étaient très fréquemment usités non seulement dans les manuscrits, mais dans les inscriptions lapidaires, sur les médailles, etc. Quant aux *notes tironiennes*, ce sont aussi de simples lettres, initiales ou médianes, employées pour figurer des mots entiers et abrégé l'écriture. Ce nom vient de Tullius Tiro, affranchi de Cicéron, qui perfectionna ce système de sténographie<sup>3</sup>.

1. Cf. L.-A. CHASSANT, *Dictionnaire des abréviations latines et françaises....* (Paris, Aubry, 1866.)

2. De *siglæ*, contracté de *singulæ* : — *singulæ litteræ* : cf. LITTRÉ, *op. cit.*, art. Sigle.

3. Cf. Ludovic LALANNE, *op. cit.*, pp. 46 et s.

7<sup>o</sup> La rareté des alinéas et des chapitres.

8<sup>o</sup> L'absence de lettres capitales au commencement des chapitres ou divisions : dans les premiers temps, les imprimeurs laissaient en blanc la place de ces grandes lettres, qui étaient mises à la main par des calligraphes et *rubricateurs*<sup>1</sup>.

9<sup>o</sup> L'absence de signes de ponctuation.

10<sup>o</sup> Des traits obliques au lieu de points sur les *i*. Etc., etc.<sup>2</sup>.

Les lettres minuscules *j* et *u* se confondaient autrefois respectivement avec l'*i* et le *v*. C'est Louis Elzevier qui, établi à Leyde en 1580, a introduit en typographie la distinction entre l'*i* et le *j*, et entre l'*u* et le *v* minuscules. Quant aux majuscules J et U remplaçant I et V, elles furent créées, en 1619, par l'imprimeur strasbourgeois Lazare Zetner<sup>3</sup>.

Les points sur les *i* datent, paraît-il, du commencement du x<sup>e</sup> siècle. C'est alors « qu'on s'aperçut qu'il serait bon, pour faciliter la lecture des manuscrits, de faire usage de ce point, afin de ne pas confondre un *m* avec un *in* ou un *ni* ». Mais ce n'est que

1. De *rubricare, rubrum facere*, peindre en rouge : de *rubrica*, rubrique, sanguine, craie rouge, etc. Cf. DUCANGE, *Glossarium*.

2. Sur les caractères distinctifs des incunables, cf. Gabriel PEIGNOT, *Variétés, Notices et Raretés bibliographiques*, pp. 72 et s.; et Jules COUSIN, *De l'organisation... des bibliothèques publiques et privées*, pp. 97-105.

3. Cf. Émile JAVAL, *Physiologie de la lecture et de l'écriture*, p. 19, n. 1; et Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 629.

depuis l'an 1550 que cet usage s'est généralisé. « Il a donc fallu deux siècles pour vulgariser cette réforme<sup>1</sup>. »

« Joseph Scaliger prétend qu'Alde Manuce est le premier qui a introduit dans le latin la virgule, le point-virgule et l'accent grave, et qu'avant lui, personne n'en avait fait usage. Cette assertion demande une explication, car elle donnerait à entendre qu'avant Alde il n'existait ni virgule, ni accent, ce qui serait faux. La virgule a été inventée dans le VIII<sup>e</sup> siècle, et le point-virgule dans le IX<sup>e</sup>; les autres marques de repos le furent ensuite... Ainsi l'on voit que les signes de ponctuation sont plus anciens que la découverte de l'imprimerie; mais leur désignation actuelle, c'est-à-dire la valeur que nous leur donnons, est assez moderne. D'ailleurs ils étaient fort rares anciennement<sup>2</sup>, » et, comme nous le disions il y a un instant, on n'en trouve pas dans les livres du XV<sup>e</sup> siècle, dans les incunables.

Quant aux points suspensifs, « ils sont d'invention moderne », remarque Ernest Legouvé, qui ne les appelle jamais que « petits points »<sup>3</sup>. « Vous n'en trouverez pas un seul exemple avant le XVIII<sup>e</sup> siècle,

1. *Mémorial de la librairie française*, 20 janvier 1905, p. 41.

2. Gabriel PEIGNOT, *op. cit.*, p. 73, n. 1.

3. Cette locution « petits points », dans le sens de *points suspensifs*, ne se trouve ni dans Littré, ni dans Hatzfeld, ni dans Larousse, dans aucun dictionnaire ni traité de typographie.

continue-t-il<sup>1</sup>. Que représentent les petits points ? Une phrase inachevée.... Diderot est le premier que je vois en faire usage, et abus.... Laharpe disait : « Diderot multiplie les petits points dans le dialogue écrit, pour qu'il représente plus au naturel le dialogue parlé ». Scribe, de notre temps, a été le grand inventeur des petits points<sup>2</sup>. »

. .

Les anciens imprimeurs et éditeurs avaient tous des *marques* typographiques, allégoriques le plus ordinairement, sortes d'« armes parlantes », accompagnées de devises, dont ils ornaient les titres et frontispices de leurs livres. Elles avaient pour but de préserver ces publications des contrefaçons, but que fréquemment elles n'atteignaient guère, « ce brigandage (la contrefaçon) étant aussi ancien que l'imprimerie<sup>3</sup> ». Beaucoup d'éditeurs et quelques

1. Ernest LEGOUVÉ, *l'Art de la lecture*, p. 71. C'est par une erreur évidente que Legouvé a écrit en cet endroit : « Vous n'en trouverez pas un seul exemple dans le xvii<sup>e</sup> siècle ni dans le xviii<sup>e</sup> siècle », puisque, ailleurs, dans *la Lecture en action*, page 58, il déclare que c'est Diderot (1713-1784) qui a, le premier, fait usage des points suspensifs.

2. *Id.*, *la Lecture en action*, pp. 57-58. Il y a là encore une flagrante inexactitude d'expression : Scribe n'a pas été l'inventeur — ni petit ni grand — des points suspensifs ; il en a seulement beaucoup usé.

3. Cf. Paul LACROIX, Édouard FOURNIER et Ferdinand SERÉ, *op. cit.*, pp. 97, 99 et 100.

imprimeurs d'aujourd'hui ont des marques analogues, monogrammes ou vignettes, qu'ils placent au-dessus de leur *firme*<sup>1</sup>, c'est-à-dire du nom et de l'adresse de leur maison<sup>2</sup>.

Voici quelques-unes de ces anciennes marques, dont, le plus souvent et pour abréger, j'ai supprimé la devise, presque toujours « héroïque » ou à équivoque :

Les ALDE (Alde Manuce : 1449-1515) avaient pour marque une *Ancre*, autour de laquelle était enroulé un dauphin;

Arnould et Charles ANGELIER (1542)<sup>3</sup> : deux *Anges liés*;

1. De l'anglais *firm* : du bas-latin *firma*, convention, maison de commerce, raison sociale. DAUPELEY-GOUVERNEUR, (*le Compositeur et le Correcteur typographes*, p. 180) écrit à tort « le firme » : ce mot est du féminin : cf. LITTRÉ, *op. cit.*, Supplément.

2. « Il y a vingt-cinq ans, j'étais fondeur en caractères, et je préparais un spécimen pour l'Exposition. Je cherchais à imiter nos anciens et à trouver une devise qui pût bien faire en tête de mon spécimen. Le hasard me fit rencontrer, dans un vieux livre espagnol, la devise que je cherchais : c'étaient les vingt-cinq lettres de l'alphabet rangées en cercle, avec cette inscription : *Vis bene conjunctis*. » leur force est dans leur bon assemblage ». C'était une devise de fondeur et d'imprimeur, une devise qui me semble d'une profonde vérité. Faites un bon assemblage de lettres, il en sortira un livre qui élèvera les âmes et servira l'humanité. » (Édouard LABOULAYE, *la Science du bonhomme Richard*, la Jeunesse de Franklin, p. 42; Paris, Henry Bellaire, 1872.)

3. La plupart des dates, mises ainsi entre parenthèses dans cette liste, désignent des millésimes de publications faites par ces imprimeurs-éditeurs, et indiquent, par con-

JOSSE BADE, d'Asch, près de Bruxelles (1529) : une *Presse typographique* (*Prelum ascensianum*, la presse ascensienne, c'est-à-dire d'Asch);

CARDON, de Lyon (1610) : un *Chardon*;

Sébastien CHAPELET (1650) : un *Chapelet*;

Nicolas CHESNEAU (1574) : un *Chêne*;

SIMON DE COLINES (1520) : deux *Lapins* (en vieux français : *conil*, lapin), ou encore *le Temps* avec sa faux;

CORBON (1615) : un *Cœur bon*, avec cette devise : *Ego dormio, et cor meum vigilat*<sup>1</sup>;

Gilles CORROZET (1556) : une *Rose* dans un *Cœur*;

Gillet COUTEAU (1520) : des *Couteaux*;

Étienne DOLET (1509-1546) : une *Doloire* (sorte de hachette);

Jehan DU MOULIN (1519) : un *Moulin* entre deux licornes;

Jean DU PRÉ, de Lyon (1487) : ses initiales<sup>2</sup>;

Guillaume DU PUY (1504) : un *Puits*, « le puits de Jacob », avec Jésus-Christ d'un côté et la Samaritaine de l'autre<sup>3</sup>;

LES ELZEVIER, de Hollande (le plus ancien est séquent, à quelle époque ils vivaient : presque toutes sont empruntées à l'ouvrage d'Ambroise FIRMIN-DIDOT, *Essai sur la typographie*, passim.

1. Cf. Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 815.

2. Cf. Anatole CLAUDIN, *Histoire de l'imprimerie en France*, t. III, p. 470.

3. Cf. Jacques-Charles BRUNET, *Manuel du libraire*, t. V, col. 1668.

Louis Elzevier : 1540-1617) : un *Arbre* ou une *Minerve* ;

LES ESTIENNE : un *Olivier* (la mère d'Henri I<sup>er</sup> Estienne [1470-1520], chef de cette illustre famille d'imprimeurs, se nommait *Laure de Montolivet*) ;

GALLIOT DU PRÉ (1512) : une *Galiote* ou *Galère*, surmontée de ces mots : « Vogue la gallée<sup>1</sup> » ;

Ulrich GERING (1510) : un *Soleil* ;

LES GRYPHE, de Lyon (le plus célèbre et le plus ancien est Sébastien Gryphe, né en Souabe : 1493-1556) : un *Griffon* placé sur un cube, lié par une chaîne à un globe ailé ;

Olivier HARSY OU DE HARSY (1556) : une *Herse* ;

Thielman KERVER (1520) : deux *Licornes* ;

Jean DE LA CAILLE (1641) : trois *Cailles*<sup>2</sup> ;

Guillaume LE BÉ (1559) : la lettre *B* ;

Michel et Philippe LE NOIR (1489) : trois *Nègres* ou *Nègresses*, à la tête très noire ;

Guy ou Guyot MARCHANT (1485) : une *Portée de plain-chant* et deux *Mains entrelacées*, avec cette

1. Remarquer que le mot *galée*, anciennement synonyme de *galère*, désigne, en langage typographique, la planchette à rebord sur laquelle le compositeur place les lignes qu'il a composées dans le composteur.

2. Un autre Jean de la Caille (1664-1720), sans doute le fils de celui-ci, fut aussi imprimeur et publia une *Histoire de l'imprimerie et de la librairie* (Paris, 1689, in-4), ouvrage de médiocre valeur. « La Caille est le moins exact et le moins instruit des historiens de l'imprimerie. » (FOURNIER LE JEUNE, *op. MICHAUD, op. cit.*, art. Caille (Jean de la). Cf. aussi Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 825 et 829.

devise en rébus : *Sola fides sufficit*, tirée de l'hymne *Pange, lingua*<sup>1</sup> ;

NIVEL ou NIVELLE et son gendre Sébastien CRA-MOISY (1589) : une *Cigogne* ;

LES PLANTIN, d'Anvers (Christophe Plantin, fonda-teur de la célèbre « Architypographie plantinienne », né près de Tours : 1514-1589) : un *Cep de vigne* ou un *Compas ouvert* ;

Philippe PIGOUCHET (1489) : deux *Sauvages* (homme et femme) ;

Jean TEMPORAL, de Lyon (1550) : le *Temps* armé de sa faux :

1. Cf. Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 744. « Guy ou Guyot Marchant, prêtre, maître ès arts et imprimeur, avait établi son atelier dans une maison du Champ-Gaillard, derrière le collège de Navarre.... La grande maison du Champ-Gaillard, où fut établi le premier atelier de Guy Marchant, appartenait au collège de Navarre; elle était située derrière ce collège, rue Clopin, à l'angle de la rue Bordelle (emplacement actuel de l'École polytechnique). » (Anatole CLAUDIN, *op. cit.*, t. I, pp. 555 et 580, et t. II, p. 555.) Ce coin de Paris avait été ainsi baptisé à cause des femmes « gaillardes » qui y avaient élu domicile. La rue Clopin et sa voisine, la rue d'Arras, ont porté jadis le nom de rue du Champ-Gaillard. (Cf. J.-A. DULAURE, *Histoire de Paris*, t. II, p. 551; Paris, Librairie des Publications illustrées, 1864; et Frédéric LOCK, *Dictionnaire de l'ancien Paris*, art. Arras et Clopin.) Guy Marchant avait pris pour enseigne le nom de son quartier, le *Champ-Gaillard*, dont, en jouant sur les mots, selon l'usage du temps, il avait fait : *Au chant Gaillard*. De là cette portée de *plain-chant*, avec les deux notes musicales *sol, la*. Les deux mains jointes étaient l'emblème de la bonne foi et de la confiance. (Cf. Paul LACROIX, Édouard FOURNIER et Ferdinand SERÉ, *op. cit.*, p. 90.)

Rolin THIERRY (1588) : trois *Épis de riz* (tiers riz) ;

Geoffroy TORY (1512) : un *Pot cassé*<sup>1</sup> ;

Michel VASCOSAN (1550) : une *Presse typographique* ;

Antoine VÉRARD (1498) : un *Écusson fleurdelisé supporté par deux anges* ;

Pierre VIDOUÉ OU VIDOVE (1510) : *la Fortune sous les traits d'une femme, avec cette devise : Audentes juvo*<sup>2</sup> ;

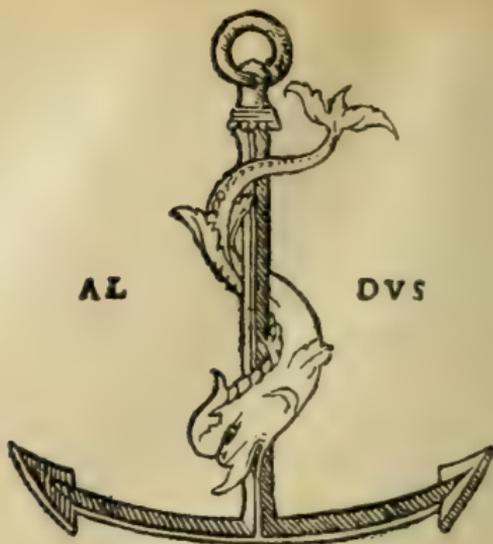
Simon VOSTRE (1491) : deux *Léopards à tête de lévrier*.

Etc., etc.<sup>3</sup>.

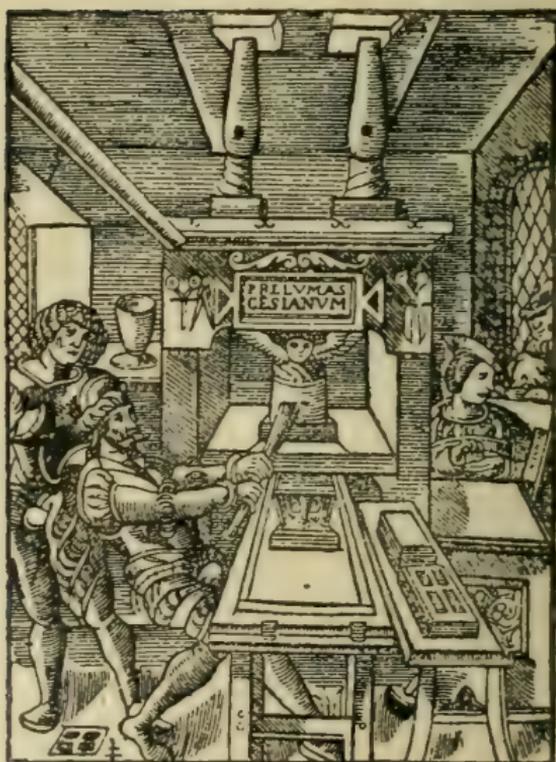
1. « Geoffroy Tory... naquit à Bourges, vers 1480... La première de ses éditions nous donne la date de 1512. Il avait adopté comme marque de fabrique un vase dans lequel est tombé un *toret* de graveur [*toret*, s. m., instrument servant à percer : Frédéric GODEFROY, *Lexique de l'ancien français*], en le fracassant en partie, et la devise *Non plus.* » (LÉON GRUEL, *Conférences sur la reliure et la dorure des livres*, p. 46.)

2. Cf. Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 749 ; et Paul LACROIX, Édouard FOURNIER et Ferdinand SERÉ, *op. cit.*, p. 93.

3. Outre les ouvrages d'Ambroise FIRMIN-DIDOT, de Jacques-Charles BRUNET, d'Anatole CLAUDIN, et de Paul LACROIX, Édouard FOURNIER et Ferdinand SERÉ, mentionnés en notes dans le cours de la liste ci-dessus, cf. L.-C. SILVESTRE, *Marques typographiques ou Recueil des monogrammes, chiffres, enseignes... des libraires et imprimeurs qui ont exercé en France depuis l'introduction de l'imprimerie, en 1470, jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle* (Paris, Potier, 1855-1865 : in-8) ; — et Paul DELALAIN, *Inventaire des marques d'imprimeurs et de libraires de la collection du Cercle de la librairie* (Paris, Cercle de la librairie, 1886-1888 ; in-8).



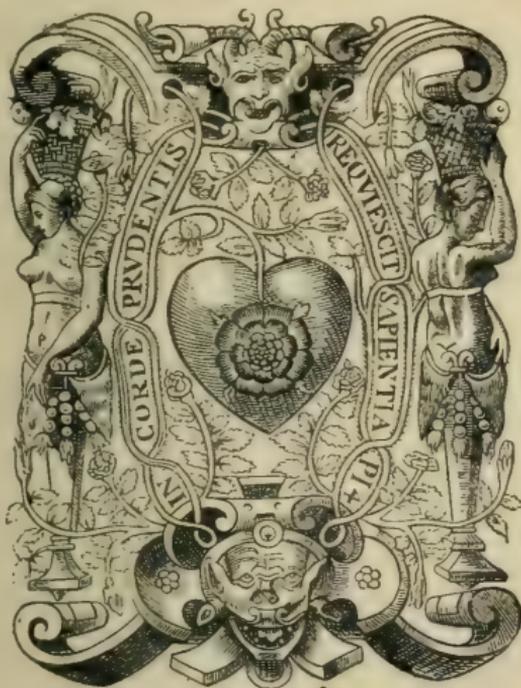
MARQUE DES ALDE.



MARQUE DE JOSSE BADE, D'ASCH.



MARQUE DES ANGELIER.



MARQUE DE GILLES CORROZET.



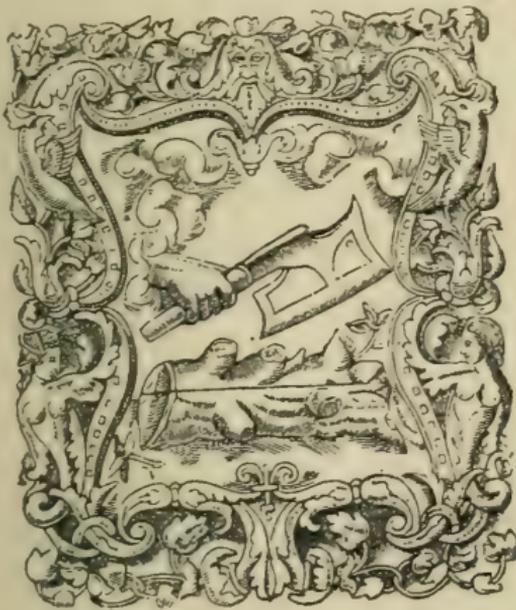
MARQUE DE SIMON DE COLINES.



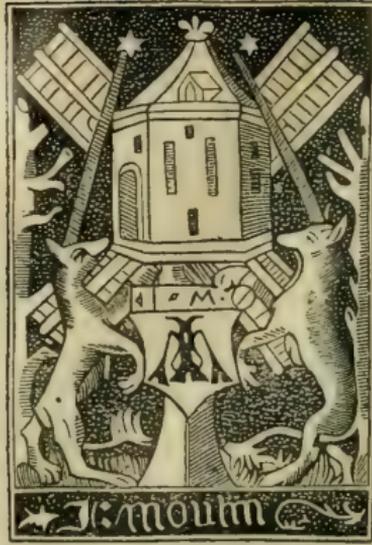
AUTRE MARQUE DE SIMON DE COLINES.



MARQUE DE GILLET COUTEAU.



MARQUE D'ÉTIENNE DOLET.



MARQUE DE JEHAN DU MOULIN.



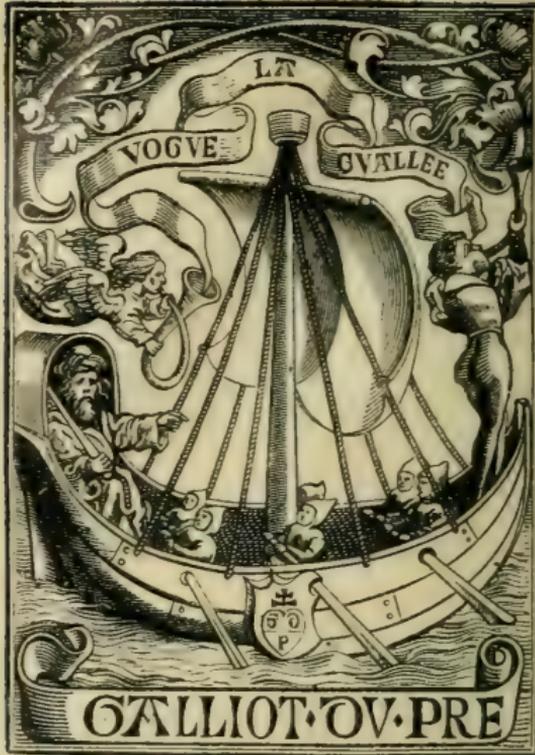
MARQUE DE GUILLAUME DU PUY.



MARQUE DES ELZEVIER.



MARQUE DES ESTIENNE.



MARQUE DE GALLIOT DU PRÉ.

VIRTYE DVCE,

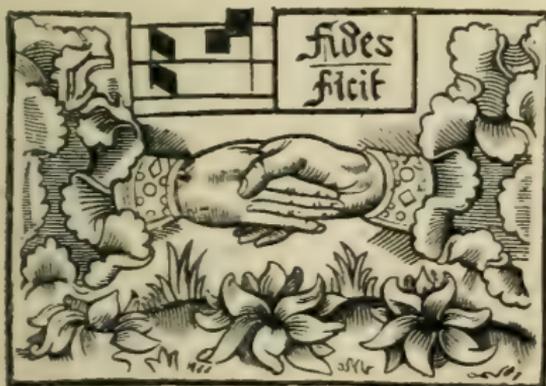


COMITE FORTVNA.

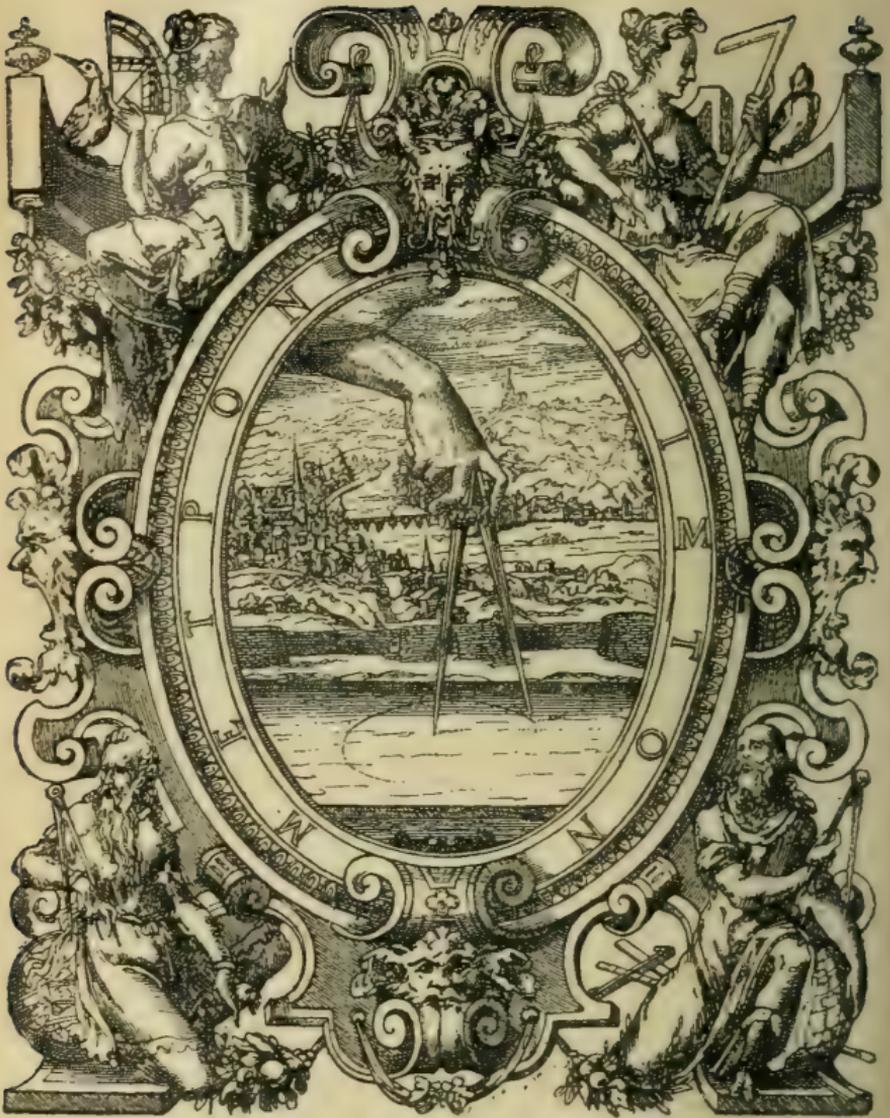
MARQUE DES GRYPHE.



MARQUE DE MICHEL LE NOIR.



MARQUE DE GUYOT MARCHANT.



MARQUE DES PLANTIN.

(Dans le fond du médaillon, on voit la ville de Tours, près de laquelle est né Christophe Plantin.)

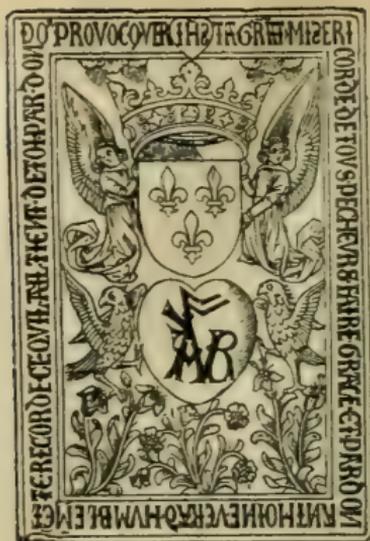


MARQUE DE JEAN TEMPORAL.



MARQUE DE GEOFFROY TORY.

(Cf. *infra*, p. 524, une reliure à ce même emblème du *Pot cassé*.)



MARQUE D'ANTOINE VÉRARD.



MARQUE DE PIERRE VIDOUE OU VIDOVE.

\*  
\* \*

A propos de l'impression, nous adresserons encore une fois aux lecteurs la recommandation que nous leur avons faite en parlant des papiers : « Ménagez vos yeux ! »

Donc, à part les dictionnaires et ouvrages de référence, à part les sommaires, les notes, index, tableaux, etc., où l'on est bien obligé de réduire et serrer le texte, pas de livres imprimés en caractères trop fins, et, pour préciser, en caractères inférieurs au « corps huit »<sup>1</sup>. On sait que les caractères d'imprimerie, — qui sont composés de plomb et d'antimoine ou régule (environ 4 de plomb pour 1 d'antimoine), — se mesurent et se classent par points, quel que soit d'ailleurs leur genre, qu'ils appartiennent au *romain*, à l'*elzevier* ou à l'*italique* : nous verrons dans un instant ce que signifient ces noms. Le *point*<sup>2</sup>, unité typographique, n'a pas

1. Tel est le chiffre donné approximativement par M. Émile JAVAL, dans sa *Physiologie de la lecture et de l'écriture*, p. 121 : « ...Ceci nous amène à faire choix de caractères d'environ huit points.... » Le célèbre oculiste allemand Hermann Cohn, professeur à l'Université de Breslau, va bien plus loin, et, dans son livre *Comment doivent être les caractères de labeur et de journaux*, conseille « de ne pas employer de corps au-dessous du dix ». Il ajoute qu'on doit, d'une façon générale, interligner très fortement. (Cf. *le Courrier du livre*, 1<sup>er</sup> août 1903, p. 459.)

2. L'invention du point typographique est due à Pierre-Simon Fournier, *alias* Fournier le Jeune [1712-1768] : elle

une valeur absolument fixe et partout la même. « Le point de l'Imprimerie nationale mesure  $0^{\text{mm}},40$ . Certaines imprimeries se servent encore du point Fournier, de  $0^{\text{mm}},55$ , qui date du siècle dernier. A Paris, on emploie généralement le point Didot, un peu plus récent, qui est précisément le sixième d'une ligne de pied de roi, soit  $0^{\text{mm}},576$  [ $0^{\text{mm}},58$ ]; il faut 27 points Didot pour faire 1 centimètre<sup>1</sup>. »

Pratiquement le « corps un », c'est-à-dire le type de caractères qui aurait cette microscopique hauteur, ne se fabrique pas, et les « corps » ne commencent guère à exister et à s'employer qu'à partir du « quatre » ou du « cinq ». Le corps huit a une hauteur d'un peu plus de 5 millimètres ( $0^{\text{mm}},58 \times 8$ ), en mesurant non

remonte à 1757 environ; mais la mesure initiale dont s'était servi cet imprimeur et graveur était conventionnelle, partant sujette à discussions et à erreurs (cf. Émile LECLERC, *op. cit.*, pp. 40 et 42). Le « point Fournier » fut modifié en 1753 par François-Ambroise Didot, qui prit pour base la mesure légale d'alors le *pied de roi* [ $0^{\text{m}},524$ , d'après LITTRÉ], dont il divisa la ligne [ $0^{\text{m}},0022558$ , d'après LITTRÉ] en six parties égales, en six points [ $0^{\text{m}},0022558 : 6 = 0,00037597$ , soit  $0^{\text{mm}},576$  ou  $0^{\text{mm}},58$ ]. Un caractère d'imprimerie ayant exactement pour longueur ces six points se nomme le *six*; s'il a un point de plus, c'est-à-dire sept points, le *sept*; huit points, le *huit*; etc. (Cf. Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 846.) — C'est Fournier le Jeune qui a dit que « la théorie d'un art si utile (l'imprimerie) ne devrait être ignorée d'aucun de ceux à qui l'usage des livres est familier », et qu'« il serait à souhaiter que tout homme de lettres fût en état de juger sainement de la mécanique de ses productions ». (*Manuel typographique*, t. I, p. ix.) Voir aussi le *Courrier du livre*, 15 avril 1906, p. 245.

1. Émile JAVAL, *op. cit.*, p. 213.

pas l'*œil* ou sommet des lettres basses, dites aussi lettres courtes : a, c, e, i<sup>1</sup>, m, n..., mais celui des lettres longues hautes et basses : les lettres longues hautes sont : b, d, f, h, l, t ; les lettres longues basses : g, j, p, q, y. L'*œil* d'une lettre est, en d'autres termes, la partie saillante qui forme l'impression de cette lettre ; et le *corps* ou la *force de corps* est la hauteur totale de cette partie saillante, hauteur calculée du sommet des lettres longues hautes : b, d, f..., à l'extrémité inférieure des lettres longues basses : g, j, p... ; autrement dit, et selon la définition de M. le docteur Javal<sup>2</sup>, « la distance qui sépare l'alignement supérieur de l'alignement inférieur des lettres longues ».

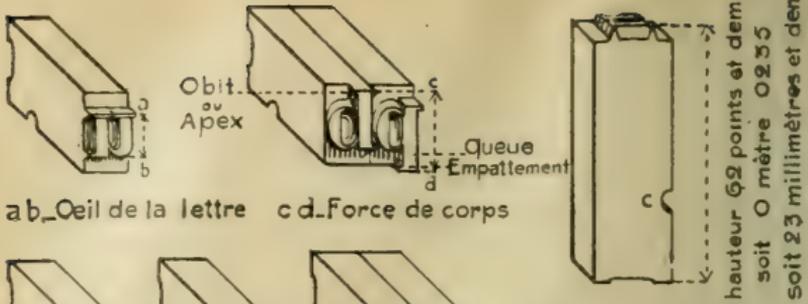
On nomme *hauteur en papier* ou simplement *hauteur* la distance du *piéd* de la tige de cette lettre à la surface de son *œil*. Cette distance doit évidemment être la même pour tous les caractères, puisque tous sont destinés à être employés ensemble, à figurer dans la même composition, à l'effet de produire une impression simultanée et commune. La *hauteur en papier* est, en France, de 62 points et demi, soit 25 millimètres et demi<sup>3</sup>.

Le même corps peut avoir et a ordinairement plusieurs variétés d'*œil*, et un caractère est *gros œil* ou

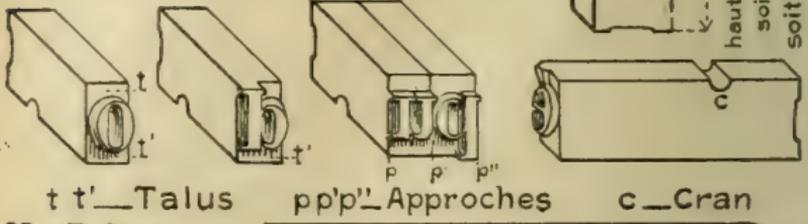
1. Certains typographes classent l'i (à cause du point) parmi les lettres longues hautes.

2. *Op. cit.*, p. 214.

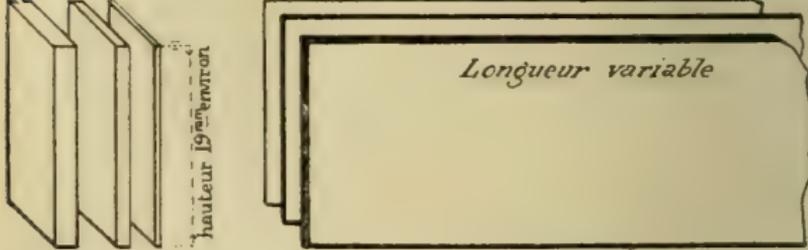
3. Cf. Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 47.



ab\_Oeil de la lettre    cd\_Force de corps

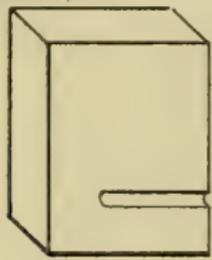


t t' Talus    pp'p'' Approches    c\_Cran

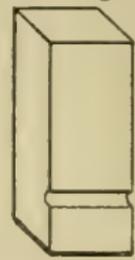


Espaces  
fortes, moyennes, fines.

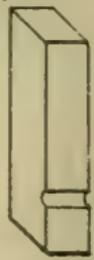
Interlignes  
fortes, moyennes, fines



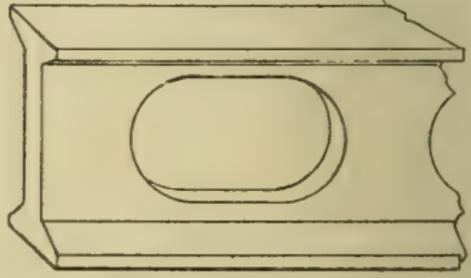
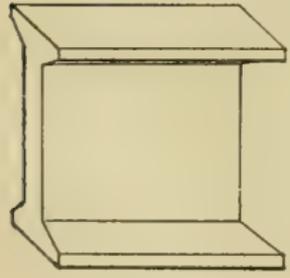
Cadrat



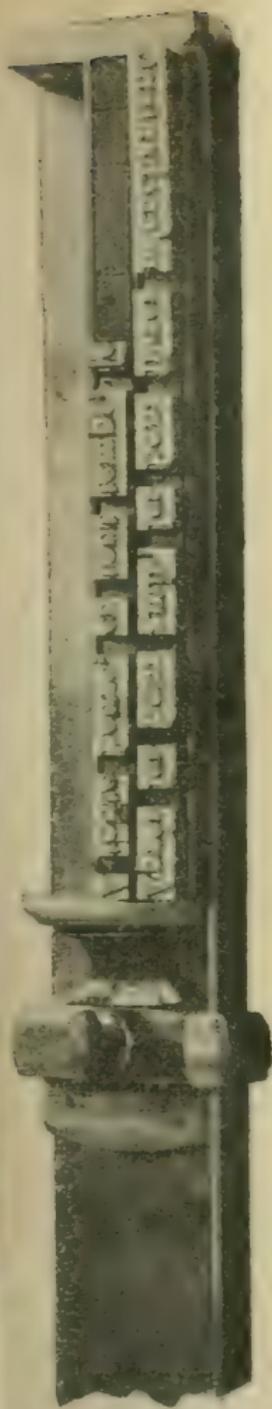
Cadratin



Demi-Cadratin



Garnitures    ou    lingots



COMPOSITEUR SUR LEQUEL UNE LIGNE ET DEMIE EST COMPOSÉE.

cette composition est la suivante :

Après les bons amis, les bons livres m'enchantent.

A toute heure, en tout temps, je

(Voir, pour la fin de ces vers, notre tome I, page 147.)

*petit œil*, suivant les dimensions plus ou moins grandes données à la lettre ou au signe en relief, au détriment du *talus* : on appelle ainsi la partie inclinée du sommet de la tige des caractères qui se trouve d'un seul côté de l'œil dans les lettres longues ou accentuées, et des deux côtés dans les lettres courtes. 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 <sup>1</sup> ». Le *cran* est une minuscule entaille faite sur la tige de la lettre, à peu de

1. Émile I. ECLERC, *op. cit.*, p. 48.

distance de la base. et qui sert à indiquer au compositeur dans quel sens il doit placer cette lettre dans le *compositeur*, — petit instrument de métal (fer ou cuivre). de forme rectangulaire, dans lequel le compositeur, au fur et à mesure qu'il *lève* les lettres, c'est-à-dire qu'il les prend dans la casse, les range à la suite les unes des autres pour en former des lignes, qu'il transporte ensuite sur une planchette à rebord, nommée *galée*.

Dans les caractères français, le cran se trouve toujours du côté du sommet de la lettre, « du côté des accents<sup>1</sup> » ; le compositeur doit, par conséquent, — puisque la composition s'effectue à l'envers, — le placer en dessous. En Allemagne, en Angleterre et en Amérique, le cran se trouve, au contraire, du côté du pied de la lettre, et les compositeurs doivent le placer en dessus.

Nous avons dit que les lettres longues se divisent en lettres longues hautes : b, d, f, h, k, l, t : et en lettres longues basses : g, j, p, q, y : dans les unes comme dans les autres, le trait vertical ou la boucle qui termine la lettre se nomme *queue*<sup>2</sup>. Les *pleins*

1. Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 47.

2. Cf. ID., *op. cit.*, p. 46. Les lettres longues dont les boucles « débordent », comme l'f et le j, sont dites lettres *crénées*. (Cf. LITTRÉ, *op. cit.*, art. Créner.) Par suite de leur position « non soutenue », ces petites boucles sont très sujettes à se casser au tirage ; c'est pour cela, comme nous allons le voir, qu'on fond souvent la lettre f avec sa ou ses voisines : fi, ffi, etc.

sont les traits verticaux des lettres; ils sont plus fortement appuyés, plus « pleins » que les traits horizontaux ou contournés, qui, à cause même de leur minceur et de leur finesse, ont reçu le nom de *déliés*. Le petit trait horizontal placé au sommet des lettres b, d, h, i, j, k... se nomme *obit*<sup>1</sup> ou *apex* (crête, sommet, en latin; au pluriel *apices*)<sup>2</sup>; et celui ou ceux qui se trouvent au bas des lettres f, h, i, k, l, m, n, p... s'appellent *empattements*<sup>3</sup>.

La lettre double ff, les lettres fi, fl, ffi et ffl, présentent cette particularité, qu'elles sont fondues ensemble, de façon à ne former qu'un caractère. Voici pourquoi. Si la lettre f, distincte et séparée, était placée devant un autre f, devant un i ou devant un l, sa bouclette supérieure, rencontrant le haut de l'f voisine, le point de l'i ou le sommet de l'l, le presserait, et, par cette pression latérale, amènerait aisément la rupture d'une de ces deux parties supérieures en contact, sinon même des deux. On obvie à ce danger en fusionnant ces lettres.

Pour séparer les mots entre eux, faire les *blancs*,

1. Cf. Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 46.

2. Émile JAVAL, *op. cit.*, pp. 6, 8 et 206.

3. Cf. Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 46. M. Émile Javal (*op. cit.*, pp. 17, 25, 206, 208, etc.) écrit à tort tantôt *empatement*, tantôt *empâtement*, ce qui, dans ce dernier cas, offre un nonsens; l'orthographe donnée par la plus récente édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1877) est, conformément à l'étymologie (le mot *patte*), *empattement*. On fait souvent d'*empattement* le synonyme d'*obit* ou d'*apex*.

on emploie de petites lames de métal, moins hautes, bien entendu, que les lettres, pour qu'elles ne paraissent pas dans l'impression, et portant le nom d'*espaces* (*une espace*). Suivant leur force d'épaisseur, les espaces sont dites fortes, moyennes ou fines : ces dernières sont d'une épaisseur uniforme de 1 point. D'autres lames de métal, les *interlignes*, ont pour objet, comme leur nom l'indique, de séparer les lignes entre elles<sup>1</sup>. Cette séparation, cet interlignage, ne s'effectue pas toujours : souvent on juge suffisant l'espace vide, le blanc, produit par le *talus* des lettres ; mais, en général, toute belle impression est *interlignée*.

Les *cadrats*, *cadratins* et *semi-cadratins* sont des pièces de fonte servant, les premières, à terminer les lignes de texte incomplètes (lignes de tête, lignes de pied avec signature<sup>2</sup>, etc.), et à isoler les mots disposés en titre ; les secondes, « de forme cubique »<sup>3</sup>, à produire les blancs qui précèdent les alinéas ; quant aux *semi-cadratins*, ils sont employés principalement dans les alignements de chiffres, ou pour espacer les points dits *points de conduite*, c'est-à-dire

1. Cf. Émile LECLERC, *op. cit.*, pp. 50 et 68.

2. Cf. *supra*, p. 96.

3. Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 50. Il serait plus exact de dire que le cadratin est un parallépipède rectangle à base carrée. « Le cadratin est un cadrat dont l'épaisseur est égale à sa force de corps, et dont les faces supérieures et inférieures offrent, par conséquent, la figure d'un carré. » (Henri FOURNIER, *Traité de la typographie*, 4<sup>e</sup> édit., p. 69.)

les points formant une ligne : par exemple, dans une table des matières, les points conduisant du titre des chapitres ou articles au numéro des pages.

D'autres pièces « de fonte », ordinairement en plomb, appelées *garnitures* ou *lingots*, d'un volume plus ou moins considérable, sont destinées à former les grandes séparations de texte, les pages blanches et les lignes de pied sans signature : le lingot, employé dans ce dernier cas, et qui porte spécialement le nom de *ligne de pied*, parce qu'il se place au bas de la page, sous la dernière ligne de composition, a pour but de renforcer cette page, d'empêcher les lignes de gauchir et de tourner, lorsqu'on procède à la ligature et au serrage en forme<sup>1</sup>. On utilise surtout les garnitures dans l'imposition, pour entourer les pages d'une forme, les « garnir » : les blancs qui en résultent constituent les *marges* ».

Selon leurs points, leur *force de corps*, les caractères portaient anciennement des noms spéciaux, à peu près tombés aujourd'hui en désuétude, mais qu'il n'est cependant pas inutile de connaître. En voici la liste<sup>2</sup> :

1. Cf. *supra*, p. 96; et Émile LECLERC. *op. cit.*, p. 69.

2. Cf. Théotiste LEFEVRE, *Guide pratique du compositeur d'imprimerie*, t. I. p. 425; — DAUPELEY-GOUVERNEUR, *le Compositeur et le Correcteur typographes*, p. 5; — E. DESORMES, *Notions de typographie*, p. 500; — Émile LECLERC. *op. cit.*, pp. 41-42; — Henri FOURNIER. *op. cit.*, pp. 45-44. Les listes de concordance des anciens noms avec les nombres de points données par ces ouvrages offrent de fréquentes divergences.

FORCE EN POINTS OU FORCE DE CORPS	ANCIENS NOMS
3 points. . . . .	Diamant ou sanspareille.
4 — . . . . .	Perle.
4 points 1/2. . . . .	Sédanaise.
5 points. . . . .	Parisienne.
6 — . . . . .	Nonpareille.
7 — . . . . .	Mignonne.
7 points 1/2. . . . .	Petit-texte.
8 points. . . . .	Gaillarde.
9 — . . . . .	Petit-romain.
10 — . . . . .	Philosophie.
11 — . . . . .	Cicéro.
12 ou 15 points. . . . .	Saint-augustin.
14 points. . . . .	Gros-texte.
15 ou 16 points . . . . .	Gros-romain.
18 ou 20 — . . . . .	Petit-parangon.
21 ou 22 — . . . . .	Gros-parangon.
24 points. . . . .	Palestine.
26 ou 28 points . . . . .	Petit-canon.
36 points. . . . .	Trismégiste.
40 ou 44 points . . . . .	Gros-canon.
48 ou 56 — . . . . .	Double-canon.
72 points. . . . .	Triple-canon.
96 — . . . . .	Grosse-nonpareille.
100 — . . . . .	Moyenne de fonte.
158 — . . . . .	Grosse-sanspareille.

Le caractère d'imprimerie le plus fréquemment usité est le caractère *romain*. Chaque imprimerie presque possède son type de lettres romaines, et les différences entre les types de même corps appartenant à des imprimeries différentes sont, en général, relativement minimales : les uns sont d'un œil un peu

plus étroit ; les autres, plus large ; ceux-ci ont leurs *pleins* plus gros ; ceux-là, plus maigres ; etc. On a ainsi du romain Didot, du romain Raçon, du romain Lahure, Mame, Plon, etc. Pour peu qu'on soit au courant des choses de librairie et de typographie, on reconnaît assez promptement ces types respectifs, et il suffit souvent d'ouvrir un livre nouveau pour dire de quelle imprimerie il sort<sup>1</sup>.

L'Imprimerie nationale, elle, possède deux indices spéciaux, ajoutés à ses caractères, en 1702, sur l'ordre même de Louis XIV, et qu'elle seule a le droit d'employer : d'abord ses l, dites *l barrées*, qui portent un imperceptible trait horizontal, une barre ou sécante minuscule, placée sur le flanc gauche de la lettre, au milieu de sa hauteur ; puis le prolongement de l'*obit* ou *apex*, c'est-à-dire du délié supérieur de ses lettres b, d, h, i, j, k, l : ce petit trait terminal se se prolonge vers la droite autant que vers la gauche<sup>2</sup>.

1. Ainsi l'imprimerie Plon a eu longtemps pour caractéristique ses A, ses N, ses V majuscules et ses v minuscules aux angles arrondis : A, N, V, v.

2. Cf. Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 855 ; et Émile JAVAL, *op. cit.*, p. 25. L'Imprimerie nationale emploie l'*l barrée* dans toutes ses impressions ; mais les autres lettres ci-dessus indiquées : b, d, h, ... avec l'apex prolongé (types gravés sous Louis XIV par Grandjean), sont souvent remplacées par des caractères ordinaires. Voici deux spécimens, l'un en corps neuf, l'autre en dix, de ces lettres de Grandjean :

l,—b, d, h, i, j, k.

l,—b, d, h, i, j, k.

Le romain Didot est un des caractères les mieux conçus, les plus habilement gravés, un des plus lisibles et des plus beaux que nous possédions<sup>1</sup>. On en peut dire autant du romain Raçon, qui, de forme plus étroite, plus élancée que le Didot, paraît même plus élégant que lui<sup>2</sup>. Depuis quelques années, on

1. « Les célèbres caractères de Didot, qui ont fait le tour du monde pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle... Les caractères classiques dont les Didot ont gravé les types les plus accomplis. » (Émile JAVAL, *op. cit.*, pp. 110 et 204.)

La présente phrase est composée en caractère romain Didot, corps neuf.

La présente phrase est composée en caractère romain Didot, corps dix.

Quant au texte du présent ouvrage, qui est interligné à quatre points, il est imprimé en caractère romain dit *néo-Didot*, corps neuf; les notes sont en romain *néo-Didot*, corps sept; et les sommaires de chapitres en romain *néo-Didot*, corps six. La préface, en tête du tome I, est en romain *néo-Didot*, corps dix.

2. L'imprimeur Simon Raçon est mort en 1905, à l'âge de quatre-vingt-treize ans. « M. Simon Raçon fut le type des anciens maîtres imprimeurs d'autrefois, instruit, actif, aimant son métier comme un art. Pendant de nombreuses années, il dirigea les ateliers qui furent ensuite achetés par l'imprimerie générale Lahure, et il attacha son nom à un type de caractères très apprécié et très usité pour les belles éditions classiques. » (*Le Courrier du livre*, 1<sup>er</sup> avril 1905, p. 205.)

La présente phrase est composée en caractère romain Raçon, corps neuf.

La présente phrase est composée en caractère romain Raçon, corps dix.

rencontre fréquemment un nouveau type de romain. le romain Grasset (du nom du dessinateur et graveur), qui a pour caractéristique l'obliquité de la corde de l'arc de ses e (e, è), disposition qui se trouve dans beaucoup d'incunables et de manuscrits<sup>1</sup>.

L'elzevier, type de caractères créé à Paris, en 1540, par le graveur français Claude Garamond, et employé par les célèbres imprimeurs de Leyde qui lui ont donné leur nom<sup>2</sup>, a généralement ses pleins moins accentués et ses traits plus uniformes que ceux du romain. Généralement encore, il présente

1. Cf. Anatole CLAUDIN, *op. cit.*, passim; et Émile JAVAL, *op. cit.*, p. 205.

La présente phrase est composée en caractère romain Grasset, corps neuf.

2. « Garamond devint bientôt le fournisseur de toutes les imprimeries où l'on se servait de caractères romains. Ces types, apportés à Anvers par Plantin (né près de Tours en 1514), furent adoptés par les Elzevier, dont le premier eut deux imprimeries, l'une à Leyde, et l'autre à Amsterdam (1592-1617). » (Émile JAVAL, *op. cit.*, p. 20.) Les Elzevier, « qu'on pourrait revendiquer comme étant des imprimeurs français », puisque « leurs plus beaux livres ont été imprimés avec des caractères gravés et fondus par Garamond et par Sanlecque », et que « le papier, si fin et si beau, qu'ils employaient, était tiré des fabriques d'Angoulême » (Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 699), sont sévèrement jugés par Auguste VITU (*Histoire de la typographie*, p. 406) : « Le grand mérite des Elzevier ou Elzevir... est d'avoir employé de beaux types... Malheureusement leurs livres sont peu corrects : la science faisait défaut aux Elzevier, qui n'étaient que des marchands, âpres au gain, avides et ennemis des lettres. »

une apparence plus étroite, un peu grêle; la boucle de l'e, notamment, semble moins développée, plus basse dans l'elzevier que dans le romain (e, e). Beaucoup de nos livres modernes, tels que des recueils de poésies, des études d'histoire littéraire, etc., sont imprimés en elzevier. L'aspect archaïque de ce caractère s'harmonise bien avec les sujets anciens, les scènes du moyen âge; et, au dire de certains bibliographes, il s'emploie d'autant mieux pour les vers que sa forme, quelque peu allongée et étroite, permet de faire entrer plus de lettres dans chaque ligne, et, par suite, de ne pas briser le vers<sup>1</sup>.

1. « ...C'est même à leur forme étroite, permettant de faire entrer beaucoup de lettres à la ligne, que les caractères elzevieriens doivent leur regain de popularité. On les emploie souvent pour publier des vers, car leur usage donne le moyen, tout en conservant un petit format, tel que l'in-12 ou l'in-18, de se servir de caractères assez grands sans que la longueur des vers dépasse la justification. C'est pour ce motif que les caractères étroits sont souvent désignés par les imprimeurs sous le nom de *poétiques*. » (Émile JAVAL, *op. cit.*, p. 218.) Loin d'avoir un « regain de popularité », les caractères elzevieriens sont actuellement en baisse, et les bibliophiles, amateurs et connaisseurs, semblent leur préférer de plus en plus le caractère Didot : « Les curieux du livre proscrivent aujourd'hui de la pratique courante les caractères elzevieriens, avec la même hauteur qu'ils mettaient naguère à les louer.... La mode est à l'impression Didot, large, bien écrite, agréable.... Les collectionneurs font la moue aux impressions maigres, et sourient gentiment aux grasses... ». (Henri BOUCHOT, *ap. Édouard ROUYEYRE, op. cit.*, 5<sup>e</sup> édit., t. I, p. 40.) Il faut remarquer, en outre, que, s'il est certains types d'elzevier dont l'étroitesse convient bien à la longueur des alexandrins, d'autres types de ce même carac-

L'elzevier était le caractère de prédilection de l'éditeur Jouaust (1854-1895), qui avait, dans ses dernières années, créé un caractère mixte, où les défauts de l'elzevier étaient compensés par les qualités du romain Didot, et réciproquement. Toujours d'une façon générale, ces défauts et ces qualités consistent principalement en ceci, que, dans l'elzevier, les déliés ayant presque la même force que les pleins sont plus résistants, s'usent moins vite et risquent moins de se casser; le romain a pour lui, tout au moins aux yeux de certains amateurs, de paraître plus élégant, de présenter meilleur aspect, à cause même de la différence mieux accusée, de l'opposition, existant entre ses pleins et ses déliés.

On appelle *italique* le caractère penché de droite à gauche. Originellement, ce caractère portait le nom tantôt de *lettres vénitiennes*, parce que les pre-

tières équivalent absolument, dans l'espèce, au caractère romain. Exemple, le vers suivant, qui est composé, d'abord en elzevier, corps neuf; puis en romain néo-Didot, même corps; puis en romain Didot, même corps (bien plus petit d'œil); et enfin en romain Raçon, même corps :

Après les bons amis, les bons livres m'enchantent.

On voit que ce n'est pas ici l'elzevier, mais le Raçon, qui est le caractère le plus compact.

miers poinçons en ont été fabriqués à Venise; tantôt de *lettres aldines*, parce que le célèbre imprimeur vénitien Alde Manuce, comme nous l'avons dit<sup>1</sup>, s'en est servi le premier, en 1512; tantôt aussi de *caractère de chancellerie*<sup>2</sup>. De nos jours, on imprime rarement un volume entier en italique; mais on emploie assez souvent ce caractère *penché* pour la dédicace ou la préface d'un volume dont le texte est en impression *droite*, c'est-à-dire en romain ou en elzevier. On se sert spécialement de l'italique, dans les impressions *droites*, pour les mots ou phrases sur lesquels on veut appeler l'attention; pour les termes étrangers, l'indication des titres de livres ou de journaux mentionnés dans le texte ou les notes, etc.

Voici quelques spécimens de types de lettres majuscules et minuscules de différents corps en romain<sup>3</sup>, en elzevier et en italique :

1. Voir *supra*, p. 111. Nous avons dit aussi, en cet endroit, qu'une légende — légende très répandue — prétend que le caractère italique, la lettre aldine, a été copiée sur l'écriture de Pétrarque. Nous avons vu également, à cette même place (p. 111, n. 2), qu'on attribue, depuis quelque temps, à François de Bologne, qui a gravé les premiers types d'italique, l'invention même de ce caractère, à l'exclusion d'Alde Manuce.

2. Cf. É. EGGER, *Histoire du livre*, p. 137.

5. En romain néo-Didot. Remarquez que ce romain est un peu plus petit d'œil que l'elzevier du corps correspondant. Afin de simplifier, nous n'avons donné ici, pour chaque point, qu'une seule sorte d'italique : l'*italique* du caractère romain; il existe aussi une *italique* du caractère elzevier; elle diffère peu de la précédente.

- 6 points  
(nonpareille). { ROMAIN, romain.  
ELZEVIER, elzevier.  
ITALIQUE, italique.
- 7 points  
(mignonne). { ROMAIN, romain.  
ELZEVIER, elzevier.  
ITALIQUE, italique.
- 8 points  
(gaillarde). { ROMAIN, romain.  
ELZEVIER, elzevier.  
ITALIQUE, italique.
- 9 points  
(petit-romain). { ROMAIN, romain.  
ELZEVIER, elzevier.  
ITALIQUE, italique.
- 10 points  
(philosophie). { ROMAIN, romain.  
ELZEVIER, elzevier.  
ITALIQUE, italique.
- 11 points  
(cicéro). { ROMAIN, romain.  
ELZEVIER, elzevier.  
ITALIQUE, italique.
- 12 ou 15 points  
(saint-augustin). { ROMAIN, romain.  
ELZEVIER, elzevier.  
ITALIQUE, italique.
- 14 points  
(gros-texte). { ROMAIN, romain.  
ELZEVIER, elzevier.  
ITALIQUE, italique.

Etc., etc.

Outre le romain, l'elzevier et l'italique, il existe des caractères, dits de fantaisie, qui sont très nombreux. Les principaux sont : l'allongée ou capillaire, l'alsacienne ou écrasée, l'antique<sup>1</sup>, la classique, l'égyptienne, l'italienne, la latine, la normande, les lettres jensoniennes<sup>2</sup>, les lettres blanches, c'est-à-dire évidées complètement, les lettres blanches ombrées, dont certains contours sont plus accentués ou garnis de hachures ; les lettres maigres, les lettres bouclées, les lettres grises (grandes lettres ornées)<sup>3</sup>, etc. Mentionnons encore l'anglaise, la ronde, la bâtarde, la gothique, la coulée, caractère penché de droite à gauche, dont les lettres sont unies entre elles par leurs déliés ; la cursive, dont le premier type, gravé en 1556 par Nicolas Granjon, fut connu sous le nom

1. « Depuis l'époque où les hommes adoptèrent l'écriture phonétique, les caractères épigraphiques ont été formés principalement de traits horizontaux et verticaux, tous de même épaisseur. Cette dernière remarque a même valu le nom de caractères **ANTIQUES** à ceux dont on vient de lire un spécimen. » (Émile JAVAL, *op. cit.*, p. 5.)

2. Du nom de l'habile graveur et imprimeur français Nicolas Jenson, qui alla s'établir à Venise vers 1469. (Cf. Ludovic LALANNE, *Curiosités bibliographiques*, p. 84.) « ... Jenson allait s'établir, en 1469, à Venise, où il gravait des caractères qui me semblent supérieurs à ceux qui avaient paru précédemment.... C'est aux caractères de Jenson que nous demanderons des modèles de goût, quand nous proposerons d'apporter des changements à la forme des caractères actuellement employés en typographie. » (Émile JAVAL, *op. cit.*, p. 20.)

3. Sur les lettres grises, cf. DAUPELEY-GOUVERNEUR, *op. cit.*, p. 68.

de *civilité*, du titre du livre *Civilité puérile et honnête*, qu'il servit à imprimer<sup>1</sup>; les lettres *tourneures* ou *turnures*, ainsi nommées d'après leur forme arrondie, tournante, qui étaient utilisées comme initiales de chapitre dans les anciens manuscrits<sup>2</sup>, et offrent beaucoup de ressemblance avec cette autre espèce de majuscules arrondies, aussi fréquemment usitée dans les manuscrits, appelée *onciale*<sup>3</sup>.

1. Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 64.

2. ID., *ibid.*

3. « Lettres *onciales*, c'est-à-dire d'un pouce de haut. » (*uncia*, pouce) (abbé RIVE, *la Chasse aux bibliographes*, p. 558). « Pris dans son acception rigoureuse, oncial devrait désigner des caractères d'un pouce de hauteur... Le mot oncial a été employé par saint Jérôme..., mais le sens de ce passage n'est pas assez précis pour qu'on puisse affirmer que saint Jérôme ait voulu désigner une écriture distincte de la capitale, ou simplement des caractères d'une grande dimension. Quoi qu'il en soit, on est convenu de donner le nom d'onciale à une écriture dont les lettres ont presque toujours beaucoup moins d'un pouce de hauteur... Par onciale, on entend une écriture majuscule qui affecte souvent les contours arrondis, et qui se distingue de la capitale par la forme des lettres A, D, E, G, H, M, Q, T, V. (Natalis DE WAILLY, *Éléments de paléographie*, t. I. p. 588, *ap.* LITTRÉ. *op. cit.*, art. Oncial.) « Les formes arrondies de l'onciale (d'où est issue la lettre *turnure*). » (LECOY DE LA MARCHE, *les Manuscrits et la Miniature*, p. 155.) Notons encore qu'on nomme lettres *filigranées* des initiales particulières de même aux anciens manuscrits, majuscules ornées de fioritures très déliées, d'une sorte de filigrane. « fil ténu, capricieusement enroulé et engendrant des espèces de graines ou de petites boules » (ID., *op. cit.*, pp. 154-156); lettres *dragontines*, appelées aussi *saxonnnes*, d'autres initiales d'anciens manuscrits « terminées par des têtes et des queues de serpents, bordées de points, garnies, dans leurs massifs, de perles, d'en-

Voici des spécimens de ces diverses lettres majuscules et minuscules :

ALLONGÉES, allongées ou Capillaires.

**ALSACIENNES, alsaciennes.**

ANTIQUES, antiques.

ANTIQUES ALLONGÉES.

**ANTIQUES GRASSES.**

CLASSIQUES, classiques.

ÉGYPTIENNES, égyptiennes.

*ÉGYPTIENNES ITALIQUES, égypt. italiq.*

ELZEVIER GRAS, elzevier gras.

*ELZEVIER GRAS italique.*

ITALIENNES, italiennes.

LATINES, latines.

**NORMANDES, normandes.**

JENSONIENNES, jensoniennes.

**BLANCHES.**

**LETTRES ombrées.**

MAIGRETTES, maigrettes.

*Anglaise.*

*Ronde. Batarde. Gothique. Cicilite.*



Tous les caractères, — lettres, signes, chiffres et séparations typographiques (espaces, cadrats, etc.) — sont rangés dans une grande boîte sans couvercle, nommée *casse*<sup>1</sup>, placée à hauteur d'appui et sur un plan légèrement incliné. La casse est partagée en deux grandes sections : *bas de casse* et *haut de casse*. Dans le bas de casse, qui est la partie la plus rapprochée de l'ouvrier compositeur, se trouvent, dans une quantité de petits compartiments ou *cassetins*<sup>2</sup>, les types de lettres et de signes de l'usage le plus fréquent, les minuscules, par exemple, d'où leur nom typographique de *bas de casse*. Le haut de casse contient les lettres et signes employés moins

trelacs et de monstres enchevêtrés » (LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, p. 265). Rappelons enfin que les caractères gothiques des premiers livres portent le nom de *lettres de forme* et de *lettres de somme*, celles-ci moins anguleuses, moins hérissées de pointes que celles-là. C'est de *lettres de somme* que se servirent Gutenberg, Fust et Schoeffer, les inventeurs de l'imprimerie. (Cf. LUDOVIC LALANNE, *op. cit.*, p. 105.)

1. *Casse*, comme *caisse*, vient de l'italien *vassa* et du latin *capsa*, coffre; tandis que *case* a pour étymologie *casa*, maison, en italien et en latin. (Cf. LITTRÉ, HATZFELD, *op. cit.*)

2. La casse française renferme 54 cassetins dans le bas de casse, et 98 (14×7) dans le haut de casse. Des casses moins grandes, partant moins encombrantes, et d'un seul morceau, notamment la casse dite *parisienne*, sont actuellement en usage : on en a retranché les petites capitales, relativement peu employées, et qui sont placées à part.

CASSE ANCIEN MODÈLE  
en deux morceaux

A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G
H	I	K	L	M	N	O	H	I	K	L	M	N	O
P	Q	R	S	T	V	X	P	Q	R	S	T	V	X
à	é	i	ó	ù	Y	Z	U	J	Æ	OE	W	Y	Z
É	È	È	=	•	•	•	É	È	È	/	†[]	ç	!
à	è	i	ó	ù	( )	•	fl	Æ	OE	W	ç	ff	?
•	•	U	J	j	•	•	ff	ë	ÿ	ü	ſ	ffi	Fonte

HAUT DE CASSE

•	ç	é	-	'		1	2	3	4	5	6	7	8
	b	c	d	e		s		esp. moyen.	f	g	h	9	0
z												æ	•
y	l	m	n	i		o	p	q		w	k	;	1 2 cadr.
									esp. fine.		fi	:	cadr
x	v	u	t	espaces fortes		a	r	.	,				cadrals

BAS DE CASSE



souvent, comme les grandes majuscules ou *grandes capitales*, les petites majuscules ou *petites capitales*, les lettres *supérieures* (placées, dans les abréviations, à la droite supérieure de la lettre initiale, ordinairement majuscule : N<sup>o</sup>, M<sup>me</sup>, M<sup>lles</sup>, etc.), les guillemets, parenthèses, etc.<sup>1</sup>.

On appelle *police* d'un caractère « la liste de toutes les lettres et signes de la casse, avec l'indication de leur quantité respective pour un nombre total de lettres déterminé<sup>2</sup>, » ou, en d'autres termes, le rapport des lettres et signes typographiques entre eux dans la composition d'une langue. L'italien, par exemple, emploie bien plus d'*a* que de *b*; presque à chaque mot l'*a* reparait dans cette langue : l'ouvrier typographe, le *typo*, chargé de composer l'italien, devra donc avoir devant lui, dans sa casse, bien plus d'*a* que de *b*. En français, cette proportion ou *police*, pour 100 000 lettres, est approximativement la suivante<sup>3</sup> :

1. Sur la casse, voir Théotiste LEFEVRE, *op. cit.*, t. I, pp. 1 et s.; — DAUPELEY-GOUVERNEUR, *op. cit.*, pp. 7 et s.; — Émile LECLERC, *op. cit.*, pp. 70 et s.; — Henri FOURNIER, *op. cit.*, pp. 60 et s.; — C. DELON, *Histoire d'un livre*, pp. 155 et s.; — Albert MAIRE, *Manuel pratique du bibliothécaire*, pp. 504 et s.; — etc. Je suis également redevable de nombreux renseignements typographiques à l'obligeance de M. Jattefaux, prote de l'imprimerie Lahure : je le prie d'agréer ici mes très vifs remerciements.

2. Théotiste LEFEVRE, *op. cit.*, t. I, p. 450.

3. J'emprunte cette liste à Théotiste LEFEVRE, *op. cit.*, t. I, p. 450 (Paris, Didot, 1855), où j'ai dû ajouter, dans les

## Police de 100 000 lettres.

<b>Bas de casse.</b>	é — 1 500	<b>Grandes capitales.</b>	Ç — 25
a — 5 000	è — 500	A — 500	D — 200
b — 1 000	ê — 300	B — 150	E — 350
c — 2 500	ë — 50	C — 250	F — 100
ç — 100	ï — 150	Ç — 25	G — 100
d — 3 000	î — 50	D — 250	H — 100
e — 11 000	ô — 150	E — 450	I — 250
f — 1 000	ù — 250	F — 150	J — 100
g — 1 000	û — 150	G — 150	K — 25
h — 1 000	ü — 50	H — 150	L — 200
i — 5 500		I — 300	M — 150
j — 500	<b>Lettres supérieures.</b>	J — 100	N — 200
k — 100	e — 100	K — 25	O — 200
l — 4 500	i — 100	L — 300	P — 100
m — 2 500	m — 100	M — 200	Q — 200
n — 5 000	o — 100	N — 250	R — 150
o — 4 500	r — 100	O — 300	S — 300
p — 2 000	s — 100	P — 200	T — 300
q — 1 200	t — 100	Q — 150	U — 250
r — 5 500		R — 300	V — 200
s — 6 500	<b>Ponctuation.</b>	S — 300	X — 75
t — 5 500	. — 1 500	T — 300	Y — 50
u — 5 000	, — 2 000	U — 250	Z — 50
v — 1 000	: — 500	V — 200	Æ — 25
x — 500	: — 200	X — 75	Œ — 25
y — 500	? — 100	Y — 50	É — 75
z — 300	! — 100	Z — 30	È — 50
<b>Lettres doubles.</b>		Æ — 25	Ê — 25
æ — 50	<b>Signes.</b>	Œ — 25	
œ — 100	- — 1 000	É — 100	<b>Chiffres.</b>
w — 30	, — 1 000	È — 75	1 — 500
ff — 150	° — 500	Ê — 25	2 — 200
fi — 250	° — 50		3 — 200
fl — 150	( ) — 150	<b>Petites capitales.</b>	4 — 200
<b>Lettres accentuées.</b>	[ ] — 50	A — 200	5 — 200
â — 500	§ — 50	B — 100	6 — 200
à — 250	— — 200	C — 150	7 — 200
			8 — 200
			9 — 200
			0 — 500

Disons enfin que l'encre d'imprimerie se compose de noir de fumée et d'huile de lin cuite, intimement mélangés par le broyage. On employait jadis l'huile de noix : elle est plus siccativée et meilleure que l'huile de lin, mais coûte plus cher. Selon qu'elle est destinée aux journaux, aux *labeurs*, — c'est-à-dire aux ouvrages de longue haleine, comme l'impression d'un livre, « susceptibles d'occuper plusieurs ouvriers pendant un certain temps<sup>1</sup> », et « nécessitant l'emploi d'une certaine quantité de caractères de la même espèce<sup>2</sup> », — ou encore aux tirages de vignettes, l'encre typographique subit diverses modifications de fabrication et est plus ou moins fine.

La première usine pour la fabrication industrielle

« lettres doubles », le ff qu'il a omis, d'où une légère modification de chiffres. Il est à remarquer, en outre, que les lettres triples, ffi, ffl, fondues ensemble, comme nous l'avons dit, ne figurent pas dans cette police. La police donnée par DAUPELEY-GOUVERNEUR (*op. cit.*, p. 57), ainsi que celle de HENRI FOURNIER (*op. cit.*, p. 58), présentent, pour le même nombre de lettres, 100 000, d'assez nombreuses différences. Quant à M. ÉMILE LECLERC, son ouvrage ne contient aucun tableau de police de lettres : il dit très justement, dans le paragraphe consacré à cet article (*op. cit.*, pp. 54-55) : « 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 ». « **Sorte**. s. f. Quantité quelconque d'une même espèce de lettres. » (Eugène BOUTMY, *Dictionnaire de l'argot des typographes*.)

1. ALBERT MAIRE, *op. cit.*, p. 555.

2. G.-A. CRAPELET. *Études pratiques et littéraires sur la typographie*, p. 145.

de l'encre d'imprimerie a été fondée en 1818 par Lorilleux père; jusque-là, les imprimeurs avaient coutume de faire eux-mêmes leur encre<sup>1</sup>, et il faut avouer qu'il semble en être des anciennes encres comme des anciens papiers : celles d'autrefois valaient généralement mieux que celles d'aujourd'hui. « L'encre des premières impressions du xv<sup>e</sup> siècle, écrit un bibliographe des plus experts en ces questions, Ambroise Firmin-Didot<sup>2</sup>, nous offre toutes les qualités désirables : elle est noire, luisante, et quatre siècles écoulés ont prouvé qu'elle avait conservé jusqu'à ce jour ses qualités primitives. » Après un court intervalle de décadence, l'ancienne encre reprend sa supériorité : « celle que fabriquaient eux-mêmes les Alde, les Estienne, les Elzevier, les Plantin, les Ibarra, les Bodoni, et tous les imprimeurs jaloux de leur renommée typographique, a conservé jusqu'à nos jours, répète le même compétent érudit, toutes ses qualités primitives<sup>3</sup>. »

1. Cf. Émile LECLERC, *op. cit.*, pp. 531-532.

2. *L'Imprimerie, la Librairie et la Papeterie à l'Exposition universelle de 1851*, p. 62.

3. *Ibid.* Sur l'importance capitale de l'encre d'imprimerie dans l'invention de Gutenberg, on trouvera de très judicieuses considérations dans un ouvrage élémentaire d'Auguste VITTE, *Histoire de la typographie* (la couverture porte : *Petite Histoire de...*), pp. 8, 11 et s., 57 et s., dont voici quelques extraits : «...Quel profond praticien, quel chimiste inspiré trouva la clef de voûte sans laquelle l'édifice s'écroulait, ou, bien plutôt, n'existait pas? qui donc trouva l'encre d'imprimerie?... On avait reconnu tout d'abord que l'encre à écrire

Les procédés d'impression actuels diffèrent à peu près autant de l'imprimerie d'autrefois que les nouveaux modes de fabrication du papier diffèrent des anciens.

ne pouvait être d'aucun usage : à la fois trop pâle et trop fluide, elle ne gardait pas les contours de la ligne sculptée, et ne pouvait donner qu'une épreuve effacée et confuse.... Il fallait donc trouver une composition noire et résistante, épaisse sans empâtement, liquide sans fluidité, qui pût s'étendre avec régularité sur la surface entière de la gravure à reproduire, sans couler dans les vides calculés pour rester blancs, et qui, sous une forte pression, ne s'étalât point en taches indécises. La première solution du problème fut donnée par les *cartiers* ou fabricants de cartes à jouer.... L'encre des cartiers, suffisante pour les impressions xylographiques, l'eût été pour les impressions typographiques, si elles n'eussent différé que par la division des types, et non par leur matière. L'encre fluide et maigre, qui noircit les fibres pénétrables du bois, coulerait sur du métal: or, comme il est certain que les premiers livres typographiques sont imprimés avec de l'encre grasse et noire, on en peut conclure légitimement que l'emploi de cette encre nouvelle était nécessaire pour obtenir l'adhérence de la solution sur des reliefs de plomb ou d'étain. L'encre d'imprimerie dont se servit Gutenberg remplit toutes ces conditions: c'est un mélange d'huile et de noir: l'huile, convertie en vernis par la cuisson, est broyée très exactement avec le noir qui se tire de la poix résine brûlée dans une batisse spéciale, nommée *sac à noir*: les huiles de noix et de lin sont les seules propres à fabriquer de bonne encre: les autres font maculer l'impression et jaunissent rapidement.... » Mais quel est l'inventeur de l'encre d'imprimerie? « On a beaucoup usé d'encre pour disputer sur ce point, lit-on dans le *Mémorial de la librairie française* (24 août 1905, page 450). Nous

Aujourd'hui, afin de ne pas fatiguer et écraser les caractères, on ne tire plus sur la *composition* que les ouvrages dont le chiffre de tirage ne doit pas dépasser quatre ou cinq mille exemplaires. Lorsque ce chiffre est plus élevé, on prend, au moyen d'une pâte spéciale<sup>1</sup>, composée de colle de pâte, de blanc d'Espagne et de papier, et appelée *flan*, les *empreintes* de cette composition, puis on *cliche* ces empreintes, c'est-à-dire qu'on y coule un mélange de plomb et d'antimoine, qui donne, en se refroidissant, un bloc présentant le même relief que les lettres mêmes, et c'est sur ces blocs, sur ces *clichés*, que l'impression, le tirage, s'effectue. On peut tirer sur

croisons qu'il faut en attribuer la paternité à Gutenberg ou à l'un de ses premiers associés, car les *Bibles* de Gutenberg présentent encore un noir d'un brillant remarquable, alors que tous les livres xylographiques ont été imprimés au frotton, d'un seul côté du papier, avec du noir à la détrempe, terne et pâle. Longtemps les imprimeurs préparèrent eux-mêmes l'encre dont ils faisaient usage, puisque la première fabrique d'encre fut créée, à Paris, en 1818, par Pierre Lorilleux. Deux années après, Benjamin Foster en établissait une en Angleterre. »

1. On se sert aussi, ou plutôt on s'est servi de plâtre, pour prendre ces empreintes. Ce qui a fait préférer au clichage au plâtre le clichage dit *au papier* ou *au flan*, c'est la rapidité d'exécution et l'économie de ce dernier procédé; mais le plâtre avait l'avantage de donner des empreintes plus complètes et meilleures. (Cf. Émile LECLERC, *op. cit.*, pp. 555-554.) M. Reiter, directeur de l'imprimerie du journal *le Temps*, a imaginé une prise d'empreinte très rapide, au moyen d'un flan sec placé sur la forme et soumis à la presse hydraulique. On trouvera la description de ce procédé dans le *Mémorial de la librairie française*, 12 mai 1904, pp. 258-259.

ces clichés environ dix à quinze mille exemplaires. Lorsque le tirage doit dépasser ce dernier chiffre, on a recours à la galvanoplastie; on obtient, au moyen du courant électrique, des clichés en cuivre d'une résistance bien plus grande, et avec lesquels on peut tirer un nombre d'exemplaires bien plus considérable<sup>1</sup>.

Théoriquement le mot *clichage* est synonyme de l'ancien mot *stéréotypie* : ils signifient tous les deux l'action de « créer, d'après une composition unique formée par l'assemblage des caractères mobiles, une ou plusieurs autres planches solides et identiques<sup>2</sup> ». Mais *clichage* est l'expression moderne, actuellement en usage, et désignant l'opération dont nous venons de parler, qui débute par la prise des empreintes au moyen de plâtre ou de *flans*. La *stéréotypie* (στερεός, solide; τύπος, type) s'applique plus particulièrement au procédé imaginé, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et presque simultanément, par l'imprimeur et fondeur Herhan et par les frères Didot, procédé qui arrive au même résultat par des voies opposées, et que le bibliographe Psaume<sup>3</sup> nous décrit en ces termes :

1. Ce nombre dépend évidemment de l'épaisseur de la couche de cuivre du cliché : avec un bon cliché, ayant trempé trois jours dans le bain, on peut tirer cent mille exemplaires et davantage.

2. Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 533.

3. *Dictionnaire bibliographique*, t. I, chap. xvii, p. 92. Voir aussi *Miscellanées bibliographiques*, t. I, pp. 9-10, De la sté-

« MM. Didot composent en caractères mobiles, d'une matière plus dure que les caractères ordinaires. Chaque page, bien serrée dans un châssis de fer, est enfoncée à froid dans une lame de plomb, où elle laisse son empreinte. On coule sur cette lame une matière qui, refroidie et détachée, reproduit les caractères en relief. On pare les bords et le plat de chaque planche au moyen du tour et du rabot, on met en forme, et l'on imprime comme à l'ordinaire.

« M. Herhan compose avec des caractères mobiles en cuivre, qui, au lieu d'être en relief, sont en creux ; il coule sa matière sur chaque page ainsi composée, et obtient, par cette seule opération, le même résultat que MM. Didot<sup>1</sup>. »

réotypie, par LOUIS DE VILLOTTE ; et l'article Stéréotypie par STARK dans l'*Encyclopédie moderne*, Complément, t. XII, col. 438-442.

1. Sur Louis-Étienne Herhan, né à Paris, en 1768, mort en 1854, voir l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 50 août 1905, col. 509 et suiv. : « Le 5 nivôse an VI (décembre 1797), Herhan obtint un brevet pour un procédé d'impression en planches compactes, et s'associa avec Pierre et Firmin-Didot, qui avaient, eux aussi, obtenu un brevet pour le même sujet trois jours plus tard ; mais cette association dura peu.... » Voir aussi MICHAUD, *Biographie universelle* : « Le mode de stéréotypage de Herhan avait le défaut d'être dispendieux.... Ses procédés sont depuis longtemps abandonnés, mais ils n'en ont pas moins fait faire un grand pas à un art qui était alors dans son enfance.... Herhan vécut presque toujours dans la gêne. Il est mort à Paris, à l'hospice des Ménages, âgé de quatre-vingt-sept ans, en 1855 » (« le 21 mai 1854 », dit Ludovic LALANNE, dans son *Diction-*

Les premiers essais de clichage et de stéréotypie se firent en 1756, à Édimbourg, puis à Londres, et sont dus à l'Écossais William Ged ou Gedd, qui imprima les œuvres de Salluste avec ce nouveau procédé, aussitôt abandonné par suite soit de son imperfection, soit plutôt des menaces et hostilités des imprimeurs du pays<sup>1</sup>.

Des expériences du même genre eurent lieu en France, à Paris, vers 1784, dues à Joseph Hoffman, de Strasbourg, et à son fils, qui obtinrent un privilège de quinze ans pour l'exploitation de leur système. Mais, à la suite de l'opposition acharnée que leur firent les imprimeurs parisiens, un arrêté de 1787 ordonna la fermeture de l'imprimerie *polytype* d'Hoffman<sup>2</sup>.

*naire historique de la France*). Herhan et Didot, associés ou séparés, publièrent « un nombre considérable de volumes stéréotypés » (MICHAUD, *op. cit.*), dont la marque bien connue représente un médaillon ovale, avec les portraits de Gutenberg, de Fust et de Schoeffer. Cette collection de petits volumes à bon marché, — la « Collection stéréotype », contenant les chefs-d'œuvre des littératures classiques, obtint jadis une grande vogue, et peut se comparer à la petite « Bibliothèque nationale », commencée par l'imprimeur Dubuisson en 1865, et qui se continue encore. Seulement le papier des « stéréotypes » d'Herhan et de Didot est encore intact au bout d'un siècle, tandis que celui de la plupart des petits in-16 de Dubuisson est déjà tout piqué et jauni.

1. Cf. Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 691 : et LAROUSSE, *op. cit.*

2. Cf. Gabriel PEIGNOT, *Dictionnaire raisonné de bibliologie*, art. Stéréotypage.

Vers le même temps, en 1785, Joseph Carez, imprimeur à Toul, s'adonnait avec succès aux mêmes recherches. Joseph Carez, a écrit Psaume<sup>1</sup>, « mérite de partager avec l'Écossais William Ged la gloire de cette utile découverte, le perfectionnement du clichage. Si William Ged a été le Gutenberg du stéréotypage, Joseph Carez en a été le Schoeffer ».

Mentionnons encore, parmi les modes de reproduction typographique, le procédé dit *anastatique* (ἀνάστασις, résurrection), applicable non seulement aux livres, mais aux gravures, planches, etc. Il consiste à transporter sur une plaque de métal le texte ou la gravure à reproduire; on encre ensuite cette plaque, et l'on procède au tirage. Ce transport, qui s'effectuait jadis par des moyens chimiques, imaginés, en 1844, par Baldermus, de Berlin<sup>2</sup>, s'opère

1. *Op. cit.*, p. 90. MICHAUD (*op. cit.*) est d'avis également que Joseph Carez (1755-1801) « doit être considéré comme l'inventeur du clichage ». Edmond WERDET, dans son *Histoire du livre en France* (t. IV, pp. 192-202), donne de nombreux et intéressants détails sur Joseph Carez, mort sous-préfet de Toul, et à qui il attribue pareillement l'invention du clichage : « Et dire, conclut-il, qu'un homme aussi remarquable que Joseph Carez est aujourd'hui oublié de la nouvelle génération de sa ville natale! Aucune pierre funéraire n'atteste, même aux yeux de ses concitoyens, la place où reposèrent les restes mortels de l'habile et dévoué typographe et de l'excellent citoyen. »

2. Voici ces moyens, d'après *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 10 juin 1904, col. 882 (article emprunté en majeure partie au *Grand Dictionnaire* de LAROUSSE) : « Plonger le texte à reproduire dans une solution de soude, puis d'acide

actuellement à l'aide de la photographie. Relativement coûteux et peu expéditif, ce procédé ne convient que pour les tirages à petit nombre : on l'emploie, par exemple, pour remplacer les pages manquantes dans un ouvrage ancien, un livre de valeur, dont on possède un double complet<sup>1</sup>.

Par suite de l'usure des clichés, il advient très fréquemment que des mots ou des lignes entières, principalement les premiers ou les derniers mots des lignes, les premières ou les dernières lignes des pages, manquent, ne sortent plus sur les feuilles que l'on tire. Vous ferez donc bien, lorsque vous achetez un exemplaire d'un ouvrage moderne, — particulièrement si cet ouvrage a atteint un chiffre élevé d'éditions, et si cet exemplaire appartient à l'un des derniers tirages, — d'en vérifier les bas de pages et

tartrique, le laver, y passer une couche légère d'acide azotique, l'appliquer sur une plaque de zinc, et soumettre le tout à une énergique pression : la plaque est attaquée par l'acide pendant que l'encre du texte s'y transporte, formant ainsi un léger relief. Verser sur la planche une dissolution de gomme et d'acide phosphorique, qui agit sur les parties acidulées, de telle sorte que, si l'on passe sur la plaque de zinc un rouleau d'encre d'impression, cette dernière, repoussée par les parties gommées, ne se dépose que sur celles qui sont chargées de l'encre du texte transportée sur le zinc. »

1. Cf. LAROUSSE, *op. cit.* (bon article dont nous venons de donner un extrait) : et la *Grande Encyclopédie*. Voir aussi Alfred DE LOSTALOT, *les Procédés de la Gravure*, p. 196 ; et Paul EUDEL, *le Truquage*, les contrefaçons dévoilées : Livres et Reliures, pp. 261-262.

les extrémités de lignes, afin de vous assurer que le texte est complet.

On se sert aussi maintenant, surtout pour la composition des journaux, de machines à composer. La première de ces machines « remonte à l'Anglais Church, qui en a été le créateur, en 1822, croyons-nous<sup>1</sup> ». Cet essai était très primitif, et l'inventeur — de même, du reste, que beaucoup de ses successeurs, — « n'avait voulu résoudre que le problème de la *composition*, sans s'attaquer à celui de la *justification* ni même à celui de la *distribution*<sup>2</sup> ». Une autre machine du même genre fut fabriquée en France par Young et Delcambre, et figura à l'Exposition de 1844, où elle obtint une médaille d'argent<sup>3</sup>.

1. Daniel BELLET, les Machines à composer : *Journal de la Jeunesse*, 16 décembre 1905, pp. 46-48.

2. Id., *ibid.* Nous avons dit ci-dessus (p. 118) ce qu'on entendait par *justification* en typographie. *Distribuer*, c'est replacer, après le tirage, chaque lettre dans le cassetin qui lui est propre, de façon à pouvoir s'en resservir, la *lever* de nouveau, dans une composition ultérieure. Ajoutons que, dans plusieurs des machines à composer récemment inventées, la *distribution* est supprimée et remplacée par la refonte des caractères.

3. Cf. Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 881. M. Edmond MORIN, dans son *Dictionnaire typographique*, — où l'on trouve de nombreux détails sur les machines à composer, — dit (p. 170) : « Jusqu'en 1839, deux brevets seulement sont pris en France...; mais à l'Exposition de cette même

Si ingénieux que fût le *pianotype*, — ainsi avait été baptisé cet appareil, — il fut reconnu trop compliqué pour être utilement employé. D'autres machines à composer, le *gérotipe* Gobert, par exemple, imaginées depuis, n'entrèrent pas davantage dans le domaine pratique.

C'est à un Wurtembergeois, émigré en Amérique, Ottomar Mergenthaler, qu'est due l'invention de la machine la plus en usage aujourd'hui, la *linotype*, pour laquelle il prit un brevet, vers 1884<sup>1</sup>. La linotype « compose et fond automatiquement les caractères typographiques par clichés solides de lignes entières : elle produit donc des *lignes-types*, d'où, pour raison d'euphonie, le nom de *linotype* donné à cette machine et parfois aussi aux lignes-clichés qu'elle produit. La linotype n'emploie pas de caractères mobiles, mais seulement du métal brut, un peu de gaz ou tout autre combustible pour la fusion de ce métal, et enfin de la force motrice, un quart de cheval environ. Un seul opérateur suffit à sa mise en œuvre, et les opérations successives, dont le

année figure la machine Delcambre... le *pianotype*... » Des essais de même nature avaient été tentés, vers 1820, par Pierre Leroux, le célèbre socialiste, fondateur du journal *le Globe* et auteur du livre *l'Humanité*, qui, lui aussi, paraît-il, avait donné le nom de *pianotype* à son appareil. A ces essais on pourrait rattacher les procédés de fusion de caractères multiples, les *logotypes*, d'Henry Johnson, en 1785, etc. (Cf. Auguste VITU, *op. cit.*, pp. 145 et s.)

1. Cf. Edmond MORIN, *op. cit.*, p. 172.

cycle complet se reproduit pour chaque ligne, sont les suivantes : 1<sup>o</sup> composition; 2<sup>o</sup> justification; 3<sup>o</sup> fonte par lignes entières d'un seul lingot; 4<sup>o</sup> distribution<sup>1</sup> ».

D'autres machines analogues, ou du moins à mêmes fins, la *monotype*, la *monoline*, le *télétypographe*, l'*électrotypographe* Meray-Rozar, etc., ont été plus récemment brevetées, et chaque jour surgit quelque perfectionnement, apparaît et se propage quelque nouveau système<sup>2</sup>.

1. Henri FOURNIER, *op. cit.*, pp. 242-245.

2. Cf. Edmond MORIN, *op. cit.*, p. 172; — Firmin SEGOND, *Conférence faite (sur l'imprimerie) à la Société astronomique de France*, le 1<sup>er</sup> juin 1904 (Paris, Imprimerie de la Bourse de Commerce, 1904, 76 pp.); — *Mémorial de la librairie française*, 1<sup>er</sup> septembre 1904, p. 475; — etc. Sur l'électrotypographe Meray-Rozar, dont le mécanisme est extrêmement compliqué, mais qui est considéré comme « supérieur à tous les autres systèmes imaginés jusqu'à ce jour », voir le *Mémorial de la librairie française*, 1<sup>er</sup> et 8 mai 1902, pp. 265-277. Voici quelques extraits de cet important article : « L'électrotypographe Meray-Rozar est constitué par deux appareils absolument indépendants : la machine à écrire, et la machine à fondre et à composer, pouvant fonctionner en des endroits différents, ce qui constitue un grand avantage pour les petits imprimeurs. La machine à écrire se présente sous l'aspect d'un appareil ordinaire, mis en mouvement avec une pédale et un petit moteur, avec son clavier à touches et son papier pour l'impression.... Ce papier bande est semblable à celui que l'on emploie en télégraphie, mais environ deux fois et demie plus large. Il sort de l'appareil, percé de petits trous carrés, disposés suivant une certaine convention, et constituant la représentation des lettres de l'alphabet, des chiffres et des signes de ponctuation.... La combinaison de ces trous a été empruntée à l'appareil télégraphique Bau-

Tandis que les plus habiles ouvriers typographes ne peuvent guère *lever* plus de 1500 caractères à l'heure, ce qui est fort joli déjà et prouve une agilité merveilleuse, les machines à composer en lèvent de 4000 à 6000 au minimum; certaines même, comme la machine Calendoli, arrivent à en mettre en place 16 000 par heure<sup>1</sup>.

C'est dans les journaux, comme nous l'avons dit, que les machines à composer sont le plus employées; pour les travaux soignés, les *labeurs* d'art ou d'érudition, rien encore n'a remplacé la vieille méthode,

dot... La bande perforée se déroule sur un cylindre métallique au-dessus duquel sept aiguilles, en établissant des contacts par les vides de la bande, envoient du courant aux électro-aimants qui font fonctionner les *chercheurs*, et, grâce au *combineur*, les traduisent en caractères d'imprimerie. Ce système constitue donc une transmission automatique analogue à celle de l'appareil Baudot... Le métal — dont il ne s'échappe qu'une faible quantité — est maintenu constamment en fusion dans un récipient chauffé au gaz... La machine ne peut faire que des lignes... Il faut des typographes pour composer les titres, tableaux, etc. » « L'électrotypographe Meray-Rozar, dit, de son côté, M. Daniel BELLET (*loc. cit.*, p. 48), ne compose que 5000 lettres à l'heure, ce qui est relativement peu..., mais cette machine justifie avec une exactitude parfaite, et elle prépare une composition d'un aspect remarquable, qui peut lutter avec la meilleure composition à la main. Il est certain qu'aujourd'hui les machines à composer sont assez perfectionnées pour laisser présager le moment où la composition à la main ne sera plus pratiquée que dans des cas exceptionnels, comme pour les titres des volumes, là où doit intervenir le goût du compositeur. »

1. Cf. Daniel BELLET, *loc. cit.*, pp. 47-48.

le levage de la lettre pratiqué par Gutenberg et ses disciples.

La nécessité absolue de produire avant tout du bon marché fait que, de l'avis de tous les gens compétents, la librairie n'a jamais été aussi « vilaine<sup>1</sup> » qu'aujourd'hui. Et cela non pas par la faute seule des imprimeurs ou éditeurs, mais par celle du public surtout, pour qui le plus bas prix est l'argument décisif, l'unique et suprême cause déterminante du choix. « S'il arrivait un jour, écrit Crapelet<sup>2</sup>, que le public, qui sait, quand il le veut, que plus un travail approche de la perfection, plus il a de prix et de valeur réelle, voulût n'estimer et ne rechercher que les livres d'une correction rigoureuse, et que cette qualité avant tout, comme la limpidité dans le diamant, obtint sa faveur, et une juste indemnité des difficultés vaincues pour y parvenir, sans doute alors les libraires et les éditeurs seraient forcés de ne pas fonder la réussite de leurs entreprises *sur l'unique base du vil prix de la fabrication*, et la typographie

1. L'épithète est de Jules RICHARD, dans *l'Art de former une bibliothèque*, page 6 : « On n'a jamais fait de plus vilaine librairie ». Et BARBEY D'AUREVILLY (*Romanciers d'hier et d'aujourd'hui*, Balzac, p. 55) : « ...Ces volumes, typographiquement assez bien exécutés, autant du moins que le permet l'abaissement général et honteux de la confection matérielle du livre moderne.... »

2. *Études pratiques et littéraires sur la typographie*, p. 225.

tournerait toutes ses vues et tous ses efforts vers la correction des livres. C'est au public à se prononcer : car il a toujours les moyens de se faire servir selon ses goûts. »

Et encore<sup>1</sup> : « Il n'est pas douteux que ceux qui ont les moyens d'acheter des livres, et qui ne considèrent que le bon marché dans leurs acquisitions, ne peuvent pas employer plus mal leur argent. Les libraires [éditeurs], entraînés par le goût du public, le servent à son gré, en épuisant toutes les combinaisons pour lui donner de la marchandise à bas prix, mais qui ne conserve pas la moindre valeur ; car on n'a jamais bon marché d'un livre incorrect, altéré, tronqué, et imprimé sur du mauvais papier.... Henri Estienne dit : « L'avarice, fléau plus redoutable à l'art typographique qu'à aucun autre : *Avaritia, malum in arte typographica magis quam in alia, ulla formidandum*<sup>2</sup> ».

1. CRAPELET, *op. cit.*, p. 226, n. 1 et 2.

2. JANS. D'ALMELOVEEN, *De vitis Stephanorum*, ap. CRAPELET, *op. cit.*, p. 226, n. 2. « Une bonne et consciencieuse fabrication est incompatible avec ce qu'on appelle aujourd'hui le bon marché, que l'on a fait descendre, en ce qui concerne l'imprimerie, jusqu'à la dernière expression du vil prix, qui ne peut être le bon marché pour personne, » — dit encore CRAPELET (*Robert Estienne et le roi François I<sup>er</sup>*, pp. 24-25, notes). Voir aussi, sur le fâcheux état de l'imprimerie moderne, ce que dit, ou plutôt ce que disent. DÉCEMBRE ALONNIER (ce double nom, écrit d'ailleurs sans trait d'union, désigne deux écrivains, Décembre et son beau-père Alonnier, tous les deux typographes), dans leur ouvrage

Évidemment, le livre coûtant moins cher a pu se répandre davantage, profiter, par conséquent, à plus de monde; mais la qualité, qui est la seule chose que nous ayons en vue ici, pâtit de cette abondance et de ce bas prix. Même les publications prétendues artistiques ou qualifiées « de luxe » se ressentent de ce système; c'est non seulement le papier, la composition<sup>1</sup>, le tirage, etc., qu'on veut avoir au plus chétif taux possible; ce sont les dessins, la gravure, etc. Forcément on en donne au public « pour son argent ».

Jadis, non seulement chaque imprimerie, mais chaque maison d'édition avait son *correcteur*, — un employé instruit et expérimenté, chargé de relire les épreuves<sup>2</sup>. Ce n'était pas là une besogne superflue,

*Typographes et Gens de lettres*, pp. 46-47 : « N'est-ce pas une dérision que, pour trouver les chefs-d'œuvre de l'art typographique, on soit obligé de recourir à l'époque de l'enfance de cet art?... » etc.

1. La composition surtout. Actuellement on peut presque dire qu'il n'est pas un seul devis d'imprimeur sur lequel un autre imprimeur — qu'il habite Paris, la banlieue, Landerneau ou Carpentras, — ne consente à faire un rabais.

2. Anciennement même, « chaque ouvrage avait un correcteur particulier. Les livres de religion étaient lus par des théologiens; les livres de droit par des jurisconsultes; l'astronomie, la médecine, par ceux qui possédaient ces sciences; » etc. (CRAPELET, *Études pratiques et littéraires sur la typographie*, p. 155.) D'après le règlement donné à l'imprimerie de Paris par François I<sup>er</sup>, en 1559, et cité par le même bibliographe (*op. cit.*, p. 181), « si les maîtres imprimeurs des livres en latin ne sont sçavans et suffisans pour corriger les livres qu'ils imprimeront, seront tenus avoir cor-

les auteurs en général et les débutants en particulier n'étant pas initiés aux innombrables détails de la composition et de la correction typographiques.

Bien des éditeurs se passent aujourd'hui de cet employé et réalisent ainsi une économie notable : si les imprimeurs conservent encore leurs correcteurs, c'est qu'ils ne peuvent guère faire autrement<sup>1</sup>; mais recteurs suffisans, sur peine d'amende arbitraire; et seront tenus lesdits correcteurs bien et soigneusement de corriger les livres, rendre leurs corrections aux heures accoutumées d'ancienneté, et en tout faire leur devoir... » Ces dispositions furent confirmées et maintenues par les successeurs de François I<sup>er</sup>. Néanmoins le règlement de 1649 reproche à l'imprimerie de Paris d'avoir beaucoup perdu de son ancien éclat : « On imprime à Paris si peu de bons livres, et ce qui s'en imprime paraît si manifestement négligé pour le mauvais papier qu'on y emploie et pour le peu de correction qu'on y apporte, que nous pouvons dire que c'est une espèce de honte... Un libraire ou un imprimeur faisant état de son exercice, et en reconnaissant le mérite et la dignité, entreprenant un ouvrage digne de voir la lumière, avec dépense et diligence, aussitôt on verra naître mille avortons contrefaits de gens [*sic*] qui, en la concurrence de celui-là, feront imprimer la même œuvre en mauvais papier, de caractères tout usés et sans correction: en sorte que, par un soin préjudiciable au public, ils portent dommage aux ouvriers fidèles, nuisent à ceux qui auraient dessein de bien faire, et s'incommodent eux-mêmes. » (*Mémorial de la librairie française*, 25 juin 1904, p. 550.) Le règlement du 28 février 1725, entre autres prescriptions, porte que « les livres devront être imprimés en beaux caractères, sur bon papier... Les imprimeurs qui ne pourraient vaquer à la correction de leurs ouvrages devront avoir des correcteurs capables; les feuilles mal corrigées par eux seraient réimprimées à leurs frais ». (Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 858.)

1. N'avoir pas de correcteurs, ou n'en employer que d'in-

ce n'est pas l'envie qui doit manquer à beaucoup d'entre eux d'économiser aussi de ce côté, et les correcteurs d'imprimerie sont généralement surchargés de travail et contraints par suite de mal travailler. « La correction, il n'en faut plus parler, écrit Jules Richard<sup>1</sup>. Sauf en quelques ateliers qui se respectent, on ne se donne ni la peine de relire, ni celle de corriger. La faute typographique est si multipliée qu'on ne veut plus d'*erratum*<sup>2</sup>. Il ferait, par son ampleur, concurrence au dernier chapitre. C'est là un mal récent et auquel il serait utile de couper court. »

Où est le temps où les Estienne, si célèbres à la fois comme érudits et comme typographes, étaient tellement jaloux de la pureté des éditions qui sortaient de leurs presses, que l'un d'eux, Robert Estienne (1505-1559), après avoir lu, relu, relu à satiété ses épreuves, les affichait à sa porte et donnait une

capables, a été réputé *crime en matière d'imprimerie* par le philologue italien, bibliothécaire du Vatican, Ange ou Angelo Rocca (1545-1620). (Cf. CRAPELET, *op. cit.*, p. 176.) Le docteur René Chartier (1572-1654), traducteur d'Hippocrate, désirait qu'il fût réglé, par une ordonnance de police, « que toute impression contenant un certain nombre de fautes fût supprimée ». (Cf. *id.*, *op. cit.*, p. 189.)

1. *L'Art de former une bibliothèque*, pp. 81-82.

2. Définition de l'*erratum* ou *errata* par l'habile typographe et ardent révolutionnaire MOMORO, « Premier imprimeur de la liberté », comme il se surnommait (né en 1756, mort sur l'échafaud en 1794) : « Un errata, c'est la rectification des fautes qui sont faites dans un livre, — qu'il est bien souvent inutile de signaler au lecteur, qui ne s'en aperçoit pas. » (Edmond WERDET, *Histoire du livre en France*, t. IV, p. XI.)

récompense, « cinq sols », pour chaque faute qu'on lui indiquait<sup>1</sup> ! Chez ce savant philologue et maître

1. Nous avons déjà fait mention de cette anecdote, plus ou moins légendaire, dans notre tome II, page 145, note 1. Crapelet observe, comme nous l'avons dit, qu'elle n'a pas grand fondement. « Si ce moyen, dit-il (*op. cit.*, pp. 213-214), a été employé par Robert Estienne, il n'a pu lui sauver que des incorrections très légères, car ce savant imprimeur avait lu et relu ses épreuves avant de les exposer, et les écoliers n'étaient pas de force à découvrir des fautes graves après la lecture d'un homme aussi habile et aussi exercé dans ce genre de travail... » On pourrait objecter à Crapelet que certaines fautes, certaines *coquilles*, qui ont échappé à l'œil le plus expert et après plusieurs attentives lectures, ont souvent chance d'être aperçues, saisies à la volée, tout à coup, par des personnes étrangères au métier, des passants et des profanes. L'ignorance et l'innocence ont de ces privilèges. — Telle est cette coquille, *Pélenope*, au lieu de *Pénélope*, qui se trouvait dans la première feuille de l'édition de *Télémaque* (Paris, 1796, 2 vol. in-8), imprimée précisément par le père de l'excellent bibliographe que nous venons de citer, par Charles Crapelet, « et cette feuille avait été lue trois fois avant de passer sous ses yeux, et il l'avait lue et relue encore ». (CRAPELET, *op. cit.*, p. 254.) — Rappelons encore, à propos de Robert Estienne, cette scène bien connue : « On aime à voir François I<sup>er</sup>... s'en aller en la rue Saint-Jean-de-Beauvais, jusqu'à l'imprimerie de Robert Estienne, et là attendre sans impatience que le maître ait achevé de corriger l'épreuve, cette chose avant tout pressante et sacrée. » (SAINTE-BEUVE, *Portraits littéraires*, t. III, pp. 60-61.) Un des correcteurs de l'imprimerie Plantin, et l'un des plus habiles, Corneille Kilian, a composé un petit poème de dix-huit vers, tout à la gloire du Correcteur d'imprimerie, *Corrector typographicus*, où il malmène de la belle sorte les auteurs, « ces méchants brouillons, emportés par la rage d'écrire ». Kilian conclut ainsi :

Errata alterius quisquis correxerit, illum  
Plus satis invidiæ, gloria nulla manet.

« Corriger les fautes d'autrui, c'est s'exposer à le mécon-

imprimeur, « la correction, comme l'explique Michelet, se faisait par un décemvirat d'hommes de lettres de toutes nations et la plupart illustres. L'un d'eux fut le grec Lascaris: un autre, Rhenanus, l'historien de l'Allemagne: l'Aquitain Ranconet<sup>1</sup>, depuis

« tenter, sans en retirer aucune gloire. » (GRAPELET, *op. cit.*, p. 175; et Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 695.) EGGER, dans son *Histoire du livre*, pages 244-245, a tracé un exact et bon portrait du correcteur : « Avez-vous quelquefois songé à ces hommes laborieux qui, près des ateliers de composition et des machines d'une imprimerie, relisent, du matin au soir, et quelquefois durant la nuit, les épreuves d'un livre ou d'un journal? Leur profession est bien pénible, et elle exige des qualités qui ne sont pas communes. Il leur faut suivre, d'un œil attentif, les moindres erreurs qui peuvent porter sur l'orthographe des mots, sur la forme des caractères, sur la ponctuation, sur le numérotage des feuilles et des pages, et cela dans une variété presque infinie de sujets.... Les yeux se fatiguent vite et la santé s'use à une telle besogne. On n'y peut guère suffire jusqu'à la vieillesse. Quelques-uns de nos modestes correcteurs sont de véritables savants, possédant plusieurs langues ou les éléments de plusieurs sciences; ils deviennent ainsi de justes conseillers pour les auteurs, et ceux-ci, trop souvent, sont ingrats envers eux.... »

1. C'est à tort que l'édition de l'*Histoire de France* de Michelet ci-dessous indiquée et d'autres éditions également portent Rauconet. Henri MARTIN (*Histoire de France*, t. VIII, p. 496, et t. IX, p. 5) orthographie Ranconnet: MICHAUD (*op. cit.*) et HOEFER (*op. cit.*) donnent Ranconet (Aimar de), né à Périgueux, en 1498, mort à Paris, en 1559, érudit français, conseiller au parlement de Bordeaux, à celui de Paris, puis président aux enquêtes. Michaud ajoute : « ... Ranconet avait l'habitude d'écrire sur les livres de sa bibliothèque, ce qui les fit ensuite rechercher. Ce savant homme, livré aux affaires pendant le jour, se couchait de bonne heure, se relevait après son premier sommeil, donnait quatre heures

président du parlement de Paris: Musurus, que Léon X fit archevêque; etc.<sup>1</sup> ».

Nous n'avons pas à nous occuper, dans cette étude consacrée à la connaissance, à l'usage et à l'amour du Livre, des rapports des auteurs avec les éditeurs et les imprimeurs. Nous ne faisons qu'effleurer ici, à propos de la netteté et de l'intégrité du texte, cette très intéressante et très complexe question : la correction des épreuves, qui a fait et fera toujours le tourment des écrivains, qui sera toujours leur « enfer », — leur « paradis » étant de rêver à leur

à l'étude; puis il se recouchait et achevait à son réveil ce qu'il avait médité dans le silence de la nuit. Il disait que ce régime était aussi favorable à la santé qu'aux progrès de l'instruction. »

1. MICHELET, *Histoire de France*, t. IX, la Renaissance, chap. XI, p. 299. (Paris, Marpon et Flammarion, 1879.) Cf. aussi LAROUSSE, *op. cit.*, art. Estienne (Robert). Tout ce qui a été écrit à la louange de Robert Estienne « formerait une couronne poétique des plus volumineuses; mais il y a quelques lignes de prose latine, écrites par l'historien Jacques-Auguste de Thou, qui sont le plus bel éloge qui ait été et sera jamais décerné à un imprimeur : « Robert Estienne « laissa loin derrière lui Alde Manuce et Froben pour la « rectitude et la netteté du jugement, pour l'application au « travail, et pour la perfection de l'art même. Ce sont là pour « lui des titres à la reconnaissance non seulement de la « France, mais du monde chrétien tout entier : titres plus « solides que n'ont jamais été pour les plus fameux capi- « taines leurs plus brillantes conquêtes. Et ses travaux seuls « ont plus fait pour l'honneur et la gloire immortelle de la « France que tous les hauts faits de nos guerres, que tous « les arts de la paix! » (CRAPELET, *Robert Estienne et le roi François 1<sup>er</sup>*, p. 44.)

œuvre et de l'exécuter en imagination, et leur « purgatoire » de la coucher par écrit<sup>1</sup>, — pour peu qu'ils aient la haine de l'à peu près, la passion de l'exactitude, de l'ordre et de la clarté. Nous avons déjà dit, après Crapelet, que « la correction était la plus belle parure des livres<sup>2</sup> », et nous avons vu dans quels termes lord Byron recommande à son imprimeur Murray de soigner ses épreuves : « Je me soucie moins que vous ne pourriez croire du succès de mes ouvrages, mais la moindre faute de typographie me tue<sup>3</sup>... Corrigez donc, si vous ne voulez me forcer à me couper la gorge<sup>4</sup>. »

Alfieri (1749-1805) fait, de son côté, cet instructif aveu : « Je croyais, dans l'innocence de mon cœur,

1. Cette triple comparaison est attribuée au poète Godeau (1605-1672), évêque de Grasse. (Cf. UN LIBRAIRE [P. CHAILLOT], *Manuel du libraire, du bibliothécaire et de l'homme de lettres* [Paris, Emler, 1828], page 168; et le journal *la Nation*, 30 juin 1892.)

2. Cf. *supra*, t. II, p. 145, n. 1; et CRAPELET, *Études pratiques et littéraires sur la typographie*, p. 20.

3. C'est ce qui advint littéralement, comme on sait, au poète italien Guidi (1650-1712). Un jour qu'il allait porter à Clément XI un exemplaire de la traduction des homélies de ce pape, traduction que Guidi venait de terminer et de faire imprimer, il aperçut soudain, comme il ouvrait le volume, une énorme faute typographique, et il éprouva une telle commotion, qu'il fut frappé sur-le-champ d'une attaque d'apoplexie, qui l'emporta en quelques heures. Ajoutons, à la décharge de l'imprimeur et du correcteur, que Charles-Alexandre Guidi était borgne, bossu, tout chétif et de la plus débile santé. (Cf. MICHAUD, LAROUSSE, *op. cit.*)

4. CRAPELET, *op. cit.*, p. 304.

qu'un auteur n'a plus rien à faire quand il a donné son manuscrit à l'imprimeur. Plus tard j'appris, à mes dépens, que là seulement son labour commence<sup>1</sup> »

Le cardinal Duperron (1556-1618), — cet étrange ecclésiastique, qui, après avoir prononcé, devant Henri III, un éloquent sermon sur l'existence de Dieu, offrait de prêcher, séance tenante, la thèse contraire, et de démolir ainsi tout ce qu'il venait de dire, — possédait, dans sa maison de campagne de Bagnolet, une imprimerie, où il faisait toujours imprimer deux fois chacun de ses ouvrages. La première édition, réservée à ses amis, devait recevoir leurs remarques et critiques, et ne servait qu'à préparer la seconde, l'édition destinée au public<sup>2</sup>.

Voltaire, qui travaillait cependant avec tant de rapidité et qui a tant produit, raconte, dans une de ses lettres, qu'« il y a telle feuille » qu'il a fait « recommencer quatre fois<sup>3</sup> ».

Sainte-Beuve apportait un soin extrême à la correction de ses épreuves: « il reprenait telle

1. VICTOR ALFIERI, *Mémoires*, trad. Antoine de Latour, pp. 329-350.

2. Edmond WERDET, *op. cit.*, t. IV, p. 351; et MICHAUD, LAROUSSE, *op. cit.*

3. « Il était impossible que cette édition ne se fit pas sous mes yeux; vous savez que je ne suis jamais content de moi, que je corrige toujours; et il y a telle feuille que j'ai fait recommencer quatre fois. » (VOLTAIRE, lettre à M. Thieriot, 12 avril 1756 : *Œuvres complètes*, t. VII, p. 902; Paris, édit. du journal *le Siècle*, 1869.)

épreuve jusqu'à *sept fois* avant de donner le bon à tirer », nous apprend un de ses secrétaires<sup>1</sup>. Après avoir déclaré qu' « un auteur consciencieux est

1. Jules LEVALLOIS, Discours prononcé, le 10 mai 1903, à l'inauguration du monument de Sainte-Beuve, élevé au cimetière Montparnasse : voir *le Petit Temps* du 11 mai 1903. Sur le soin minutieux, les habitudes et scrupules typographiques de Sainte-Beuve, cf. sa *Nouvelle Correspondance* : « J'ai, typographiquement, quelques habitudes auxquelles je tiens tant que je puis ; par exemple, des majuscules dans quelques cas, et qui me paraissent utiles au sens... » (p. 150). « ...Toutes les fois que M. le correcteur croira voir une faute, de quelque nature qu'elle soit, je lui serai bien obligé de me la signaler par un point d'interrogation à la marge. Si quelquefois je ne tiens pas compte de sa remarque, je le prie de ne pas voir là-dedans un manque d'égards, et de ne pas cesser pour cela de continuer ce genre de bons soins. On est trop heureux d'être averti d'une négligence ou d'une inadvertance, la remarque ne tombât-elle juste qu'une fois sur quatre ou cinq... » (p. 377). Ailleurs, dans une note de ses *Causeries du lundi* (t. XV, p. 245), Sainte-Beuve, parlant de Jean-Jacques Rousseau, « si sensible aux fautes d'impression », cite de lui ce mot peu flatteur : « Depuis que j'ai eu le malheur de me faire imprimer, je me suis toujours vu sortir de la presse beaucoup plus sot que je ne m'y étais mis ; sottise sur sottise, et les commentaires des sots lecteurs brochant sur le tout, me voilà joli garçon ». Mentionnons, dans le même ordre d'idées, cette boutade du romancier Henri de Latouche sur les épreuves en placards : « Combien de tribulations l'auteur n'a-t-il pas à subir ! Arrivée lucide et naïve encore dans un atelier d'imprimerie, votre pensée, soit dit sans méchante équivoque, est réduite à plus d'une *épreuve*. D'abord ce seront les aspects décourageants que donneront à vos phrases les bévues typographiques, et l'*air hébété* d'un premier placard. Savez-vous ce que c'est qu'un placard ? C'est une espèce de *gâteau de plomb* à donner mille indigestions littéraires. » (Ap. CRAPELET, *op. cit.*, pp. 286-287, notes.)

tenu de soigner les éditions de ses œuvres, quelque ennuyeux que ce soit », notre grand historien littéraire rapporte ce propos, que lui tenait un jour le philosophe Ballanche (1776-1847) : « Tant qu'on vit, il ne faut pas abandonner ses enfants (ses livres) à la charité publique : c'est bien assez qu'après nous il en doive être forcément ainsi<sup>1</sup>. »

Une écriture bien lisible et soignée n'est pas toujours, comme on serait tenté de le croire, une

1. SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, t. V, Pensées, p. 456. A propos de Sainte-Beuve et de sa façon d'« établir » ses livres, voici des détails que je tiens de bonne source, et qu'on ne jugera sans doute pas indignes d'intérêt. Afin de pouvoir toujours introduire dans ses livres toutes les additions et corrections qu'il estimait nécessaires, Sainte-Beuve refusait obstinément d'en laisser prendre les empreintes. Or, il arriva, après sa mort, que, ces ouvrages étant épuisés, ses éditeurs les firent recomposer; mais comme il n'était plus là pour corriger les épreuves, et qu'on n'est généralement bien servi que par soi-même, nombre de ces épreuves furent mal corrigées; par suite, les empreintes, prises alors, sont défectueuses. En sorte que les nouvelles éditions de plusieurs volumes des *Causeries du lundi*, des *Nouveaux Lundis*, etc., contiennent des coquilles en maints endroits: tandis que les anciennes éditions, revues et préparées par l'auteur, sont généralement d'une correction remarquable. Ainsi, pour éviter un inconvénient, Sainte-Beuve est tombé dans un autre, pire que le premier. Comme exemple, et je ne citerai que celui-là, pour ne pas abuser de la patience du lecteur, voir le tome XV des *Causeries du lundi*, 5<sup>e</sup> édition (Paris, Garnier frères, s. d.), où les coquilles ou fautes abondent: pp. 54, 58, 61, 62, 64, 69, 75, 115, 118, 169, 182, 201, 210, 216, 219, 251, 252, 255, 257, 240, 255, 268, 288, 302, 309, 322, 325, 328, 371, 375, 377, 385, 385, 394, 395, 429, 432, etc.

garantie du bon travail de l'imprimeur : *au contraire*, paraît-il. Un manuscrit artistement calligraphié, ou seulement d'une parfaite lisibilité, exige moins d'attention de la part du compositeur, qui souvent alors compose « à vue de nez ». Cette opinion est confirmée par l'auteur d'un petit *Manuel du libraire, du bibliothécaire et de l'homme de lettres*, P. Chaillot jeune, qui, à la fois libraire, imprimeur et éditeur, et tout à fait « nourri dans le sérail », adresse, après Gilles Ménage (1605-1692), cet « Avis aux auteurs » : « Si vous voulez qu'il n'y ait point de fautes dans les ouvrages que vous ferez imprimer, ne donnez jamais de copies bien écrites, car alors on les donne [à composer] à des apprentis, qui font mille fautes ; au lieu que, si elles sont difficiles à lire, ce sont [les bons ouvriers ou] les maîtres qui y travaillent eux-mêmes<sup>1</sup> ».

Henri de Latouche (1785-1851), l'auteur de *Fru-goletta*, partageait l'avis de Gilles Ménage, et il affirme également que, « plus le manuscrit sera clair et lisible », moins le compositeur y apportera d'attention<sup>2</sup>. Ajoutons encore que, tout en traitant ces assertions de paradoxes, l'érudit imprimeur G.-A. Crapelet, un des écrivains qui, encore une fois, ont le mieux connu tous les détails de la typographie

1. *Op. cit.*, p. 142. (Paris, Emmer, 1828.) Cf. aussi CRAPELET, *op. cit.*, pp. 289-290 ; et FERTIAULT, *les Amoureux du livre*, p. 346.

2. Cf. CRAPELET, *op. cit.*, p. 190, note.

et en ont le mieux parlé, les confirme et les appuie de sa haute autorité : « ... La nécessité où se trouve l'ouvrier d'apporter une attention soutenue à la lecture des manuscrits de cette espèce (mal écrits et surchargés de ratures et de renvois) donne à sa composition un certain degré d'exactitude et de correction, quelquefois surprenant<sup>1</sup> ».

Rappelons enfin, pour ne décourager personne, que la perfection, typographique ou autre, n'est pas de ce monde, et qu'il n'existe aucun livre sans faute, typographiquement parfait. « Un livre sans faute est une chimère<sup>2</sup>.... » Plus que tout autre, l'art typographique est exposé aux erreurs, est soumis à l'humaine faiblesse : *Typographica ars nimis est erroribus*

1. CRAPELET, *op. cit.*, pp. 264 et 290. En revanche, et pour tâcher de faire entendre tous les sons, citons ces lignes de DÉCEMBRE ALONNIER (*Typographes et Gens de lettres*, pp. 142-145) : « La censure autrefois avait cela de bon. — mais nous ne la regrettons pas pour cela, — c'est qu'elle forçait tous les auteurs qui écrivaient illisiblement à faire transcrire leurs ouvrages, de sorte que la copie était généralement bonne. Mais maintenant qu'il n'y a plus de censure préalable.... il en résulte que les auteurs apportent, dans la confection de leurs manuscrits, une négligence, nous allions dire une incurie, impardonnable, dont la victime est le compositeur.... Les maîtres imprimeurs devraient, dans leur intérêt, être impitoyables, et, pour toute copie illisible, ils devraient procéder comme le secrétaire de l'Académie des sciences, qui, ayant reçu d'un des rédacteurs du *Cosmos* une lettre qu'il ne pouvait déchiffrer, la lui renvoya en le priant de vouloir bien la faire traduire en caractères calligraphiques vulgaires.... »

2. CRAPELET, *op. cit.*, p. 222.

*obnoxia*. disait le bibliothécaire et savant philologue Angelo Rocca (1545-1620), qui posait aussi en principe qu' « il est impossible d'imprimer un ouvrage sans fautes<sup>1</sup> ». Le premier livre portant une date clairement exprimée, et « qui est un chef-d'œuvre de typographie..., le *Psalmorum Codex*, de 1457, imprimé à Mayence par Jean Fust et Pierre Schoeffer, se fait remarquer par une faute qui se trouve à l'endroit du livre que l'on a peut-être le plus souvent examiné. On lit, en effet, à la première ligne de la souscription : *Præsens psalmorum codex, venustate capitalium decoratus, rubricationibusque sufficienter distinctus, ad inventionem artificiosa imprimendi ac caracterizandi... effigiatus*. Il y a *psalmorum* au lieu de *psalmorum*; et cependant les deux artistes ont dû prendre un soin extrême de la correction de cette annonce, qui mettait, pour la première fois, le public dans la confiance de leur découverte. Ne peut-on pas dire, en doublant le sens de l'épithète *artificiosa*, que cette *ingénieuse* invention est aussi *bien perfide*<sup>2</sup> ? »

Et le *Virgile* in-folio, imprimé au Louvre par Pierre Didot, en 1798, qui, comme le *Racine* de la même provenance (1801, 5 vol. in-folio), est réputé « chef-d'œuvre de la typographie française<sup>3</sup> », con-

1. Ap. CRAPELET, *op. cit.*, p. 221, n. 2; et p. 192, n. 1.

2. CRAPELET, *op. cit.*, p. 221, n. 1.

3. Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 858. Le *Racine*, lui, a été proclamé, par le jury des Arts, à l'Exposition de l'an VI, « le chef-d'œuvre de la typographie de tous les pays,

tient un *j* dont le point manque, s'est détaché à la pression<sup>1</sup>.

Aujourd'hui nombre d'éditeurs ont pris l'habitude de ne plus indiquer le *millésime* (c'est-à-dire l'année de la publication) sur le titre du volume. C'est afin de ne pas démoder l'ouvrage : de cette façon, un *Guide dans Paris*, édité en 1900, peut encore être vendu comme neuf en 1910, et vingt, trente et quarante ans plus tard. Mais on devine l'embarras du lecteur, lorsqu'il se trouve en présence de phrases contenant un adverbe de temps ou une allusion à la date de la publication dudit ouvrage : « On voit aujourd'hui telle chose à tel endroit... » Quand, aujourd'hui ? « Il y a un demi-siècle, la mode ne permettait pas... » De quelle année le faire partir, ce demi-siècle ? Et comment surtout intituler

et de tous les âges ». (Ambroise FIRMIN-DIDOT, *op. cit.*, col. 859; et Gabriel PEIGNOT, *Variétés, Notices et Raretés bibliographiques*, p. 47.)

1. « Un éditeur de Glasgow a eu dernièrement l'idée de faire imprimer un livre, dans lequel il avait la prétention de ne laisser relever aucune faute. Pour cela, il s'est entouré des premiers correcteurs du pays, puis a exposé en public les épreuves, en promettant 1250 francs de récompense au chercheur qui découvrirait une erreur. Personne n'ayant gagné le prix, il a terminé son livre et l'a mis en vente : mais, après le lancement et malgré toutes ces précautions, on y a trouvé cinq fautes. » (*Mémorial de la librairie française*, 9 juillet 1905, p. 578.)

un livre *Questions contemporaines*, ou *les Hommes du jour*, ou *les Gaïetés de l'Année*, ou, comme l'a fait Edmond Texier. *les Choses du temps présent*<sup>1</sup>, sans prendre le soin de dater le volume, de nous dire quel est ce « jour », quelle est cette « année », et ce que signifie ce « temps présent » ?

Les *folios* (numéros des pages) se placent au sommet de la page, soit au milieu de ce sommet, si l'ouvrage ne comporte pas de *titre courant*<sup>2</sup>, soit, s'il en comporte un, — ce qui est plus commode et plus clair et vaut toujours mieux, — à gauche ou à droite de ce titre : à gauche pour les pages paires, à droite pour les impaires.

*Folioter* un livre au bas des pages est une fâcheuse méthode, qui dérouté l'œil, entrave les recherches et ne peut s'expliquer que par la manie de vouloir faire moins bien pour faire autrement. Quand vous feuillotez un livre dans le sens ordinaire, c'est-à-dire en rejetant les pages de droite sur les pages de gauche, c'est principalement sur les angles, angle inférieur ou angle supérieur de droite, que repose votre main. Si vous vous servez de la main

1. Paris, Hetzel, sans date (1862, d'après LORENZ. *Catalogue général de la librairie française...*).

2. On appelle *titre courant* le titre, soit de l'ouvrage, soit des chapitres, qui se trouve répété et « court », pour ainsi dire, au sommet des pages. On distingue encore, comme nous allons le voir (page suivante), trois autres espèces de titres : le *faux titre*, le *titre proprement dit* ou *grand titre*, et le *titre de départ*.

droite, tous vos doigts, — sauf le pouce, lorsque vous agissez sur l'angle supérieur, — restent en dehors de la page, appuyés sur la tranche, et ils ne cachent, par conséquent, aucune ligne du texte. Il n'en est plus de même si c'est votre main gauche qui opère, et c'est surtout sur l'angle inférieur de la page qu'il lui est commode de se poser pour effectuer son mouvement : dans ce cas, les doigts de cette main masquent l'extrémité des dernières lignes, et, à plus forte raison, ce qui est au-dessous d'elles, ce chiffre que vous cherchez et que votre œil est d'ailleurs accoutumé à trouver au sommet de la page. Il est donc, de toute évidence, bien préférable de laisser les folios à leur ancienne place, à ce sommet, et il ne faut pas plus les mettre au bas de la page que sur les côtés. Bientôt sans doute nous verrons des éditeurs, encore plus ingénieux et plus avides de se distinguer, commencer un dictionnaire par la lettre F ou G, au lieu de la lettre A, qu'il est bien temps de détrôner; imprimer une page dans un sens, et la suivante dans le sens contraire; etc. : lorsqu'on est en si beau chemin, pourquoi s'arrêter<sup>1</sup>?

1. Stéphane Mallarmé (1842-1898), le poète symboliste et inintelligible, était d'avis de folioter les livres au bas des pages et de supprimer, au sommet, non seulement le folio, mais le titre courant, les titres de chapitres, etc. « Il faut, au-dessus du texte, disait-il, un grand espace absolument vide pour que le lecteur puisse s'isoler; un titre, un numéro distrairaient sa pensée, arrêteraient un instant son attention, distendraient le fil de sa compréhension. Qu'importe la

C'est encore cette avidité de « se distinguer » et de ne ressembler à personne qui pousse certains éditeurs et imprimeurs à créer des types de caractères tout biscornus et baroques, grotesques, hideux, insensés, où des bas de casse se trouvent mélangés à des capitales, des nains à côté de géants, des caractères penchés à gauche à côté de caractères penchés à droite, etc.<sup>1</sup>. C'est ce qu'ils appellent, dans

pagination, puisque le sens se suit, que la phrase se continue? Ce sont là signes spéciaux, indispensables pour le brochage, mais inutiles pour nous, qui communions directement avec l'auteur. Autour du texte on doit laisser une grande marge, qui sépare du monde extérieur, qui limite et qui enferme, ainsi que fait le cadre pour le tableau : » etc. (*L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 10 avril 1902, col. 555.)

Un autre novateur — M. Étienne Guyard, auteur d'un volume dont nous avons déjà parlé (*supra*, p. 48, n. 1), intitulé *Histoire du Monde, son évolution et sa civilisation* (Paris, Société d'éditions scientifiques; 1894; in-8, ix-690 pages) — est allé plus loin, et, justifiant ce que nous venons de dire sur « ce beau chemin » et ces aberrations typographiques, a fait imprimer son livre en sens inverse, ou plutôt l'a fait mettre en pages à rebours, de droite à gauche : — il l'a fait composer « en lignes serrées, sans blancs inutiles, » pour perdre le moins de place possible : — il prévient qu'« il n'y a pas d'errata, malgré de nombreuses fautes, » les errata n'ayant « qu'une importance minime » : — et il ajoute cette aimable déclaration : « Nous avons fait imprimer notre livre sur papier rose, afin que le lecteur puisse voir tout en rose, » — surtout si, à cette lecture, il gagne une ophtalmie ou devient aveugle. (Cf. *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, *ibid.*)

1. « Combien la rage de dire [et de faire] des choses nouvelles a-t-elle fait dire [et faire] de choses extravagantes! » (VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, art. Homme : *Œuvres complètes*, t. I, p. 454; Paris, édit. du journal *le Siècle*, 1867.)

leur anglicisme, du *modern style*. A ces industriels ou ces malades, qui se croient des artistes et prétendent que mieux vaut être un idiot ou un monstre que d'avoir le sens commun et le nez au milieu du visage, il convient d'opposer ce précepte d'un des maîtres et d'une des gloires de la typographie française, de Crapelet : « La simplicité est l'âme de la beauté..., de toutes les beautés, même typographiques, bibliographiques, bibliopégistiques, etc.<sup>1</sup> ».

De l'avis de nombre de lecteurs et de travailleurs, il serait bon, afin aussi de faciliter les recherches, de numérotter toutes les pages, les *belles pages*, — c'est-à-dire les pages impaires, les pages de droite ou recto, débutant par un titre de chapitre, — comme les autres. Je n'ignore pas que MM. les typographes estiment que ce foliotage intégral serait tout à fait disgracieux sur les belles pages et jurerait à l'œil. C'est possible<sup>2</sup>. Mais il y a une chose bien plus

1. CRAPELET, note de la traduction du *Voyage bibliographique... en France*, de DIBDIN, t. IV, p. 178.

2. C'est cependant ce que font souvent les imprimeurs anglais : ils numérotent toutes les pages, excepté celles des *trois titres par lesquels tout livre débute généralement* : 1<sup>o</sup> *faux titre* (la toute première page du livre : le titre, fréquemment abrégé, et sans nom d'auteur, est placé au milieu de cette page); 2<sup>o</sup> *titre* proprement dit, ou *grand titre* (titre complet avec le nom de l'auteur, et, au bas de la page, le nom et l'adresse — la *firme* — de l'éditeur; le grand titre portait aussi autrefois le nom de *frontispice* : ce nom est aujourd'hui réservé aux titres ornés de vignettes ou d'encadrements, ou encore à la gravure placée en regard du titre, — portrait de l'auteur, par exemple, — et dont le sujet se

désagréable encore, bien autrement incommode et fâcheuse, pour ne pas dire absurde, c'est de voir des volumes entiers (composés de chapitres n'ayant que quelques lignes, ou de menues pièces de vers, de quatrains, de sonnets, etc., commençant et finissant tous en *belle page*, et dont le verso est, par conséquent, une page blanche ou *fausse page*) ne possédant pas un seul folio, sans pagination du commencement jusqu'à la fin. Allez donc faire une recherche et vous y retrouver, dans ce labyrinthe!

De même, pour faciliter la lecture, et quoi qu'en pensent certains lecteurs qui « sautent les notes », il vaut mieux placer celles-ci au bas des pages qu'à la fin du volume. Les rejeter à la fin est certainement plus simple pour le metteur en pages et lui fait éviter de fastidieux remaniements et des chances d'erreurs; mais c'est le lecteur avant tout qu'il faut avoir en vue, c'est à lui qu'il faut épargner de la fatigue et de l'ennui<sup>1</sup>. On peut comparer les notes à la

rapporte de près ou de loin à l'ouvrage); 5° *titre de départ* (placé en haut de la page : c'est sur cette page — la première, à vrai dire, — que commence le texte de l'ouvrage); — excepté ces feuillets de début, toutes les pages de l'intérieur du volume, les pages de titre de chapitre ou d'article et belles pages comme les autres, sont foliotées : voir *the Encyclopedia britannica*, t. III, p. 175 (lettre B); t. VI, p. 756 (lettre D); t. VII, p. 588 (lettre E), etc. Ces belles pages n'ont pas de titre courant, et leur folio se trouve placé au sommet médial. L'effet de ce foliotage n'est nullement désagréable à l'œil.

1. « Quand un auteur parle au public, il n'y a aucune peine

fin des livres aux figures accompagnant les traités de géométrie, de physique, d'astronomie, etc., gravées jadis à part, sur des planches qu'on réunissait ensemble et qui terminaient l'ouvrage. Ces figures, on les intercale à présent, et avec grande raison, dans le texte, à l'endroit même qu'elles concernent, de façon qu'elles se trouvent juste à ce moment sous les yeux du lecteur.

Il n'y a que dans le cas où ces notes sont d'une longueur inusitée, occupent chacune, par exemple, plusieurs pages, ou bien encore lorsqu'elles forment un sujet absolument distinct, lorsqu'il s'agit de lettres, de documents, etc., qu'on peut sans inconvénients les mettre en appendice, à la fin du volume.

Quant à la *Table des matières*, qu'il est généralement d'usage aujourd'hui de rejeter à la fin du volume, elle se mettait autrefois en tête, ce qui était et ce qui est rationnel et logique. De même, en effet, que c'est en tête des chapitres que se place le *Sommaire*, c'est-à-dire la table des matières afférente à chaque chapitre, c'est en tête du livre que doit se placer la table des matières, qui n'est autre chose

qu'il ne doive prendre pour en épargner à son lecteur : il faut que tout le travail soit pour lui seul, et tout le plaisir avec tout le fruit pour celui dont il veut être lu. » (FÉNELON, *Lettre sur les occupations de l'Académie française*, p. 59; Paris, Dezobry, s. d.) Telle est, en dépit des plus falotes prétentions à la nouveauté, à l'ingéniosité, à l'originalité, à la « distinction » à tout prix, la première règle de toute rhétorique.

que le sommaire du livre. Telle est d'ailleurs la règle suivie ou préconisée par la plupart des bibliographes<sup>1</sup>. « Voulant, » dit M. Gustave Mouravit, dans les premières pages de ses savantes et « médullaires » considérations sur *le Livre*<sup>2</sup>, « voulant joindre le précepte à l'exemple jusque dans les dispositions matérielles de notre livre, nous avons, suivant un antique usage, rétabli en tête de ce volume la table analytique des matières, qui renferme le dessein et le plan de l'auteur (toutes choses que le lecteur veut et doit tout d'abord connaître), tandis que nous avons rejeté à la fin la table alphabétique [l'index], à laquelle on ne recourt que pour les recherches. »

Dans les ouvrages non suivis d'un index alphabétique<sup>3</sup>, le placement de la table des matières à la fin du volume n'a pas, il est vrai, grand inconvénient; mais, lorsque cet index existe, — ne serait-ce que pour éviter de mettre deux tables de recherches à la suite l'une de l'autre. — il me semble préférable de revenir à l'ancien mode, de placer en tête la table des matières.

1. Cf. PETIT-RADEL, *Recherches sur les bibliothèques*, p. v; — LUDOVIC LALANNE, *Curiosités bibliographiques*, p. v; — GRAESEL, *Manuel de bibliothéconomie*, p. xv; — ALBERT MAIRE, *op. cit.*, p. ix; — etc.

2. *Le Livre et la Petite Bibliothèque d'amateur*, p. xvii.

3. Sur l'utilité, l'« absolue nécessité », des index alphabétiques, « accessoire obligé de toute bonne, complète et commode édition », cf. *supra*, t. II, pp. 77-79; et *infra*, t. IV, chap. 1.

Revenons à la question si importante, la question capitale, des rapports de la typographie avec les facultés visuelles.

Nous avons dit que le célèbre ophtalmologiste Émile Javal<sup>1</sup> recommande, afin d'éviter la fatigue

1. Cf. *supra*, p. 157. Nous ne saurions trop recommander, pour l'étude du sujet qui nous occupe, l'ouvrage de M. Émile Javal, *Physiologie de la lecture et de l'écriture* (Paris, Alcan, 1905), dont les principaux chapitres ou articles ont jadis paru dans la *Revue scientifique*. Peut-être même vaut-il mieux les lire dans ce périodique que dans le volume où ils ont été rassemblés et très retouchés. Voici les titres de ces articles avec les dates correspondantes : les Maladies de l'œil et l'Emploi des lunettes (*Revue scientifique*, 27 septembre 1879, pp. 506-510) : — l'Éclairage public et privé au point de vue de l'hygiène des yeux (*loc. cit.*, 18 octobre 1879, pp. 561-565) : — les Livres et la Myopie (*loc. cit.*, 22 novembre 1879, pp. 495-498) : — le Mécanisme de l'écriture (*loc. cit.*, 21 mai 1881, pp. 647-655) : — la Typographie et l'Hygiène de la vue (*loc. cit.*, 25 juin 1881, pp. 802-815). La *Physiologie de la lecture et de l'écriture* abonde en remarques intéressantes et curieuses, en féconds renseignements. On en jugera par les quelques exemples suivants : « Toutes choses égales d'ailleurs, la lisibilité d'un texte imprimé ne dépend pas de la hauteur des lettres, mais de leur largeur ». (Page 191.) Ce principe se vérifie en regardant un texte imprimé « au travers d'un système de verres cylindriques, qui permet de faire apparaître les lettres à volonté plus longues ou plus larges » (page 219), ou encore au moyen d'un texte imprimé sur une bande de caoutchouc, qu'on peut étendre à volonté dans les deux sens. « Cachez la moitié inférieure d'une ligne imprimée, vous continuerez à la lire sans peine, tandis que vous ne la déchiffrez pas si vous

des yeux, de ne pas employer de caractères inférieurs à huit points, et que le non moins célèbre professeur allemand Hermann Cohn conseille de ne pas descendre « au-dessous du dix », fortement interligné. Il va même jusqu'à s'écrier, avec le docteur Rubencamp : « A bas tout livre et tout journal sur lequel on aperçoit en hauteur plus de deux lignes au centimètre<sup>1</sup> ».

D'autres savants étrangers, « MM. H. Griffing et Shepherd J. Franz, qui étudient depuis un certain temps l'influence que peuvent avoir, sur la facilité de la lecture, le format, le dessin des caractères cachez la partie supérieure des lettres. Aussi le regard d'un lecteur exercé file-t-il le long des têtes des lettres, bien plus caractéristiques et variées que leurs pieds. » (Page 58.) Et enfin ces chiffres, relatifs à la rapidité de la lecture : « On lit aisément 100 lignes par minute, soit 6000 lignes par heure. » (Page 159.) « Un de mes amis, lecteur très rapide, a pris la peine, à mon intention, de lire, sans rien passer, le roman de Paul Bourget, *Cruelle Énigme*. Cette lecture lui demanda une heure, et, faisant le calcul, il en a conclu qu'il avait lu 550 mots par minute. » (Page 162.) C'est, à mon sens, aller vite en besogne, et ce lecteur est, en effet, « très rapide » : mais, comme nous l'avons dit en parlant des « Diverses Façons de lire » et de « l'Art de parcourir » (tome II, page 58), il n'y a pas et il ne peut y avoir, à ce sujet, de règle fixe ni de chiffre invariable, cette rapidité dépendant à la fois des qualités du lecteur, de ses facultés visuelles, de sa puissance d'attention, de son âge aussi (les jeunes gens, en général, lisent bien plus vite que les vieillards ; ils *dévoient* les livres, plus qu'ils ne les savourent) ; et aussi et beaucoup du genre de l'ouvrage qu'on lit : une page de métaphysique prendra forcément plus de temps qu'une page de dialogue de comédie ou de roman.

1. *Revue universelle*, 1<sup>er</sup> janvier 1904, p. 50.

d'imprimerie, l'intensité de la lumière, sa qualité, celle du papier, l'interlignage (c'est-à-dire l'espace-ment des lignes d'impression), arrivent à cette conclusion que l'élément principal de la fatigue visuelle, ce sont les dimensions des caractères : il ne faudrait jamais employer des caractères de moins de 1 millimètre et demi de hauteur [c'est-à-dire du corps neuf environ], et encore la fatigue augmente-t-elle avant même qu'on ait affaire à des lettres d'un format aussi réduit. Par rapport à ce côté de la question, l'éclairage n'est que tout à fait secondaire<sup>1</sup>. »

1. *La Nature*, 23 juillet 1898, p. 126. A propos d'éclairage, signalons ces diverses opinions ou témoignages : « Pour la conservation de la vue, il faut s'habituer à travailler au petit jour, éviter la trop grande lumière et surtout ses reflets. La grande clarté épuise la puissance visuelle, tandis que l'obscurité l'accumule. » (Mme Aglaé ADANSON [1775-1852], auteur de la *Maison de campagne*, dans *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 10 février 1899, col. 204.) « Je ne me suis jamais servi que de bougie pour travailler le soir, et j'attribue à cet usage l'excellente vue que j'ai conservée. » (Victor ADVIELLE [1825-1903], *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, *ibid.*). Le docteur Javal est partisan, lui, d'une belle et pleine lumière. « Ceux (les enfants) qui sont déjà myopes voient augmenter rapidement cette infirmité, pour peu qu'ils s'obstinent à lire malgré l'insuffisance de l'éclairage, » écrit-il (*op. cit.*, p. 171). Et plus loin (p. 179) : « Ce n'est pas dans l'éclat excessif des sources lumineuses, mais bien dans leur insuffisance, qu'il faut chercher le motif de la fatigue qui accompagne souvent le travail du soir... En résumé, pour l'éclairage artificiel, privé ou public, comme pour l'éclairage diurne des vastes salles dont toute la superficie doit être occupée par des travailleurs, l'hygiéniste peut s'approprier le mot de Goethe mourant : « Apportez de la lumière, encore plus de lumière! »

Ainsi que nous vous exhortons de toutes nos forces, et cela dans l'intérêt de vos yeux, à fuir les livres à impressions microscopiques, nous vous engageons, pour le même motif, à éviter les longues lignes, les lignes interminables de certaines publications. « Il faut éviter les lignes longues, dit le docteur Javal<sup>1</sup>. L'expérience est là pour nous donner raison; c'est dans les pays où les livres et les journaux sont imprimés avec les lignes les plus longues que la myopie progressive sévit avec la plus grande intensité. A ceux qui disent complaisamment que *le degré de civilisation d'un peuple peut se mesurer au nombre des myopes* qu'il révèle aux statisticiens, nous répondrons que l'économie outrée de lumineaire, l'emploi des caractères gothiques trop petits et souvent usés<sup>2</sup>, imprimés sur un papier gris et transparent, sont des causes bien suffisantes pour faire apparaître la myopie chez les enfants.... »

Mais, malgré la très grande autorité de M. Émile Javal, nous hésitons à croire avec lui que « la suppression totale des interlignes, dont l'effet est déplaisant, ne diminue pas la lisibilité<sup>3</sup> ». D'accord

1. *Op. cit.*, p. 195.

2. C'est là une des causes qui tendent de plus en plus à substituer, en Allemagne, les caractères romains aux caractères gothiques, non dépourvus, d'ailleurs, d'élégance et de beauté.

3. *Op. cit.*, p. 212. Encore une très intéressante remarque de M. le docteur Javal. Elle porte sur l'*approche* des lettres et leur distance entre elles. Cette distance, pourvu qu'elle

avec le professeur Hermann Cohn et nombre de typographes. nous estimons que l'interlignage, si agréable à l'œil, rend, en outre, — ne serait-ce que par cet agrément même. — la lecture plus facile. Plus une ligne est longue, plus le caractère doit être fort, et plus aussi, à notre avis, l'interlignage doit être large. Ouvrez le tome premier du *Dictionnaire* de Littré et voyez la « Préface » : les lignes ont 0<sup>m</sup>,185 de long et occupent toute la largeur de la page; mais le caractère est gros et suffisamment espacé : c'est du corps quatorze (romain Didot), interligné à quatre points; aussi ces lignes se détachent-elles bien et se lisent-elles aisément. Voyez plus loin le « Complément de la préface » : le caractère est plus petit, c'est du corps dix (romain Didot) : mais la page est divisée en deux colonnes, les lignes ne soit pas exagérée, facilite la visibilité des caractères, c'est-à-dire, en somme, la lecture. Pour s'en convaincre, voici l'exemple donné par le savant écrivain (*op. cit.*, p. 211) :

« Il suffit de s'éloigner de cette page, posée verticalement : on s'apercevra aisément que le présent passage, où l'on a intercalé des *espaces fines* entre toutes les lettres, est plus lisible que le reste. »

C'est en conséquence de ce principe que les Allemands, pour faire ressortir une locution ou une phrase, au lieu de la mettre, comme nous, en caractères italiques, la composent avec des espaces fines entre chaque lettre. C'est également « à l'abondance des blancs que les livres anglais doivent leur lisibilité : les mots sont courts, d'où multiplicité des blancs ». (*Mémorial de la librairie française*, 22 février 1906, p. 20.)

n'ont plus, comme longueur, que la moitié des précédentes, moins de la moitié même (0<sup>m</sup>,089), ce qui a permis de leur donner moins d'intervalle que tout à l'heure, de ne les interligner qu'à deux points, et ce qui permet également de les lire sans difficulté. Il n'en serait plus de même si, avec ce caractère corps dix ou un plus petit, nous avions la ligne de tout à l'heure, une ligne de 0<sup>m</sup>,185 de long : plus d'un lecteur aurait l'œil troublé, verrait ces lignes chevaucher et se confondre, les lettres danser et papilloter.

« Gare à vos yeux ! » C'est le cri d'alarme lancé jadis par Francisque Sarcey (1828-1899), un passionné liseur et travailleur, dans une intéressante plaquette, qu'il a fait exprès imprimer, dit-il, « en gros caractère et sur du papier teinté pour soulager vos pauvres yeux<sup>1</sup> ».

C'est le conseil et la suprême recommandation de tous les amoureux du livre, de tous les chercheurs et fureteurs, tous les curieux et érudits.

Ayez bien soin de vos yeux ! Vous ne sauriez avoir pour eux trop d'égards, prendre pour eux trop de précautions. Ce sont les premiers et les plus indispensables de vos instruments.

1. Francisque SARCEY, *Gare à vos yeux!!* Préface, p. v. (Paris, Ollendorff, 1884.)

## IV

### L'ILLUSTRATION

Difficulté de traiter sommairement de l'illustration : sujet complexe. — Gravures hors texte ; dans le texte : *habillage*. — Gravures en relief ou typographiques : gravure sur bois, *fac-similé* et *en teinte* ; — gravure au trait, zincogravure ou *gillotage* ; *papier-procédé* : — simi ligravure : *trame*. — Gravures en creux : taille-douce ; burin. eau-forte, pointe sèche : gravure en *manière noire*, au lavis, à l'*aquatinte*, au *pointillé* ; — héliogravure en creux. — Lithographie ; papier à *report*. — Photolithographie ; photozincographie ; phototypie ; photoglyptie. — Chromolithographie. — Chromophotogravure. — Tarif des principaux modes de gravure.

Bien que le livre d'art et de luxe soit en dehors du programme que je me suis tracé, il me semble que le tome consacré à la fabrication du livre serait incomplet s'il ne contenait quelques détails, si brefs soient-ils, sur l'*illustration* et les divers procédés de gravure actuellement en usage. D'autant plus que, par suite des perfectionnements introduits dans ces procédés, le livre illustré tend de plus en plus à se répandre ; l'illustration a pareillement envahi les revues et magazines, et même — ce qui avait été si souvent tenté, il y a vingt-cinq ou trente ans, et semblait impossible — même les grands quotidiens, en sorte qu'on peut très justement dire qu'aujourd'hui

d'hui les hommes, comme les enfants, s'instruisent « par l'image ».

Mais un tel sujet présente de grandes difficultés, qu'il est opportun de signaler dès le début.

D'abord, c'est non pas un chapitre, pas même un volume du format de celui-ci, mais bien plusieurs, qu'exigerait une telle matière pour être traitée convenablement.

En second lieu, cette matière est des plus complexes, et offre un caractère de technicité tout à fait spécial<sup>1</sup>.

1. Pour comble, les termes servant à désigner ces différentes formes de procédés d'illustration sont très nombreux, et l'on n'est pas toujours d'accord sur leur signification réelle. Voici ce qu'écrit à ce propos un spécialiste, M. MOTTE-ROZ (*Illustrations par les procédés chimiques*, ap. Henri FOURNIER, *Traité de la typographie*, p. 450) : « Dans les écrits qui traitent le sujet, on se sert indistinctement, comme dans les conversations entre praticiens, des synonymes plus ou moins exacts : *Héliogravure*, *Photogravure*, *Gillotage*; — *Héliographie*, *Woodburytypie*, *Photoglyptie*; — *Hélioglyptie*, *Pantotypie*, *Encres grasses*, etc.; — *Héliographie*, *Photolithographie*, *Zincographie*. Ce vocabulaire pourrait faire croire à une très grande variété de procédés, tandis que l'on peut à peine établir les cinq grandes divisions suivantes : héliogravure en creux, héliogravure en relief, hélioglyptie, héliotypie, héliographie. C'est là une cause de fréquents malentendus, qu'on supprimerait facilement en réservant la racine *Photos* à la photographie, mot de formation déjà ancienne et universellement connu. Les nouveaux procédés, qui ne se servent de la lumière que pour créer le type sur lequel on imprime mécaniquement, ont mis à la mode la racine *Hélios*. On devrait la leur attribuer, à l'exclusion de toute autre, pour établir une distinction entre deux catégories d'industries différentes. »

Enfin les innombrables recherches et expériences dont les procédés d'illustration ne cessent d'être l'objet, les modifications et perfectionnements qui y sont à chaque instant apportés, font que pas un ouvrage relatif à cette question ne peut être, à l'heure présente, véritablement exact : il ne se trouve déjà plus au point, il est déjà démodé et vieilli, avant d'avoir vu le jour.

Néanmoins, encore une fois, nous n'avons pas cru devoir, dans un ouvrage consacré au LIVRE, — au livre d'étude et de lecture, il est vrai, — passer entièrement sous silence un point aussi essentiel que l'illustration. Nous allons donc parcourir succinctement les diverses phases qu'elle a elle-même parcourues et qui marquent son développement, et résumer, aussi clairement que possible, les principales opérations par lesquelles elle se manifeste sous ses formes les plus fréquentes. C'est, bien entendu, au point de vue du livre, au point de vue de l'impression, que nous nous placerons de préférence<sup>1</sup>.

1. Pour cette partie de mon travail, j'ai principalement consulté : Alfred DE LOSTALOT, *les Procédés de la Gravure*. (Paris, Quantin, sans date. Un passage de ce livre révèle qu'il a été écrit en 1881 : « Léon Cogniet qui est mort l'an dernier » [p. 256]; or, le peintre Léon Cogniet est mort en 1880. — Bon ouvrage, mais qui aurait besoin d'être remis au point pour tout ce qui touche à la photogravure.) — Jules ADELINÉ, *Le riqne des ternes d'art*. (Paris, Quantin, s. d.) — Émile LECLERC, *op cit.*, chap. XVIII, l'illustration, pp. 555-566. (Paris, Encyclopédie Roret, L. Mulo, 1897.) — MOTTEROZ, *Illustrations par les procédés chimiques* : cette étude forme

Remarquons tout d'abord que les gravures servant à l'illustration d'un livre peuvent être *hors texte* ou *dans le texte* ; dans ce dernier cas, elles peuvent être *habillées*, c'est-à-dire que le texte, au lieu de s'arrêter au-dessus de la gravure, pour reprendre au-dessous, la suit et la contourne d'un côté ou même des deux côtés, l'entoure et l'*habille*, pour ainsi dire, de caractères.

L'*habillage*, aujourd'hui si fréquent, ne date guère que du milieu du siècle dernier ; il est dû, paraît-il, aux typographes anglais. Comme ce texte qui borde la gravure est souvent et nécessairement aligné dans un espace très étroit, on est à tout instant contraint de trop serrer ou de trop espacer les lettres,

la quatrième partie du *Traité de la typographie*, par Henri FOURNIER. (Paris, Garnier, 1904.) — E. DESORMES et A. BASILE, *Dictionnaire des arts graphiques*. (Paris, Desforges, 1905.) — *Almanach Hachette*, 1906, pp. 500-502 : les Divers Procédés de gravure. — Etc. Voir aussi *passim* les périodiques spéciaux : le *Mémorial de la librairie française* (notamment l'année 1904), le *Courrier du livre*, etc. Le *Magasin pittoresque*, année 1852, pp. 188, 256, 292, 331, 372 et suiv., contient cinq bons articles, accompagnés d'illustrations bien choisies et pratiques, sur la *Gravure et Imprimerie en taille-douce*. — Mon confrère et ami J. Jacquin, chargé du service des illustrations aux *Lectures pour tous*, a bien voulu m'aider, pour la rédaction de ce chapitre, de son expérience pratique et de ses conseils : je l'en remercie très cordialement. Je remercie également mon cher camarade André Slom, le dessinateur du *Tour du Monde*, de la *Nouvelle Géographie universelle* d'Élisée Reclus, etc., de l'aide qu'il m'a prêtée dans tout le cours de mon travail : nombre des planches qui accompagnent mon texte émanent de son artistique crayon.

et, comme nous l'avons vu en parlant des petits formats et des courtes *justifications*<sup>1</sup>, d'enfreindre les règles de la composition.

En somme, l'habillage, qui n'est le plus souvent que de la fantaisie, produit maintes fois de très disgracieux effets, et les plus beaux livres à gravures, ceux, par exemple, du XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'à notre avis on n'a pas surpassés, ne contiennent que des « hors texte ».

On pourrait dire qu'il en est de l'illustration comme du papier et de l'impression : nous avons évidemment gagné en rapidité d'exécution, et nous produisons à bien meilleur compte qu'autrefois, surtout grâce aux procédés photographiques actuels ; mais, comme qualité, au strict point de vue de l'art, il y a plutôt recul. Comparez même simplement les périodiques populaires illustrés d'aujourd'hui avec leurs similaires d'il y a cinquante ans, tels que l'ancien *Magasin pittoresque*, le *Musée des familles*, le *Journal pour tous*, etc., où les clichés photographiques aussi bien que l'habillage étaient inconnus, qui n'utilisaient que la gravure sur bois tout uniment, et vous verrez d'emblée que la comparaison est tout à l'avantage de ces derniers, dont l'abonnement ne coûtait cependant pas plus de six francs par an.

1. Cf. *supra*, p. 120. Voir, p. 161, un exemple d'habillage et de courte justification.

Mais passons aux procédés d'illustration actuellement en usage.

\* \* \*

Les gravures se divisent en deux grandes catégories : 1<sup>o</sup> gravures *en relief* ou typographiques, c'est-à-dire dont toutes les parties qui doivent venir en noir font saillie, comme celles des caractères typographiques, ce qui permet d'effectuer l'encreage et le tirage de ces gravures de la même façon que l'encreage et le tirage du texte, et simultanément et conjointement avec lui ; — 2<sup>o</sup> gravures *en creux*, c'est-à-dire dont les traits, d'une profondeur plus ou moins accusée, n'offrent aucune saillie, et exigent, par conséquent, un encreage et, par suite, un tirage distincts de l'encreage et du tirage du texte.

A la première catégorie appartiennent la gravure sur bois, la gravure au trait ou zincogravure, et les divers procédés de similigravure.

Dans la seconde, nous trouvons toutes les sortes de gravures dites en taille-douce : gravure au burin, eau-forte, pointe sèche, et l'héliogravure en creux.

A côté de ces deux grandes divisions, il en existe une troisième, qui comprend différents modes de reproduction graphique, où, comme dans la première catégorie, les parties qui doivent venir en noir sont en relief, mais d'un relief à peine percep-

tible, suffisant pour fixer l'image, insuffisant pour permettre le tirage typographique, c'est-à-dire conjointement avec le texte. La lithographie, la zincographie, la phototypie et leurs dérivés, rentrent dans cette troisième section.

Dans le tirage de la gravure en relief, l'encre se trouve seulement sur les parties saillantes du cliché, — absolument comme, dans un tirage typographique, elle se trouve seulement sur la surface extrême des lettres alignées et serrées dans la forme; en un cas comme dans l'autre, ce sont ces parties saillantes, — linéaments de la gravure, pleins et déliés, points et accents des lettres, — qui, seules, atteignent le papier et y marquent leur empreinte; les blancs sont formés par les parties creuses, que n'atteignent ni l'encre ni le papier.

Dans le tirage de la gravure en creux, au contraire, ce sont les parties lisses de la planche (sa surface supérieure plane) qui forment les blancs. Voici comment : après avoir étendu l'encre grasse sur cette planche, on l'essuie avec soin; l'encre disparaît de toutes les parties lisses, de toute la surface plane; mais elle reste dans les creux. A la presse, le papier venant s'appliquer fortement contre cette surface, y adhérer étroitement, seuls les creux, grâce à leur encre, y laissent leur trace.

Nous allons examiner un à un ces différents procédés.

. . .

La gravure sur bois ou *xylographie* (ξύλον, bois; γράφειν, écrire), — gravure sur bois en relief, — dite aussi gravure *en taille d'épargne*, parce que, dans ce procédé, on enlève le fond, en réservant un relief, « en épargnant les tailles », est le plus ancien mode de gravure connu. Il paraît être antérieur de quelques années à l'invention de l'imprimerie et avoir été pratiqué par les anciens<sup>1</sup>. On s'est d'abord, et pendant longtemps, servi de bois de poirier, qu'on employait dans le sens du fil du bois (sens longitudinal), ce qui exigeait une grande dextérité pour ne pas dévier en suivant ces fibres. On se sert à présent du buis, qui est plus compact et plus dur que le poirier, et se grave *debout*, c'est-à-dire dans le sens de l'épaisseur. Le buis est recouvert d'une couche de blanc d'Espagne, sur laquelle le dessinateur trace les traits à reproduire; puis, au moyen d'outils di-

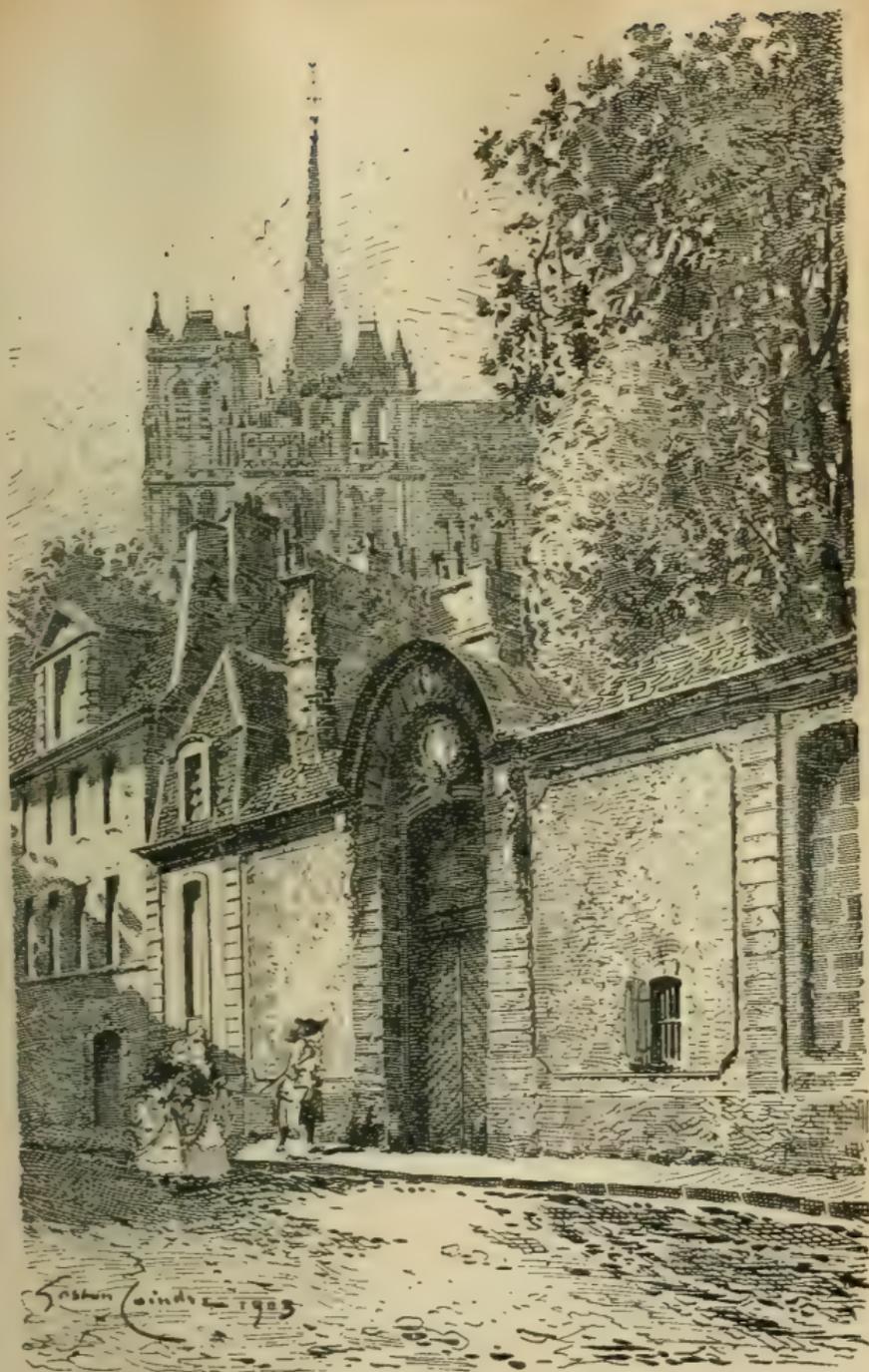
1. « Il est incontestable que la gravure en relief... était pratiquée par les anciens.... L'estampe xylographique la plus ancienne que l'on connaisse est datée de 1418 : elle représente *la Vierge entourée de quatre saints*; cette précieuse relique est au musée de Bruxelles [ou, plus exactement, à la Bibliothèque royale de cette ville, Cabinet des estampes]. Une grossière image de *saint Christophe portant l'Enfant Jésus* vient ensuite, datée de 1425. Faut-il attribuer à des graveurs allemands ou à des Flamands ces prémices de l'art? On l'ignore.... » (Alfred DE LOSTALOT, *op. cit.*, pp. 10-11.)



GRAVURE SUR BOIS

Extraite des *Lettres de mon Moulin*, par Alphonse Daudet.

Dessin de José Roy.



GRAVURE AU TRAIT

Extrait de *Vieux Portraits, Vieux Cadres*, par Édouard Drumont.  
Dessin de Gaston Coindre.

vers, gouge, pointe, canif, etc., le graveur creuse et enlève toutes les parties du bois qui ne portent pas de dessin : de sorte que celui-ci ressort en relief sur la planche creusée.

Actuellement, on reproduit aussi par la photographie le dessin sur le bois. « La pellicule photographique permettant de reporter sur le bois une image quelconque, il devenait nécessaire de s'ingénier à traduire cette image en appliquant à la taille du bois les ressources qu'offre le métal <sup>1</sup>. » On a imaginé alors la gravure dite *en teinte*, qui, plus savante que la gravure précédente dite en *fac-similé* <sup>2</sup>, « traduit non seulement le dessin au trait, mais encore les ombres, les valeurs et jusqu'aux moindres demi-teintes dans toutes leurs transparences.... On appelle *tailles* les traits plus ou moins renflés ou filés, plus ou moins espacés, suivant l'effet qu'on veut obtenir <sup>3</sup>. »

La gravure *au trait*, dite aussi *gillotage*, du nom de l'inventeur Gillot, date de 1850 environ. Ce n'est autre chose qu'« une imitation mécanique de la gravure sur bois au trait <sup>4</sup> ». Un dessin exécuté au trait et à l'encre sur papier lisse est reporté photo-

1. *Almanach Huchette*, 1906, p. 500.

2. « Aujourd'hui, la *xylographie* est dite gravure en *fac-similé*, c'est-à-dire qui reproduit le dessin même. » (*Ibid.*)

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

graphiquement sur une plaque de métal, une plaque de zinc<sup>1</sup>, qu'on attaque ensuite à l'acide.

Au lieu de papier lisse, de papier intact et vierge, on emploie aussi un papier spécial, rayé ou quadrillé, dit *papier-procédé*, qui permet, au moyen de grattages, de traduire l'ombre et la lumière, d'obtenir des « valeurs », tandis que, dans le cas précédent, le

1. D'où le nom de *zincogravure* donné aussi à ce procédé. « La zincogravure, que l'on nommait autrefois paniconographie ou gillotage, fut inventée, vers 1850, par le Français Gillot. Ce procédé, à son origine, consistait en décalque d'un dessin, à l'encre de report, sur une plaque de zinc bien polie et mordue ensuite à l'acide. A notre époque, on opère directement par la photographie; les gravures ainsi obtenues n'ont pas de demi-teintes, ce ne sont que des traits, d'où est venue l'appellation de gravure *au trait*, donnée à ce procédé. » (*Mémorial de la librairie française*, 9 juin 1904, p. 518.) A propos du gillotage, M. Motteroz écrit (*ap.* Henri FOURNIER, *op. cit.*, p. 451) : « On appelle souvent *gillotage* des héliogravures en relief pour la typographie, procédé que Gillot fils a, le premier, exploité avec succès. Gillotage se disait précédemment de la mise en relief par reports sans opérations photographiques, et ce genre de gravure n'est toujours connu que sous le nom de Gillot père, son inventeur. Il serait rationnel de conserver au mot *gillotage* sa signification primitive : mise en relief du décalque sur zinc d'un report de lithographie ou de taille-douce. Employé, sans raison, dans le sens d'héliogravure, il donne lieu à des confusions. On risque également des malentendus en disant tout court : un *cliché*. Ce mot, qui a des significations extrêmement variées (cliché typographique, cliché de taille-douce, cliché photographique, cliché de médaille, etc.), ne veut jamais dire un original, un type, tandis que l'héliogravure est un type sur lequel on peut prendre des clichés. On dit aussi un *relief*, et c'est le terme le moins inexact, quand on veut être concis. »

gillotage sur papier vierge, il ne pouvait y avoir que des traits.

« Il vaut toujours mieux que le dessinateur fasse son modèle à une échelle plus grande, car la photographie qui en sera faite ensuite sera toujours mieux réussie étant réduite, que si l'on doit faire un agrandissement; les petits défauts seront moins apparents dans une réduction; d'ailleurs, il est inutile de faire cette recommandation, l'artiste dessine généralement son modèle dans le sens d'une réduction<sup>1</sup>. »

Si l'image à reproduire contenait des teintes plates ou demi-teintes (photographies, lavis, aquarelles, tableaux, etc.) comme, « en photogravure, la demi-teinte n'existe pas<sup>2</sup>, » on interpose, entre l'original à photographier et la plaque sensible, une plaque de verre, une glace, dite *trame*<sup>3</sup>, sur laquelle des lignes qui se croisent et forment un quadrillé plus ou moins serré sont gravées, et c'est ce réseau, qu'on aperçoit en examinant de près l'image reproduite, qui en forme les différents tons. Le quadrillé

1. *Mémorial de la librairie française*, 9 juin 1904, p. 519.

2. Émile LECLERC, *op. cit.*, p. 562.

3. « ...Talbot, en 1852, à Philadelphie, fit des essais avec une trame en étoffe, qui fut l'origine des inventions du Français Berchtold, lequel créa la trame de verre, qui fut amenée à la perfection par les frères Max et E. Lévy, de Philadelphie, en 1890. » (*Mémorial de la librairie française*, 9 juin 1904, p. 518.) Le même recueil dit, au même endroit, que la *simili-gravure* porte en Allemagne le nom d'*autotypie*, et en Angleterre celui de *half-tone process*.

de la trame est comparable ici, dans ses effets, au quadrillé du papier-procédé. « Cet artifice... a des résultats surprenants; on obtient par lui des creux et des reliefs donnant toutes les nuances d'un lavis, d'un tableau ou même d'un d'après nature quelconque<sup>1</sup>. » Ce système de photogravure porte le nom de *similigravure* ou simplement *simili* : il se reconnaît facilement à ce quadrillage, plus ou moins serré, qu'on aperçoit en considérant de près la gravure.

Voici maintenant comment s'effectue l'opération :

« On se procure un cliché photographique de l'objet ou du dessin à reproduire. Généralement, pour obtenir un contact plus parfait entre la plaque métallique (cuivre ou zinc) à graver et le cliché photographique, on pellicule ce cliché et on le détache de son support. A la surface de la plaque métallique, on répand une mince couche d'un vernis, composé, soit de bitume de Judée<sup>2</sup>, benzine rectifiée, essence de lavande, ou toute autre couche sensible, albumine, émail, gélatine bichromatée. Sous l'influence

1. MOTTEROZ, *ap.* HENRI FOURNIER, *op. cit.*, p. 465.

2. Le bitume de Judée est une variété d'asphalte, provenant du lac Asphaltite ou mer Morte. Il est principalement composé de carbone (76,19), d'oxygène (10,34), d'hydrogène (9,41) et d'azote (3,32). Une variété (la meilleure) est de couleur noire, à cassure vitreuse et conchoïde; une autre est de couleur rousse, à cassure résineuse. La première a pour densité 1,11, et entre en fusion à 170° ou 175°; la seconde, 1,10, et elle fond à 90°.

de la lumière. les corps sensibles aux radiations lumineuses, s'insolubilisent. On met la plaque métallique ainsi préparée dans le châssis d'exposition, en disposant au-dessus un négatif photographique de l'objet à reproduire; le tout est soumis à l'action de la lumière solaire, qui, traversant les blancs du négatif, solidifie le bitume aux endroits correspondant à ces blancs et reste impuissante partout où les parties opaques du cliché photographique se sont interposées.

« Pour développer cette gravure, qui commence et se fait elle-même automatiquement, on l'incline et l'on verse dessus de la térébenthine, qui dissout et entraîne les parties du bitume qui n'ont pas subi l'action de la lumière. L'image se détache nettement en bitume solidifié, sur un fond métallique. On arrose avec une solution froide de potasse, qui a pour but de dégraisser la plaque, on rince à l'eau pure et l'on fait sécher.

« C'est à partir de ce moment que va commencer la morsure chimique de la gravure, qui sera suivie du travail du similibiste pour les *réserves*. La plaque, qui sera plus tard le cliché à imprimer, est posée dans une cuve qui contient de l'acide nitrique et de l'eau: cette cuve, au moyen d'un pivot, oscille continuellement sur elle-même, de façon à lécher régulièrement le métal: que ce soit un zinc ou un cuivre, l'opération ne change pas.



GRAVURE EN SIMILI

Extraite de *Quo Vadis*, par Henrik Sienkiewicz.

Dessin de Jan Styka.

(En regardant de près cette figure, surtout si l'on se sert d'une loupe, on distingue le quadrillage de la trame.)

« La morsure chimique a pour but de creuser et de faire des parties qui seront blanches à l'impression. Ce travail, nous l'avons dit, s'opère d'une façon automatique; cependant la morsure chimique ne suffirait pas pour faire une bonne gravure, il faut encore l'aide intelligente de l'ouvrier similliste, qui doit juger combien de fois le métal doit subir de morsures d'acide pour rendre toutes les valeurs du modèle, et, entre chacune de ces morsures, il doit prendre la plaque et lui faire subir une opération que l'on appelle *réserve*; c'est-à-dire qu'au moyen d'une préparation (gomme laque et vernis), il doit enduire certaines parties de la gravure suffisamment mordue, et laisser à nu les autres parties, qui devront encore subir des morsures successives, jusqu'à complète mise en valeur du modèle<sup>1</sup>. »

« ...Lorsque la gravure chimique est complètement terminée, on la cloue très légèrement sur un bloc de bois, afin que le conducteur puisse facilement la déclouer pour faire sa mise en train...

« Plus la trame sera fine, plus la simili-gravure le sera aussi. Si l'on fait l'impression sur très beau papier couché, la trame fine pourra être employée; si le papier est seulement bien satiné, une trame moyenne sera recommandable; mais, si l'on imprime sur papier journal, la trame à gros quadrillé devra

1. *Mémorial de la librairie française* 17 novembre 1904, page 609.



Trame moyenne.



Trame forte.

être employée. En général, plus le papier sera bon marché, plus la trame devra être grosse<sup>1</sup>. »

C'est pour cela, comme nous l'avons dit en parlant du papier<sup>2</sup>, que tant d'impressions modernes sont faites sur papier glacé, papier brillant et aveuglant.

Ajoutons encore que, « tandis que, pour la zincogravure, nommée également gravure au trait, il importe peu que le travail soit fait sur cuivre ou sur zinc, il vaut mieux, pour la similitravure, qu'elle soit gravée sur cuivre... parce que les résultats à l'impression sont beaucoup mieux réussis, le cuivre happant en quelque sorte l'encre<sup>3</sup> ».

1. *Mémorial de la librairie française*, 24 novembre 1904, pp. 624-625.

2. Pages 44 et suiv.

3. *Mémorial de la librairie française*, 24 novembre 1904, p. 625. Le même recueil ajoute encore cet intéressant renseignement (16 juin 1904, p. 534) : « La plupart des publications illustrées, donnant des paysages où se meuvent des personnages, obtiennent ces scènes de vie d'une façon particulière qu'il n'est pas aisé d'imiter, si l'on dispose de moyens restreints... Le photographe du journal prend le paysage seul, sans aucun être vivant, et ensuite il photographie à part tous ces personnages dans des positions différentes, que ce soit des êtres humains ou des animaux, etc. : puis les colle sur sa photographie, laquelle est ensuite retouchée par un dessinateur, pour lui donner des ombres et des éclaircies : il en est de même de toutes les photographies destinées à être reproduites en similitravure [c'est-à-dire que toutes doivent être retouchées], lorsqu'on veut obtenir une gravure parfaite. »



Passons aux gravures *en creux*, gravures *en taille-douce* (gravure au burin, eau-forte, pointe sèche, manière noire, etc.) et *héliogravure en creux*.

Une plaque de métal — cuivre rouge ou acier — est attaquée soit au burin, soit par un acide : les creux sont plus ou moins profonds, selon l'effet, la *valeur*, qu'on veut obtenir. On encra la planche, puis on en essuie avec soin la surface ; l'encre reste dans les creux, ainsi que nous le remarquons tout à l'heure, et le papier, comprimé à la presse, entre dans ces creux et y prend l'empreinte de l'encre. Si la planche métallique est moins grande que la feuille de papier, elle y laisse, en un léger gaufrage, la marque de son contour.

Le *burin* est un petit instrument d'acier, tranchant à l'une de ses extrémités, et dont l'autre est garnie d'un manche à virole, en forme de demi-champignon, forme qui permet de le mieux tenir et en facilite la manœuvre. Le graveur suit avec le burin les contours du dessin en appuyant plus ou moins profondément, en faisant tourner la planche pour exécuter les tailles courbes, etc.<sup>1</sup>. La taille au burin est d'ordinaire très nette et très fine.

Pour l'*eau-forte*, on recouvre d'un vernis spécial

1. Cf. Jules ADELINÉ, *Leçique des termes d'art*, art. Burin.

une plaque de cuivre; à l'aide d'une pointe, on trace le dessin, ce qui enlève le vernis sur tout le trajet de la pointe. On verse ensuite sur la plaque de l'acide nitrique, qui attaque le métal partout où le vernis a été enlevé. L'eau-forte n'a pas de tailles; on la distingue donc du burin par l'absence de régularité et de *fini* dans le trait. La taille au burin est nette, à bords lisses; le trait creusé par l'eau-forte a des bords moins nets, et finement dentelés<sup>1</sup>.

Ajoutons que « l'eau-forte en couleurs, fort à la mode actuellement, est obtenue par un grain, c'est-à-dire qu'on remplace à certains endroits le vernis ordinaire par un vernis mélangé de sel ou de résine, ce qui produit une sorte de grain, qui retient mieux la couleur à l'encre (procédé appelé autrefois *aquatinte*)<sup>2</sup> ».

« La *pointe sèche* est un stilet d'acier à l'aide duquel on dessine directement sur le cuivre. En appuyant plus ou moins fortement, la pointe sèche pénètre plus ou moins profondément le métal, qu'elle ne coupe pas, mais qu'elle refoule de chaque côté. Ces saillies de cuivre portent le nom de *barbes*. On les enlève à l'aide du grattoir, si l'on veut que les traits donnent à l'impression un ton gris. Si l'on désire, au contraire, avoir des noirs

1. *Almanach Hachette*, 1906, p. 502.

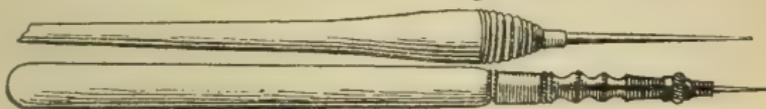
2. *Ibid.* Sur la gravure à l'*aquatinte*, voir *infra*, p. 248.



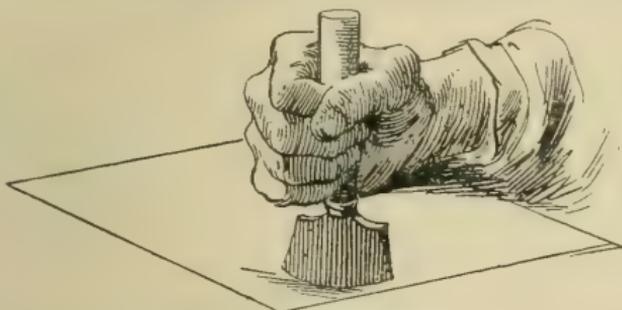
Burins



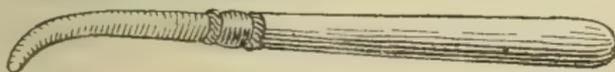
Comment on trace une ligne au burin



Pointe — Pointe sèche



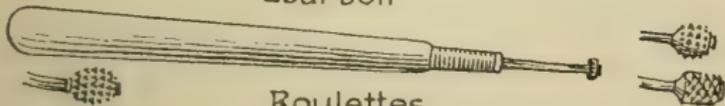
Berceau en action



Brunissoirs



Ébarboir



Roulettes

veloutés, on conserve ces barbes; lors de l'encre de la planche, elles accrochent le noir. Mais elles ne peuvent donner qu'un nombre d'épreuves fort restreint, car elles s'usent rapidement à l'essuyage. On se sert de la pointe sèche pour ajouter à une planche déjà mordue à l'eau-forte des valeurs de ton d'une grande finesse, et qu'il serait impossible d'obtenir par des morsures. C'est donc un procédé de retouche, et c'est ainsi que Rembrandt employait la pointe sèche. Toutefois, il s'est trouvé, dans ces derniers temps, des artistes qui ont exécuté entièrement à la pointe sèche, et sans avoir recours à aucun autre procédé, des planches — principalement des portraits — de très grande dimension, et dont la beauté d'épreuves dépend surtout de l'habileté de l'imprimeur<sup>1</sup>. » Dans beaucoup d'estampes modernes, le cuivre est préparé d'abord à l'eau-forte, puis retouché au burin, et terminé à la pointe sèche.

Dans la gravure *en manière noire*, « la planche dont on se sert est un cuivre grené, qui, à l'impression, donnerait une teinte noire uniforme. On trouve des cuivres tout préparés dans le commerce, mais certains graveurs préfèrent exécuter eux-mêmes le travail mécanique du grenage. Ils se servent pour cela d'un outil d'acier nommé *berceau*, dont la partie tranchante forme un demi-cercle taillé en biseau sur une de ses faces, et portant sur cette face une

1. Jules ADELINÉ, *op. cit.*, art. Pointe sèche.

série de traits droits, fins et serrés, gravés au burin. C'est en promenant ou plutôt en balançant [en *berçant*] cet instrument à la surface du cuivre, d'abord dans les deux sens parallèles à ses arêtes, puis en diagonale, que l'on obtient un grain bien uni.... Une fois le cuivre préparé, le graveur commence son œuvre qui consiste à détruire, au moyen de brunissoirs et de grattoirs<sup>1</sup>, le travail du berceau dans toutes les parties lumineuses de la gravure projetée, et dans une mesure proportionnelle à l'intensité du blanc qu'il veut obtenir : c'est donc à peu près comme s'il dessinaient au crayon blanc sur un fond noir. Plus il détruira le grain, puis il atténuera les ombres que ce grain donne au tirage ; les lumières vives, franches, sont réservées pour la fin ; dans les parties du cuivre où elles ont à produire, toute trace du berceau doit avoir disparu ; le métal aura été ramené à son état primitif.... Le principal des avantages de ce pro-

1. D'ébarboirs surtout. « **Brunissoir**, outil d'acier de forme plus ou moins allongée, mais ne présentant pas d'arêtes vives. On se sert du brunissoir pour effacer des tailles peu profondes. On se sert aussi à deux mains d'un brunissoir courbe pour brunir le cuivre avant de le graver. » (Jules ADELINÉ, *op. cit.*) « **Ébarboir**, sorte de grattoir à lame quadrangulaire très affilée et surtout sans morfil, c'est-à-dire sans parties ténues restées adhérentes au tranchant après le repassage, et qui empêcheraient d'enlever les barbes de métal résistantes. L'ébarboir est employé... surtout pour faire disparaître les barbes résultant sur une planche du travail à la pointe sèche. » (Id., *op. cit.*)

cédé est de fournir une gamme très étendue de tons intermédiaires entre le blanc pur et le noir le plus profond; mais il est bien difficile de conserver au dessin un caractère de liberté et d'esprit dans un travail où les contours ne sont pas écrits d'un trait, mais dégagés de la masse par une sorte de découpage.... Inventée en 1642, par le prince palatin Ruprecht..., la gravure en manière noire est encore en grande faveur en Angleterre<sup>1</sup>. »

Signalons encore : la gravure *au lavis*, qui est une variété d'eau-forte, dans laquelle le métal est attaqué à l'aide d'un pinceau chargé d'acide; — la gravure à l'*aquatinte*, variété de gravure en manière noire, sur fond grené : on peut considérer la gravure à l'*aquatinte* comme comprenant « tous les systèmes de gravure qui ont pour base la production mécanique d'un fond grené<sup>2</sup> »; — la gravure *au pointillé*, qui convient surtout pour les figures nues, et s'obtient au moyen de *roulettes* de différents genres<sup>3</sup>, ou au moyen « du burin et de la pointe

1. Alfred DE LOSTALOT, *op. cit.*, pp. 90-93.

2. *Id.*, *op. cit.*, p. 99.

3. « **Roulettes**, petits disques d'acier trempé, crénelés, à dents plus ou moins aiguës. Les unes sont fixées perpendiculairement, les autres parallèlement au manche. On les passe à plusieurs reprises sur le vernis, de façon à tracer des séries de points, que l'on croise à volonté dans tous les sens. Le grain obtenu est plus ou moins fort, suivant la grosseur des dents et suivant qu'on appuie l'instrument sur le vernis avec plus ou moins de vigueur. » (Jules ADELINÉ, *op. cit.*)

sèche; on peut employer aussi un ciselet qu'on fait agir à coups de marteau : la grosseur des points, leur degré de rapprochement, leur disposition, sont les éléments au moyen desquels le graveur traduit la forme et les colorations de l'image qu'il veut produire<sup>1</sup> »; — etc.

Quant à la *photogravure en creux* ou *héliogravure en creux*, elle s'opère au moyen d'une plaque de cuivre recouverte, comme précédemment, de bitume de Judée ou de gélatine bichromatée, bichromée, dit-on aussi, par abréviation. Une fois l'image gravée en creux sur cette plaque, on agit, pour effectuer le tirage, comme avec la taille-douce ou l'eau-forte.

\* \* \*

Parmi les procédés de la troisième catégorie, — gravures dont les parties qui doivent venir en noir ont un trop faible relief pour permettre le tirage typographique, — nous citerons d'abord la *lithographie*, qui a été inventée vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (1795? 1796? 1799?) par le compositeur et graveur de musique Aloys Senefelder, né à Prague, d'un père bava-rois. Originai-remment, ainsi que son nom l'indique, la lithographie (λίθος, pierre; γράφειν, écrire) était l'art de dessiner sur pierre, — pierre spéciale, dont les meilleurs types se trouvent en Bavière, — à l'aide

1. Alfred DE LOSTALOT, *op. cit.*, p. 85.

d'encre grasse ou de crayon, et d'obtenir des tirages de ce dessin. Mais aujourd'hui on donne au mot *lithographie* un sens plus étendu; il signifie « dessin sur pierre ou sur zinc, ou encore dessin fait sur papier spécial, dit, papier à *report*, et reporté sur pierre. On écrit ou l'on dessine, soit au crayon lithographique, soit à l'aide d'une plume d'acier et d'encre grasse, la lettre ou l'image à reproduire. Le dessin est rendu insoluble par un lavage à l'eau gommée, additionnée d'un peu d'acide nitrique ou chlorhydrique; cette solution imprègne la surface non dessinée de la pierre, et la rend incapable de retenir les corps gras, alors qu'elle reste perméable à l'eau. Le dessin forme un léger relief<sup>1</sup>. » Pour tirer, on place sur la pierre la feuille de papier légèrement humide, puis on comprime fortement.

La lithographie n'est presque plus utilisée aujourd'hui que dans l'art industriel, pour les imprimés de commerce. « La vraie raison qui a fait délaisser la lithographie comme mode de reproduction, remarque M. Alfred de Lostalot<sup>2</sup>, n'est pas dans son insuffisance artistique ni dans celle des artistes lithographes; elle est dans son insuffisance commerciale. Si bien *rentré* que soit le travail, et si grande que soit la ressource des reports qui permettent de multiplier les pierres de tirage, la lithographie fournit

1. *Almanach Hachette*, 1906, p. 502.

2. *Op. cit.*, p. 225.

un nombre insuffisant de bonnes épreuves pour les exigences du jour. Il faut, par conséquent, vendre ces épreuves un prix assez élevé. »

Dans la *photolithographie*, inventée par l'ingénieur Poitevin en 1856, ainsi que pour la *photozincographie*, on utilise la propriété que possède le bichromate de potasse, mélangé à des matières gélatineuses, de s'impressionner par la lumière : dans le premier cas, le report du dessin a lieu sur pierre ; dans le second, sur zinc.

Les procédés *phototypiques* ou *héliotypiques*, qui sont très nombreux<sup>1</sup>, reposent sur ce même principe de l'action de la lumière sur la gélatine bichromée, aussi bien que sur le bitume de Judée. « La phototypie ou impression sur gélatine a pour base ce fait, dit le *Bulletin officiel des maîtres imprimeurs*<sup>2</sup>, que la gélatine, en présence d'un bichromate, est modifiée sous l'influence de la lumière ; elle perd la propriété d'absorber l'eau, de se gonfler dans ce liquide, elle devient analogue à un corps gras ; cette transformation est proportionnelle à l'intensité

1. MM. E. DESORMES et A. BASILE, dans leur *Dictionnaire des arts graphiques*, t. I, p. 196, en citent une quinzaine. L'héliotypie porte aussi, en Allemagne particulièrement, le nom d'*albertypie* (du nom d'Albert, de Munich, qui a perfectionné ce procédé), et aussi d'*encres grasses*. « Pourquoi ne pas lui avoir donné le nom de son inventeur Poitevin, et en faire la *poitevintypie*? » (MOTTEROZ, *op. cit.*, p. 452.)

2. Cité dans le *Mémorial de la librairie française*, 11 mai 1905, p. 254.

de la lumière. Ces phénomènes ont été découverts par Poitevin, ingénieur français, sorti de l'École centrale.

« Figurons-nous une mince couche de gélatine bichromatée; exposons-la à la lumière à travers un cliché photographique négatif, puis mouillons-la légèrement. Partout où la lumière aura frappé la gélatine, cette gélatine refusera l'eau et pourra se couvrir d'encre grasse. Les parties protégées par les opacités du cliché prendront l'eau et refuseront la matière grasse. La transformation étant proportionnelle à l'intensité lumineuse, dans les demi-teintes, la gélatine absorbera une certaine quantité d'eau, mais pas assez pour empêcher l'adhérence partielle des corps gras. On aura donc ainsi une reproduction complète de la photographie avec ses demi-teintes. » Voilà le principe<sup>1</sup>.

La *photoglyptie* est un procédé d'impression inventé par M. Woodbury, d'où le nom de *woodburytypie* qu'il porte aussi. « Il consiste à obtenir, à l'aide de matrices en creux, des images ayant l'apparence de la photographie colorée. Ces matrices sont fournies par le moulage d'un cliché photographique en gélatine, mais en relief, sur une plaque de plomb

1. Nous renvoyons, pour l'application et le tirage des épreuves, à cet article sur « la Phototypie », emprunté au *Bulletin officiel des maîtres imprimeurs*, et publié dans le *Mémorial de la librairie française*, 11 et 18 mai 1905, pp. 254 et 270.

bien plane<sup>1</sup>. Le cliché de gélatine est placé sous la plaque de plomb, et le tout soumis à l'action d'une presse hydraulique. Lors de l'impression, qui se fait avec une encre gélatineuse colorée et diluée dans l'eau, les parties les plus saillantes de la matrice donnent les couleurs accentuées; les dépressions plus ou moins sensibles, les diverses nuances de la coloration; quant aux creux plus profonds, qui ne reçoivent pas d'encre, ils produisent les blancs de l'image. La photoglyptie n'est donc, en réalité, qu'un moyen mécanique d'obtenir des gravures semblables à celles du procédé dit *au charbon*<sup>2</sup>. »

La *chromolithographie* (χρῶμα, couleur, et lithographie) est « l'art de dessiner, sur plusieurs pierres calcaires, les différentes couleurs d'un sujet déterminé, et de les imprimer successivement sur la même feuille de papier<sup>3</sup> ».

Quant à la *chromophotogravure* et à la *chromotypogravure*, qui relèvent de la photographie des couleurs, elles sont encore à l'état embryonnaire.

1. « La gélatine bichromatée, insolée et traitée par l'eau chaude, qui dissout les parties n'ayant pas reçu l'action lumineuse, fournit une image en relief, que l'on incruste par pression dans un moule de plomb, de façon à donner un cliché creux avec lequel se fait l'impression. » (BOUILLET, *Dictionnaire universel des sciences*, nouvelle édition refondue sous la direction de MM. J. TANNERY et Émile FAGUET, art. Photoglyptie, p. 1265.)

2. E. DESORMES et A. BASILE, *op. cit.*, t. I, pp. 194-195.

3. Alfred DE LOSTALOT, *op. cit.*, p. 251.

« La méthode employée actuellement consiste à établir autant de clichés qu'on le juge convenable pour la reproduction de l'original donné, généralement quatre : le noir, le jaune, le rouge et le bleu ; on peut ajouter d'autres couleurs.

« Pour obtenir des clichés des différentes couleurs, 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 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 mordue, donne les dégradés nécessaires, de telle façon que le même cliché, celui du rouge, par exemple, donne depuis le rouge le plus violent jusqu'aux teintes légères des figures. Si l'on ajoute à cela les combinaisons 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. Pour cela, on emploie 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 rétablie. 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<sup>1</sup>. »

Quant aux faux décalques, une des meilleures façons de les obtenir « consiste à reporter à l'encre grasse l'épreuve du cliché noir de l'image à mettre en couleurs sur une plaque de zinc teintée, au préalable, soit au perchlorure 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<sup>2</sup>. »

1. Émile LECLERC, *op. cit.*, pp. 564-566.

2. *Id.*, *ibid.*

Voici ce que coûtent *actuellement* et approximativement les principaux modes de gravure dont nous venons de parler :

Gravure sur bois : de 0 fr. 50 à 1 franc le centimètre carré.

Gravure au trait ou zincogravure : de 0 fr. 02 à 0 fr. 06 le centimètre carré.

Similigravure : de 0 fr. 08 à 0 fr. 15 le centimètre carré.

Héliogravure en creux : de 0 fr. 40 à 0 fr. 50 le centimètre carré.

## V

### LA RELIURE

Faut-il faire relier les livres? — Avantages et inconvénients des livres reliés. — Opinion de Sébastien Mercier, de Gabriel Naudé, de Daniel Huet, etc. — Vocabulaire technique de la reliure : *plats, dos, tranches* (tranches ébarbées, dorées, jaspées, antiquées), *tête, queue, gouttière, chasses, mors* ou *charnières, tranche-file, comète, signet* ou *sinet, coiffe, gardes* (papier marbré, *peigne, escargot*, etc.), *nerfs, entre-nerfs* ou *compartiments*, etc. — Couture : *grecquage*; machines à coudre les livres. — Reliure pleine; peaux : basane, *past-grain*, chagrin, maroquin; mauvaise qualité des peaux d'aujourd'hui; peau de truie, cuir de Russie, parchemin. — Reliures en velours, en soie, en toile, etc. Reliure à *queue* ou *aumônière*. — Toile à registre. — Pegamoid. — Reliure d'art; *fers, petits fers, plein-or, fers à froid*. — Livre *gaufré* ou *estampé*. Dentelle. — Reliure *double*. — Suprématie des relieurs français; nos plus célèbres relieurs. — Reliures singulières; en peau humaine; — à secret; — *jumelles* (livres accouplés); — à musique; etc. — Reliures uniformes. — Inconvénients des couleurs claires. — Reliures « historiques » et reliures d'art : reliures *monastiques*; — à *compartiments*; — *en mosaïque*; — *au pointillé*; — *rayonnantes*; — *symboliques* ou *parlantes*; — *au porc-épic*; — *à la salamandre*; — *à l'S barré*; — *à la toison*; — *à la janséniste*; — *à l'oiseau*; — *à la Fanfare*; — *à la cathédrale*; — etc. — Demi-reliure. — Cartonnage; emboitage. — Cartonnage *bradel*. — Reliure anglaise. — Reliure chinoise. — Encore la couture : couture de la brochure; couture de la reliure; supériorité de la couture à la machine. — La reliure d'aujourd'hui et celle d'autrefois. — Couture sur nerfs ou sur rubans. — Couture métallique. — Reliure arraphique. — Colles diverses. — Conseils pratiques: ne pas faire relier les livres récemment imprimés; — choisir l'époque propice pour l'envoi d'un *train*; — laisser au relieur un laps de temps raisonnable; — pas de *recueils factices*: — gare au rognage! — respecter les marges : *fausses marges, témoins, larrons*; — conserver les couvertures imprimées. — Titres à pousser; *pièces*; — modèles à donner au relieur; — collationnez vos volumes; *défets*. — Tarif de reliures. — Du choix d'un relieur.

Une question se pose tout d'abord : sans nous occuper de l'aspect du livre et de sa décoration, en nous plaçant uniquement au point de vue pratique, *faut-il faire relier les livres?* S'il ne s'agit que de leur conservation et de la commodité et stabilité de leur rangement, l'affirmative n'est pas douteuse; mais si vous envisagez leur maniement, le degré de facilité qu'ils peuvent présenter pour la lecture ou les recherches, l'hésitation est très permise, pour les volumes du moins qui n'excèdent pas l'in-8.

En raison de leur taille et de leur poids, les ouvrages de grand format non reliés et placés debout sur les rayons d'une bibliothèque se déjettent et se tassent, se déforment. S'ils ont une certaine épaisseur et sont destinés à être maniés fréquemment, si ce sont des dictionnaires, par exemple, il est indispensable qu'ils soient revêtus d'un solide cartonnage : brochés, avec simple couverture de papier mince, ils n'offriraient aucune résistance, le dos notamment ne tarderait pas à se décoller ou à se fendre, à se « casser ».

Mais pour les in-12, in-16, in-18, etc., d'une épaisseur moyenne, si la couture était faite solidement, si cette couture, au lieu d'être une *couture de brochure* (où le fil ne passe que par deux trous dans chaque cahier<sup>1</sup>), était une *couture de reliure* (où le fil passe

1. Comme nous le verrons plus loin (p. 341, n. 2), la *couture de brochure*, faite à la machine, au lieu de comprendre

par plus de deux trous, et s'appuie ou s'enroule autour de ficelles ou *nerfs* appliqués ou embrochés verticalement sur le dos des cahiers), il est certain que les lecteurs et travailleurs, trouvant ces exemplaires brochés moins lourds à la main et plus faciles à ouvrir et à feuilletter, les préféreraient aux exemplaires reliés, la question d'élégance et de luxe encore une fois mise à part.

Le grand inconvénient des livres reliés, surtout lorsqu'ils sont de petit format et imprimés sur fort papier, c'est, ainsi que nous l'avons dit déjà<sup>1</sup>, de s'ouvrir mal et de se refermer d'eux-mêmes, dès que la main ou un poids suffisant n'exerce plus sa pression sur eux, sur leurs pages horizontalement étalées. Il n'est personne qui ne le connaisse, cet agaçant et inévitable défaut, qui rend parfois si difficile l'emploi d'un livre, lorsqu'on n'a pas, par exemple, l'entière disposition de ses deux mains, qu'on a besoin de copier un passage de ce livre, ou d'en conférer des sections avec des chapitres d'autres volumes.

C'est au point, comme nous l'avons vu<sup>2</sup>, que l'original Sébastien Mercier (1740-1814), « le premier *livrier* de France », ainsi qu'il se plaisait à se nommer, avait pris l'habitude de *casser le dos* de un seul fil passant par deux trous, peut en comprendre 2, 3, 4... passant par 4, 6, 8,... trous, ce qui naturellement consolide de beaucoup cette couture.

1. A propos des formats, p. 120.

2. Cf. *supra*, t. II, p. 308, n. 3.

tous les livres reliés qu'il achetait : il préférait des volumes décousus et disloqués à des volumes « qui ne veulent pas rester ouverts ». Il avait d'ailleurs la haine des « artistes relieurs<sup>1</sup> », et voici ce qu'il écrivait à leur sujet :

« Les livres sont des amis qu'il faut pouvoir traiter familièrement. J'aime fort la lecture, et je trouve que la reliure, du moins la reliure trop recherchée, est sa plus grande ennemie. S'il y a une profession inutile, c'est assurément celle des grands artistes relieurs. Elle ajoute à la cherté des livres, et nuit à leur usage. Avec ce que coûtent les belles reliures, on aurait une autre bibliothèque. Mais on achète des livres comme des biscuits de Sèvres ou des magots de Chine<sup>2</sup>. Cependant les livres sont faits, me semble-t-il, pour être lus, relus, maniés et remaniés. Un *Horace* tout neuf n'appartient qu'à un sot. On pourrait, selon moi, dire des livres ce qu'on dit des olives : les *pochetées* sont les meilleures<sup>3</sup>. »

L'extrême et bruyante aversion que Sébastien

1. « Les relieurs... ce sont les modistes de la librairie. » (Edmond WERDET, *Histoire du livre en France*, t. II, p. 207.)

2. « ...C'est ce qu'alors on voulait souvent qu'il fût (le livre au xvii<sup>e</sup> siècle) : une chose de montre, voilà tout. La fastueuse reliure était, pour un volume, ce que la riche livrée était pour un laquais. Une fois bien habillé; on s'inquiétait peu qu'il fût ou non un utile et commode serviteur. » Etc. (Édouard FOURNIER, *l'Art de la reliure en France*, p. 200.)

3. Cité dans le *Musée des Familles*, 1<sup>er</sup> mars 1896, p. 158.

Mercier manifestait pour le livre relié finit par lui attirer ce féroce quatrain :

Mercier, en déclamant contre la reliure,  
 Pour sa peau craindrait-il un jour ?  
 Que le brave homme se rassure :  
 Sa peau n'est bonne qu'au tambour<sup>1</sup>.

Le savant Gabriel Naudé (1600-1653), qui vivait à une époque où le livre broché n'existait pour ainsi dire pas. combat, en plusieurs endroits de son instructif *Advis pour dresser une bibliothèque*, l'abus de la reliure, et peu s'en faut qu'il ne la condamne tout à fait, lui aussi.

« ...Le quatriesme (précepte) est de retrancher la despense superflue que beaucoup prodiguent mal à propos à la relieure et à l'ornement de leurs volumes, pour l'employer à l'achapt de ceux qui manquent, afin de n'estre point sujets à la censure de Sénèque, qui se moque plaisamment de ceux-là, *quibus voluminum suorum frontes maxime placent titulique*<sup>2</sup>; et ce, d'autant plus volontiers que la relieure n'est rien qu'un accident et manière de paroistre, sans laquelle, au moins si belle et somptueuse, les livres ne laissent pas d'estre utiles, commodes et recherchez, n'estant jamais arrivé qu'à des ignorans de

1. Ap. Henri BOUCHOT, *le Livre, l'Illustration, la Reliure*, p. 297.

2. SÉNÈQUE, *De tranquillitate animi*, IX, p. 319, trad. Nisard : « ...qui n'apprécient dans tous leurs volumes que les dos et les titres ».

faire cas d'un livre à cause de sa couverture, parce qu'il n'est pas des volumes comme des hommes, qui ne sont connus et respectés que par leur robe et vestement<sup>1</sup>. »

Et ailleurs :

« Je dis, premièrement, qu'il n'est point besoin pour ce qui est des livres de faire une dépense extraordinaire à leur relieure, étant plus à propos de réserver l'argent qu'on y dépenseroit pour les avoir tous du volume plus grand et de la meilleure édition qui se pourra trouver<sup>2</sup>.... »

Telle était aussi l'opinion d'un autre fervent érudit et ami passionné des livres, l'évêque Daniel Huet (1650-1721), qui avait rassemblé une si riche bibliothèque : « Je n'attachais pas la moindre importance à la reliure, nous avoue-t-il<sup>3</sup>, qu'elle fût en parchemin ou en maroquin ; je laissais ce luxe aux publicains et aux banquiers ».

D'une façon générale, on ne lit commodément et bien que les livres brochés. Le chroniqueur Edmond Texier (1816-1887), si goûté des lecteurs du *Siècle* sous le second empire, raconte, à ce sujet, une bien

1. Gabriel NAUDÉ, *Advis pour dresser une bibliothèque*, chap. v, p. 70. (Paris, Lisieux, 1876.)

2. *Op. cit.*, chap. VIII, p. 98.

3. Cf. *supra*, t. II, p. 27. Rappelons ici la satire de LUCIEN DE SAMOSATE, *Contre un ignorant bibliomane*; et, dans LA BRUYÈRE (*les Caractères*, De la Mode, p. 549, édit. Hémardiner), le célèbre portrait du bibliomane, « qui ne lit jamais », avec « sa tannerie, qu'il appelle bibliothèque ».

typique anecdote, qu'il tenait d'un libraire parisien.

« ...Un financier se présente un jour chez ce libraire, et lui dit : « Il me faut des livres pour garnir ma bibliothèque en bois de chêne sculpté ; « vous m'enverrez trois cents volumes environ, et « tous grands comme celui-là. » Il me montrait un in-8, — ajoute le libraire. — « Pour le choix, je « m'en rapporte à vous ; vous me choisirez des « ouvrages de bibliothèque, des classiques : Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Racine..., quelque « chose dans ce genre-là ; et vous ferez relier le tout « très convenablement. » Il fit quelques pas pour s'en aller, puis il revint : « Ah ! j'oubliais de vous « dire.... « Vous mettrez dans le ballot quelques « romans amusants ; mais il ne faut pas faire relier « ceux-là, parce que je veux les lire<sup>1</sup>. »

C'est bien cela, et l'on ne peut que sourire de la naïveté du brave Lesné (.....-.....)<sup>2</sup>, qui, dans les

1. Edmond TEXIER, *les Choses du temps présent*, les Habitations modernes, pp. 95-96. (Paris, Hetzel, s. d. [1862].) Nous avons remarqué ci-dessus (p. 211) quelle anomalie il y a de publier un ouvrage avec ce titre : *les Choses du temps présent*, et SANS DATE.

2. Lesné vivait dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : son poème *la Reliure* a paru en 1820. Ce poème, que l'auteur a dédié à son fils, « n'est pas une production ridicule, comme quelqu'un l'a dit, observe CRAPELET (*ap.* Gabriel PEIGNOT, *Variétés, Notices et Raretés bibliographiques*, p. 26, n. 1). Le style et la poésie de l'auteur n'ont pas une grande élévation sans doute, mais ils sont presque toujours appropriés au sujet.... Il était impossible à M. Lesné d'éviter l'emploi d'une foule de mots propres, mais très peu poétiques, lorsqu'il

notes de son poème sur *la Reliure*, peste, gronde et fulmine de si bon cœur contre les amateurs qui « ne veulent pas prendre la peine de tenir leur livre en lisant », à qui il faut « des livres qui se tiennent ouverts sur la table<sup>1</sup> » tout seuls. Quelle exigence ! Conçoit-on pareille prétention !

Il est vrai qu'un fervent érudit dont l'opinion est à considérer, Charles Asselineau (1820-1874), a déclaré qu'« un livre qui n'est pas relié n'est pas un livre<sup>2</sup> » ; mais, en émettant cette sentence, il se plaçait à un tout autre point de vue que le nôtre, au point de vue du mérite et du succès d'une œuvre : il entendait par là que « la reliure est devenue pour les auteurs ce qu'était autrefois l'impression, une épreuve décisive<sup>3</sup> », que la reliure est aujourd'hui la

décrit la partie technique. Cet ouvrage, dans les notes surtout, n'en est pas moins instructif, curieux et utile aux amateurs de bonnes et belles reliures, qui certainement y trouveront beaucoup de choses qu'ils ignorent. Il est seulement fâcheux que M. Lesné n'ait pas mieux soigné l'impression. »

1. LESNÉ, *op. cit.*, p. 115. « Le but essentiel de la reliure, a très justement dit LECOY DE LA MARCHE (*les Manuscrits et la Miniature*, p. 326), est de permettre l'usage fréquent des volumes en empêchant leur dégradation. »

2. *Ap.* Gustave MOURAVIT, *le Livre et la Petite Bibliothèque d'amateur*, p. 209.

3. *Ibid.* C'est à peu près ce que dit aussi Jules RICHARD (*l'Art de former une bibliothèque*, p. 159) : « Un bibliophile ne conserve pas les livres qu'on lit une fois, mais seulement ceux qu'on *relit* avec plaisir, et que, par conséquent, on *reli*e plus ou moins richement ».

sanction de la renommée, le criterium de la valeur d'un livre et de la célébrité d'un écrivain.

\*  
\* \*

Sans tomber dans les partis pris et les exagérations de Sébastien Mercier, nous estimons que le meilleur système à appliquer, pour une bibliothèque particulière, dont les livres ne sont pas destinés à circuler en de nombreuses mains et à se fatiguer, c'est l'emploi de la reliure, ou, plus exactement, de la demi-reliure, pour les volumes de format supérieur à l'in-8, et du cartonnage bradel pour les in-8 et leurs inférieurs.

Si l'on juge le cartonnage bradel trop faible et trop inconsistant pour les volumes in-8, — ce qui peut advenir, surtout si ces volumes sont de forte épaisseur, — on classera les in-8 parmi les volumes à relier; quant aux in-12, in-16, in-18, etc., le bradel offre à leur endroit de multiples avantages: économie, souplesse, légèreté, etc. Exception faite, je le répète, pour les ouvrages destinés à être fréquemment maniés: dans ce cas, la reliure s'impose.

Comme on le voit, nous nous efforçons de concilier ces deux choses: solidité et commodité; nous cherchons toujours à nous rapprocher le plus possible du desideratum exposé tout à l'heure, à prendre à la reliure ce qu'elle a de bon, c'est-à-dire sa cou-

ture, tout en conservant au livre la légèreté et la flexibilité, la *complaisance* de la brochure, qui permet si bien au livre de rester ouvert, et c'est par le cartonnage bradel que nous avons le plus de chance d'atteindre notre double but.

\* \*

Examinons maintenant ce qu'il faut entendre par ces mots de *reliure* et *demi-reliure*, *bradel*, *cartonnage*, etc., et, tout d'abord, définissons les termes que nous aurons à employer dans nos explications, c'est-à-dire les termes les plus usuels du vocabulaire technique de la reliure.

On nomme *plats* les deux surfaces planes du carton servant de couverture au livre. Le plat de dessus porte les noms de *plat supérieur*, *plat recto* ou *premier plat*; le plat de dessous, ceux de *plat inférieur*, *plat verso*, *revers* ou *deuxième plat*. Chaque plat ayant deux faces, l'une en dehors du livre, l'autre en dedans, la première de ces faces est le *plat extérieur*, la seconde le *plat intérieur*.

Jadis, au lieu d'être en carton, les plats étaient en bois plus ou moins épais<sup>1</sup>, recouvert de peau ou d'étoffe, avec plaques et clous d'or, d'argent ou de

1. Voir *supra*, t. I, p. 101, n. 2, l'accident survenu à Pétrarque, blessé à la jambe par un gros recueil des *Lettres* de Cicéron, « à épaisse couverture de bois garnie de cuivres ».

cuire, pierres précieuses, etc. Le bois avait l'inconvénient, non seulement d'accroître de beaucoup le poids du volume, mais encore de servir de réceptacle aux vers, en sorte que « le livre portait dans sa couverture même les germes de sa destruction<sup>1</sup> ».

Le *dos* est la partie arrondie du livre où se trouve la couture et où s'inscrivent aujourd'hui le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage, inscriptions qu'on mettait à l'origine sur le plat supérieur. La reliure est dite à *dos plein* quand les cahiers qui composent le livre sont collés directement ou indirectement sur l'intérieur de ce dos, de manière à former corps avec lui. Quand le dos des cahiers n'adhère pas à la peau du dos de la couverture et s'en sépare lorsqu'on ouvre le volume, en sorte qu'un vide se forme entre ces deux dos, la reliure est dite à *dos brisé*.

1. Charles BLANC, *Grammaire des arts décoratifs*, la Reliure, p. 542. — Cf. *infra*, t. IV, chap. iv, De l'usage et de l'entretien des livres : « Les reliures en bois, si à la mode anciennement, offraient aux vers un excellent terrain de développement, » etc. (GRAESEL, *Manuel de bibliothéconomie*, p. 519.) « Il est fort difficile de préciser l'époque exacte qui a vu remplacer les ais de bois par du carton; mais on peut, sans trop s'avancer, soutenir que, tant que l'imprimerie n'a pas vu le jour, tous les manuscrits étaient reliés à ais de bois; et mes recherches personnelles me prouvent que, bien des années encore après la découverte de Gutenberg, la plus grande partie des reliures étaient à ais de bois. Ce n'est donc que tout près et aux environs de 1500 que je ferai remonter l'usage du carton dans la fabrication des reliures. » (Léon GRUEL, *Conférences sur la reliure et la dorure des livres*, p. 18.)

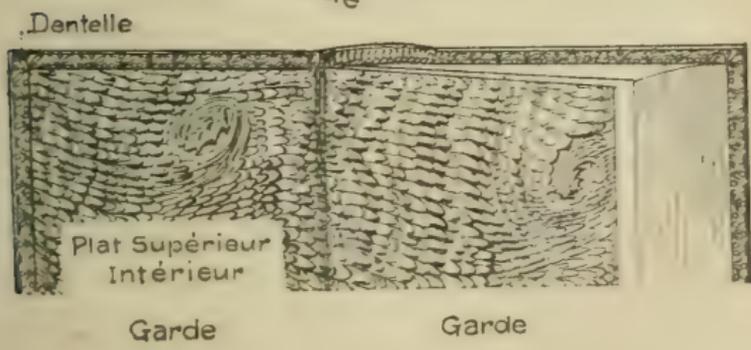
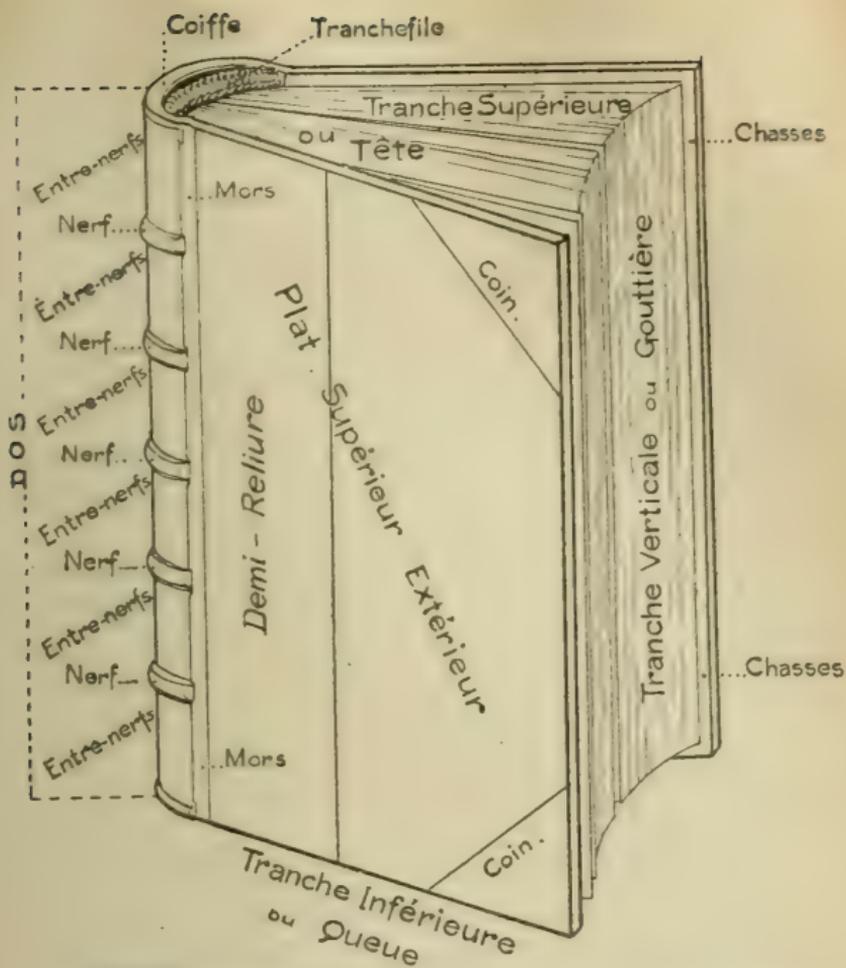
Certains bibliographes prétendent que ce dernier mode de reliure, qui est aujourd'hui le plus fréquent, — on ne relie guère maintenant à dos plein, — permet au volume de s'ouvrir plus facilement et de ne pas se refermer de lui-même<sup>1</sup>. « C'est une erreur », répliquent très nettement et avec raison MM. Lenormand et Maigne, ainsi que le docteur Graesel<sup>2</sup> : on fabrique des reliures à dos plein qui s'ouvrent tout aussi bien — ou tout aussi mal — que les reliures à dos brisé.

C'est : 1° le peu d'épaisseur de la peau ou garniture du dos; 2° la largeur du format<sup>3</sup>; 3° la minceur du

1. « Ce genre de reliure... permet au livre de se tenir ouvert sur une table ou sur un pupitre, parce qu'on a supprimé la résistance qu'oppose le dos de la couverture quand il adhère aux cahiers. » (Édouard ROUYEYRE, *Connaissances nécessaires à un bibliophile*, t. IV, p. 66.)

2. LENORMAND et MAIGNE, *Manuel du relieur* (Manuels Roret), p. 64. — « ...Ouvrir complètement le volume, et à plat, ce qui ne peut se faire avec les livres reliés. » (GRAESEL. *op. cit.*, p. 375.) C'est en grande partie pour ce motif, afin que le livre puisse mieux s'ouvrir, que nous conseillons, pour les volumes inférieurs à l'in-8, le cartonnage bradel.

3. La largeur du format, voilà surtout ce qui, avec la flexibilité de la garniture du dos, permet au livre de s'ouvrir aisément et de rester de lui-même ouvert. Exemple : un volume oblong, un album. Prenez, au contraire, un livre de format étroit, comme les in-12 elzevieriens (in-12 couronne :  $0,09 \times 0,157$ ) de certaines collections modernes : relié, il est indispensable de tenir ce petit volume à la main pour qu'il demeure ouvert, et il a toujours tendance à se refermer de lui-même, comme mû par un ressort. C'est que, dans le premier cas, le cas de l'album, la feuille étant plus large pèse davantage sur son extrémité libre, retombe d'elle-même et

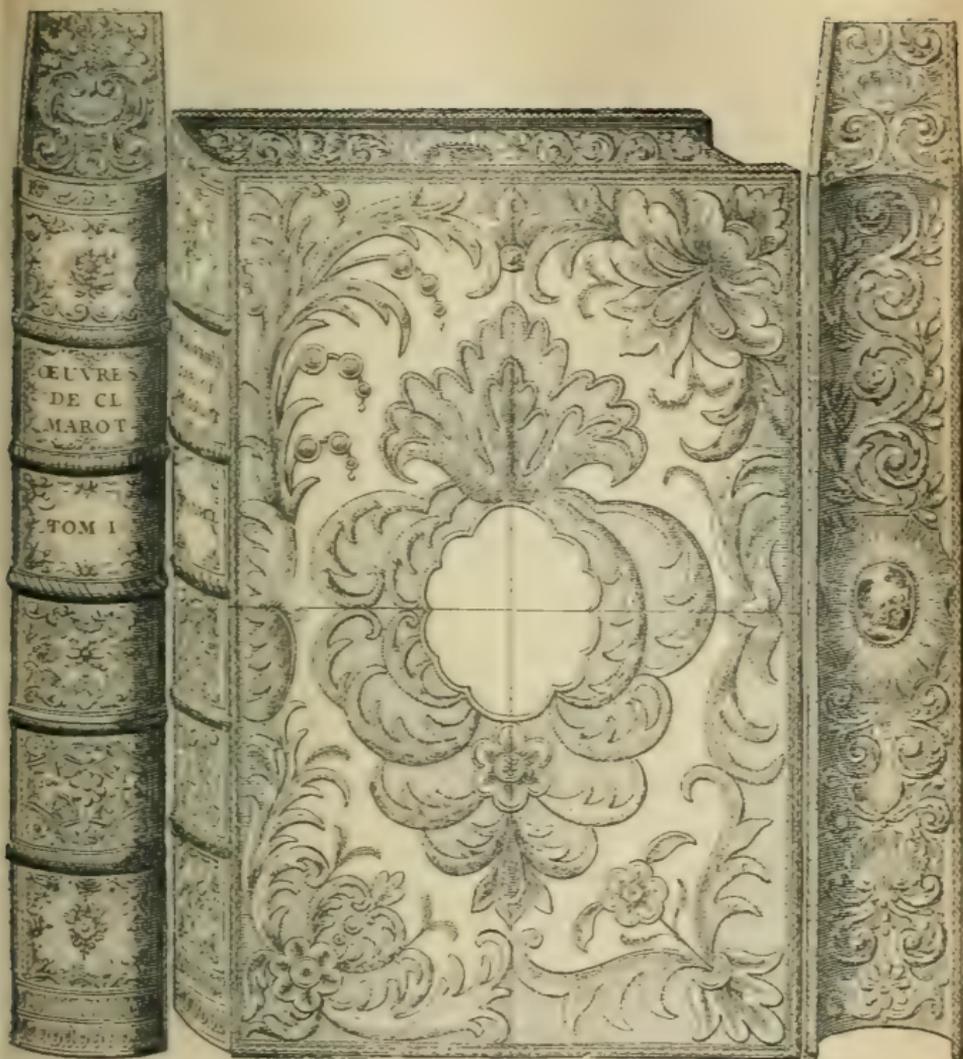


papier; 4<sup>o</sup> et enfin la couture faite sur nerfs ou rubans et non à la grecque (nous verrons dans un moment ce que signifient ces locutions), qui, seuls, peuvent faciliter l'ouverture d'un livre et lui permettre de demeurer de lui-même et à toutes pages complètement ouvert.

On appelle *tranches* « les trois surfaces du livre par où il a été rogné<sup>1</sup> ». La tranche horizontale supérieure porte le nom de *tête*; la tranche horizontale inférieure, celui de *queue*; la tranche verticale (qui affecte toujours la forme concave, tandis que le dos, auquel elle est opposée, est convexe), celui de *gouttière*. Les tranches, spécialement celle de queue et celle de la gouttière, peuvent n'être qu'*ébarbées* : on *ébarbe* un livre en enlevant légèrement, avec des ciseaux, l'excédent de chaque feuillet, « ce qui dépasse trop ». Il est important, comme nous le constaterons, de laisser aux marges le plus d'ampleur possible, voire toute leur intégrité. Les tranches, surtout celle de tête, peuvent être dorées, peintes en

oppose ainsi un contrepoids supérieur à la résistance de la couture et du dos; dans le second cas, pour l'étroit petit elzevier, c'est cette résistance qui l'emporte. Remarquons aussi que plus le papier est fort et rigide, plus la résistance du dos est énergique. Le papier des anciens petits elzeviers était du papier de fil, souple et peu épais : aussi ces gracieux petits volumes sont-ils autrement maniables et « complaisants » que les prétendus elzeviers modernes à papiers rigides.

1. Charles BLANC, *op. cit.*, p. 537. « **Tranche**, surface unie que présente l'épaisseur d'un livre relié. » (LITTRÉ, *op. cit.*)



LIVRE ANTIQUÉ SUR TRANCHES.

(Extrait des *Connaissances nécessaires à un bibliophile.*  
par Édouard ROUYEYRE.)

une seule couleur, brunies par le frottement d'une agate, marbrées ou *jaspées*, c'est-à-dire recouvertes, à l'aide d'une brosse, qu'on passe sur un grillage ou tamis placé au-dessus et à proximité d'elles, d'une multitude de menus points de couleur, qui rendent ces tranches tachetées comme le jaspe. Lorsque la tranche, particulièrement la tranche dorée, est, ainsi qu'on le pratiquait fréquemment autrefois, ornée de dessins de fantaisie, de pointillés, de feuillages, etc., effectués avec de petits fers qu'on appuie sur la dorure, on dit que la tranche est *antiquée*, que le livre est *antiqué sur tranches*.

*Endosser* un livre, c'est donner au dos du livre cette forme arrondie, convexe, qui entraîne, pour la partie opposée, pour la gouttière, la forme creuse ou concave.

Dès que la peau est adaptée et collée sur le dos et les plats, on met le livre entre des ais ou planchettes de bois, appelées *membrures*, que l'on maintient fortement serrées au moyen de ficelles ou *fouets*, afin de l'empêcher de gondoler : cette opération, ce serrage, qui s'effectue aujourd'hui à la presse, se désigne sous le nom de *fouettage* : *fouetter* un volume.

« Pour protéger le livre, il est nécessaire que le carton déborde la tranche. Cet excédent constitue les *chasses du livre*. Je vous ferai observer en passant, écrit Charles Blanc<sup>1</sup>, combien sont justes les expres-

1. *Op. cit.*, p. 337.

sions du relieur : la tranche de devant s'appelle *gouttière*, parce qu'elle est, en effet, comme une gouttière, creusée en cannelure. Les chasses du livre sont bien nommées, parce qu'avant de rogner le livre, on a dû donner la chasse, c'est-à-dire du jeu, au carton.... Vous remarquerez que le dos forme une petite saillie en se retournant sur chaque côté du plat : ces saillies sont les *mors* du livre. Elles sont nécessaires pour loger les cartons, qui ont été tout exprès coupés légèrement en biseau du côté de la saillie dont je parle; comme c'est le long de cette saillie que le carton est attaché à la couverture du dos par une bande de veau ou de maroquin sur laquelle il se meut, les mors s'appellent très souvent *charnières*.... Enfin, aux deux extrémités du dos, vous voyez un petit rouleau couvert de fil de couleurs alternées : cet ornement, qui est la *tranchefile*<sup>1</sup>, répond à un but d'utilité, car il sert à bien assujettir les cahiers et à donner plus de consistance à la couverture, lorsque le livre, serré dans les rayons de la bibliothèque, en sera tiré avec effort. »

Malgré ces bonnes raisons, nombre de relieurs d'à présent ne tranchefilent plus leurs livres, si ce n'est pour les reliures de luxe : les tranchefiles, toutes différentes de ce qu'elles étaient jadis, ne sont d'ailleurs plus aujourd'hui que de menus et insignifiants

1. On trouve aussi *tranchefil* au masculin et sans *e* final : cf. LITTRÉ, *op. cit.*

ornements, préparés d'avance, qu'on colle pour la forme en tête et en queue des livres. On donne particulièrement le nom de *comètes* à ces tranchefiles artificielles. lorsqu'elles sont en coton, au lieu d'être en soie. C'est sous la tranchefile de tête que s'adaptent les minces rubans de soie ou de coton appelés *signets*, anciennement *sinets*<sup>1</sup>, destinés à servir de *marques* au livre. Jadis ces rubans, quand ils étaient nombreux, étaient adaptés à une tige ou tringlette de métal nommée *pipe* ou *pippe*<sup>2</sup>.

On appelle *coiffe* le rebord ou repli que forme l'extrémité de la peau du dos des livres, en tête et en queue.

1. *Réaulx* a eu aussi le sens de *signets* : « ...deux boutons d'argent pour tenir les réaulx (signets) ». (LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, p. 340.)

2. Le mot *pipe* servait également, paraît-il, à désigner les boutons de métal placés sur la couverture d'un livre et destinés à retenir les agrafes du fermoir : « ...On se contentait de *mordans* (agrafes) qui se joignaient aux *pipes* (boutons de métal) placées sur la couverture. » (Paul LACROIX, Édouard FOURNIER et Ferdinand SERÉ, *Histoire de l'imprimerie*, p. 55.) Ces livres, ainsi ornés de pièces d'orfèvrerie et fréquemment aussi de pierres précieuses, d'émaux, etc., étaient renfermés dans une housse ou chemise (*camisia*), « quelquefois faite en toile, afin de pouvoir se laver facilement, mais plus souvent en soie ou en satin ». (LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, p. 350.) Cf. Ludovic LALANNE, *Curiosités bibliographiques*, p. 285. Lorsque ces volumes étaient de grand format et de belle épaisseur, avec leurs *plats* de bois tout bardés de cuivres ou de ferrures, ils devenaient parfois d'un maniement difficile : rappelons encore, à ce sujet, la blessure causée à Pétrarque par un volumineux recueil des *Lettres* de Cicéron. (Cf. *supra*, t. I, p. 101, n. 2.)

Les *gardes* sont des feuilles de papier placées au commencement et à la fin des livres pour en garantir, en *garder* les premiers et les derniers feuillets. Elles se composent de feuilles de papier blanc, souvent aussi de feuilles de papier marbré ou de papier de couleur<sup>1</sup>, désignées, d'après leurs teintes et leurs dessins, sous les noms de *peigne*, *escargot*, *queue de paon*, etc.<sup>2</sup>. Un de ces feuillets de garde est appliqué et collé sur chaque plat intérieur du livre.

Les livres reliés sont cousus, avec du fil de lin, sur des ficelles, appelées *nerfs* ou *nervures*, qui font, ou plutôt sont supposées faire saillie sur le dos des volumes. Ces ficelles, en effet, n'émergent plus, grâce au *grecquage*<sup>3</sup> : opération très usitée, qui consiste à

1. Ou encore d'étoffe, innovation qui fut apportée aux reliures de luxe durant le XVIII<sup>e</sup> siècle. L'étoffe dont on se servit le plus fut le *tabis*, sorte de tissu de soie très léger. On se servit aussi, pour remplacer le papier peigne, de papiers frappés, gaufrés, repoussés, papiers métalliques, or et argent, papiers à semis d'or, à fleurettes ou étoiles, etc. (Cf. Spire BLONDEL, *l'Art intime et le Goût en France*, p. 527.)

2. Ce fut le relieur Ruelle, prénommé Macé (première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle), et père du « relieur du roi » Antoine Ruelle, « qui inventa le papier marbré, ce papier peigne ou autre qui sert encore aujourd'hui à faire des gardes ». (Léon GRUEL, *op. cit.*, p. 63.)

3. Il est d'usage d'écrire *grecquage*, *grecque*, plutôt que *gréçage*, *gréçure* : cf. LENORMAND et MAIGNE, *op. cit.*, pp. 129 et 150; BLANCHON, *l'Art et la Pratique en reliure*, pp. 56 et 40; Édouard ROUYEYRE, *Connaissances nécessaires à un bibliophile*, t. IV, p. 110; etc. Ces deux mots manquent dans LITTRÉ et dans HATZFELD. Le *Grand Dictionnaire* de LAROUSSE donne *gréçage*, s. m.; mais, à l'article Reliure (t. XIII, p. 915, col. 4,

tracer, au moyen d'une scie à main dite *grecque*, sur le dos des cahiers d'un livre assemblés et serrés dans un étau, de petites rainures ou encoches nommées *grecques*. elles aussi, destinées à loger les ficelles autour desquelles le livre sera cousu. Les saillies, appelées également *nerfs* ou *nervures*. qu'on remarque sur le dos des volumes reliés, ces minces saillies transversales qui semblent correspondre aux ficelles, sont donc le plus souvent simulées. Les espaces compris entre elles et où l'on inscrit, où l'on *pousse*. le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage et le chiffre de to maison, sont les *entre-nerfs* ou *entre-nervures*, les *compartiments*, comme on les appelle encore.

Hâtons-nous de dire que, depuis quelques années, depuis l'invention des *machines à coudre les livres*, le mauvais et déplorable procédé du grecquage, qui permettait aux ouvriers. d'accord avec leurs patrons, de ne pas coudre chaque cahier dans toute sa longueur. de répartir sur deux ou trois cahiers, en sautant tantôt le milieu, tantôt les extrémités, la couture de la longueur ou hauteur totale du livre, — ce qu'on appelle *coudre à l'échelle*, — n'a plus de raison d'être. Aujourd'hui, avec ces nouvelles machines, comme nous le verrons plus loin en traitant de la

milieu; il orthographie *grecquage* : « Le grecquage se fait en plaçant entre deux ais le volume... » *Le Dictionnaire universel des sciences...* de BOUILLET (nouvelle édition refondue par J. Tannery et Émile Faguet; article Reliure, p. 1421) écrit *ecure*.

couture, la besogne se fait à la fois plus rapidement, incomparablement mieux et à bien meilleur compte.

\* \*

Il y a deux catégories principales de reliures : la *reliure pleine*, la *demi-reliure*.

Un livre est en *reliure pleine* lorsqu'il est tout entier recouvert de la même peau : veau, truie, basane, chagrin, maroquin, etc.<sup>1</sup>.

1. Au moyen âge, on se servait beaucoup, pour les reliures, de peaux de cerfs, de biches, de daims, etc. Nous avons vu (t. 1, p. 84) que « Charlemagne avait accordé à l'abbé de Saint-Bertin un diplôme l'autorisant à se procurer par la chasse les peaux nécessaires pour relier les volumes de son abbaye ». Vers le milieu du ix<sup>e</sup> siècle, « Geoffroi Martel, comte d'Anjou, ordonna que la dime des peaux de biches, prises dans l'île d'Oleron, serait consacrée à relier les livres de l'abbaye qu'il avait fondée à Saintes... » (Ludovic LALLANNE, *op. cit.*, pp. 283-284.) « ...D'ordinaire, c'est le cuir de cerf qui servait à cet usage [à couvrir les livres]. Ils [les gens des cloîtres] chassaient donc vaillamment le cerf dans leurs bois, et, quand on les entendait giboyer, on pouvait dire : Ce sont les religieux qui vont se fournir de cuir pour leurs livres. S'ils n'avaient pas d'assez vaste forêt pour cette chasse à la reliure, quelque seigneur voisin leur prêtait les siennes, avec permission d'abattre tous les cerfs qu'ils pourraient trouver : la chair était pour le réfectoire, la peau pour la bibliothèque. » (Édouard FOURNIER, *op. cit.*, pp. 16-17.) On donne le nom de *reliures monastiques* « non seulement à celles qui étaient faites, mais aussi à celles que l'on supposait indistinctement avoir été exécutées dans les couvents et dans les monastères. Cette même appellation est demeurée en usage pour désigner toutes les reliures en peau de truie ou en veau estampées de fers à froid et qui

La *basane*<sup>1</sup> est de la peau de mouton simplement tannée. Souple, légère, poreuse et spongieuse, la basane se ressent facilement de l'influence de la chaleur ou de l'humidité. Par suite de son bon marché, elle s'emploie pour les reliures communes et peu coûteuses. — Depuis peu de temps, on fait usage d'une peau, dite *past-grain*, plus légère encore et plus souple que la basane, mais bien plus résistante aussi et plus belle; elle coûte aussi bien plus cher. Le *past-grain* est de fabrication anglaise.

Le *chagrin* provient de la chèvre, quelquefois du chameau ou du cheval<sup>2</sup>. Il offre beaucoup de solidité et de résistance et convient aux livres de fatigue. On fabrique des chagrins inférieurs avec de la peau de mouton.

Le *maroquin*, qui tire son nom du Maroc, est « du cuir de bouc ou de chèvre, apprêté avec de la datent des xiv<sup>e</sup>, xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, et leur imitation est restée ce qu'on appelle le *genre monastique*. » (LÉON GRUEL, *op. cit.*, p. 28.) Voir, p. 321, un spécimen de *reliure monastique*.

1. « De l'espagnol et portugais *badana*; de l'arabe *bithānet*, peau de mouton tannée. » (LITTRÉ, *op. cit.*)

2. Cf. BLANCHON, *op. cit.*, p. 18. « **Chagrin**, cuir grenu fait d'ordinaire d'une peau de mulet ou d'âne, » dit LITTRÉ (*op. cit.*), qui donne comme étymologie de *chagrin* le nom correspondant de *zigrino* en italien, *sagrīn* à Venise (le berceau de la reliure), et *sagri* en turc. « Le chagrin.... c'est la peau d'une espèce de mulet ou d'âne appelé par les Orientaux *sagri*, auquel on donne, dans le Levant, l'apprêt que nous lui voyons quand on l'apporte ici. » (DUDIN, *l'Art du relieur* [1772], ap. Édouard FOURNIER, *op. cit.*, p. 109.)

noix de galle ou du sumac<sup>1</sup>, » et dont le grain est très apparent. Le maroquin le plus apprécié est celui dit « du Levant », précisément parce que le grain de la peau y est plus saillant. Le véritable maroquin, utilisé pour les reliures de luxe, coûte cher : environ 180 francs les 12 peaux de 1 mètre à 1 m. 50, tandis que la même quantité de chagrin se paye 80 francs ; aussi s'ingénie-t-on à falsifier le maroquin de maintes façons, à en fabriquer avec des peaux de veau, de mouton, etc.<sup>2</sup>.

Libraires, bibliophiles, amateurs, tous, du reste, se plaignent de plus en plus de ces falsifications, déplorent la mauvaise qualité des cuirs modernes, et le peu de durée de nos reliures.

Une enquête, récemment faite en Angleterre, a établi les faits suivants, relevés par M. Gordon Parker<sup>3</sup> :

« Les causes de cette détérioration rapide sont multiples. En tout cas, il faut mettre hors de cause le relieur, et incriminer, en premier lieu, la façon dont sont aujourd'hui tannées les peaux destinées à la reliure.

« Dans le temps, le tannage se faisait avec l'écorce du chêne, et le cuir renfermait très peu de tannin. Aujourd'hui, le tannage ancien est réservé aux cuirs

1. LITTRÉ, *op. cit.*

2. Cf. BLANCHON, *op. cit.*, p. 17.

3. Voir le *Petit Parisien*, 25 février 1905, art. les Reliures en peau.

de première qualité, et, dans l'énorme majorité des cas, on tanne la peau en se servant de l'écorce de quebracho, de mélèze, de quassia, de gambier, ce qui fait que les cuirs modernes renferment une trop grande quantité de tannin.

« Ce ne serait encore qu'un demi-mal si, pour aller plus vite et pour donner de la couleur aux cuirs, on n'employait très largement une substance aussi corrosive que l'acide sulfurique. L'usage de cet acide est aujourd'hui tellement généralisé que, sur 145 échantillons examinés par M. Parker, 154 en renfermaient dans une proportion de 0,6 à 1,5 pour 100. On comprend que le tannage fait dans ces conditions donne un produit bon marché, mais forcément de mauvaise qualité.

« La recherche du bon marché fait encore qu'à la place du vrai cuir on emploie une matière faite avec du coton et des chiffons collés au moyen d'une masse (*sic*) spéciale. L'imitation est parfaite, seulement le produit ne résiste pas à l'épreuve du temps.

« Dans le même ordre d'idées, M. Parker signale encore ce fait, que l'industrie moderne livre aujourd'hui des imitations admirables des peaux dites de porc, de veau, de vache, de poulain, de crocodile, etc., et fabriquées, en réalité, avec de la peau de mouton, qui, comme on sait, est la moins résistante de toutes.

« De ces faits, M. Parker conclut que, pour avoir

des reliures solides, les libraires devraient spécifier le genre de reliures, et payer les relieurs en conséquence. »

La *peau de truie*, très employée au moyen âge, finit par être « à peu près laissée aux Allemands, qui s'en servirent encore pendant tout le xvi<sup>e</sup> et le xvii<sup>e</sup> siècle, sans y épargner les gaufrures. Au xviii<sup>e</sup> siècle même, quoique l'emploi du maroquin fût devenu général en Europe, la peau de truie estampée était encore en faveur chez les relieurs d'Allemagne. Les livres ou manuscrits les plus précieux ne recevaient pas d'eux une autre couverture<sup>1</sup>. »

Le *cuir de Russie*, qu'on emploie aussi pour les belles reliures, est remarquable par son odeur particulière, due à la *bétuline*, principe actif de l'écorce de bouleau, dans une décoction de laquelle on a laissé tremper ce cuir pendant une vingtaine de jours. Grâce à cette odeur, le cuir de Russie est, assurent certains bibliographes, à l'abri de la moisissure et des attaques des insectes<sup>2</sup>.

1. Édouard FOURNIER, *op. cit.*, p. 50.

2. Cf. BLANCHON, *op. cit.*, p. 48; et LENORMAND et Maigne, *op. cit.*, p. 73. L'emploi du cuir de Russie pour les reliures a été fréquemment déclaré moins avantageux qu'on ne serait tenté de le croire, et très attaqué. D'une enquête faite à Londres, il y a quelques années, par la Société des Arts, il résulte que « le veau, et immédiatement après, le cuir de Russie, font les plus mauvaises reliures, quant à la durée. Au contraire, le maroquin, la peau de porc, et, de préférence, la peau de truie, sont, pour ainsi dire, inusables. Le bon parchemin peut être aussi employé dans certains

Le *parchemin* provient de la peau non tannée — simplement macérée dans de la chaux, puis écharnée, raclée ou *ratée*, et enfin adoucie à la pierre ponce<sup>1</sup> — de divers animaux : agneaux, moutons, chèvres, veaux. Dans ce dernier cas, il portait jadis spécialement le nom de *vélin*<sup>2</sup>. Comme nous l'avons vu en parlant des papiers<sup>3</sup>, on imite le parchemin avec du papier sans colle trempé quelques instants dans une solution d'acide sulfurique, et l'on donne à cette imitation le nom de *parchemin végétal*.

On couvre aussi les livres avec du velours, de la soie, de la toile, etc. Les étoffes étaient autrefois, en reliure, d'un usage bien plus fréquent qu'aujourd'hui. « A dater du XIII<sup>e</sup> siècle, les étoffes employées le plus ordinairement, pour recouvrir les livres de luxe, furent le velours (appelé *veluiau*, *veluel*), les étoffes (*draps*) de soie, de damas, de satin de différentes couleurs (*bandequin*), souvent semées de fleurs ou brodées en or, et quelquefois garnies cas. » (*Mémorial de la librairie française*, 26 septembre 1901, p. 532.)

1. La ville de Lamballe, en Bretagne, était jadis renommée pour son parchemin : cf. RABELAIS, *Pantagruel*, livre IV, chap. LII, p. 425 (Paris, Charpentier, 1861). Sur la fabrication et l'emploi du parchemin, voir de curieux renseignements dans LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, pp. 27-56. Voir aussi ALBERT MAIRE, *Manuel pratique du bibliothécaire*, pp. 577-578; et BLANCHON, *op. cit.*, p. 18.

2. Cf. *supra*, pp. 54-55; et t. I, pp. 60 et suiv.

3. Cf. *supra*, pp. 65-66.

d'un très grand nombre de perles<sup>1</sup>. » Souvent les couvertures en étoffe avaient une sorte de prolongement, d'appendice ou de queue, dépassant du double environ le format du livre, et qui offrait le moyen de le porter suspendu à la ceinture. Ces reliures sont désignées sous le nom de *reliures à queue* ou encore *aumônières*, *reliures à l'aumônière*.

A propos des reliures en toile, nous remarquons que la toile noire, dite *toile à registre* et aussi *toile à tablier*, fréquemment employée, notamment pour couvrir les livres de certaines bibliothèques publiques (bibliothèques municipales, régimentaires, etc.), ne produit pas d'ordinaire l'économie qu'on en attend et donne des résultats peu satisfaisants. Sans fatigue exagérée et au bout d'un laps de temps parfois très court, cette toile se fend, particulièrement le long de la charnière des plats : ce défaut provient de la couleur noire, en général de mauvaise qualité, qui ronge et brûle la toile.

Une autre matière a été employée, dans ces derniers temps, pour couvrir les livres, le *pegamoïd*. Voici ce qu'on lit, à ce sujet, dans le *Journal officiel* du 17 juin 1900<sup>2</sup> : « Le bureau des bibliothèques [municipales de la ville de Paris] a découvert une reliure pouvant se laver et se désinfecter : la matière de cette reliure est un produit nouveau, le *pegamoïd*.

1. Édouard ROUYEYRE, *op. cit.*, t. IV, p. 23.

2. Page 5881.

Un certain nombre de volumes ont été reliés et mis en circulation dans certaines bibliothèques. L'avantage de cette reliure est d'éviter les colonies de microbes... et surtout de conserver aux volumes un aspect propre et engageant, ce que l'on n'obtient pas avec la toile noire, qui devient bientôt d'une malpropreté presque repoussante. »

Nous n'avons pas à défendre la toile noire, la *toile à registre*, qui manque d'élégance aussi bien que de propreté, et, comme nous venons de le dire, s'use très rapidement; mais l'emploi du pegamoïd<sup>1</sup> présente plusieurs inconvénients qu'il est bon de signaler. D'abord il n'est guère facile de laver la couverture d'un livre sans que l'eau filtre à l'intérieur de ce livre et en tache les feuillets, ce qui risque fort de rendre le lavage inapplicable et de supprimer l'avantage qu'on espère obtenir; en outre, le pegamoïd, qui dégage une odeur de camphre assez prononcée, est très inflammable, et sa fabrication et son emploi ne sont pas sans danger.

1. Le *Journal officiel*, que nous venons de citer, donne « pegamoïd », sans accent sur l'e. Le seul dictionnaire où nous ayons trouvé ce mot est le « *Petit LARIVE et FLEURY, Dictionnaire français encyclopédique*; Paris, Chamerot », s. d. [1901?]. Il orthographie « pégamoïd », avec l'accent, et définit ainsi ce terme : « **Pégamoïd**, s. m., produit industriel, imperméable, luisant, analogue au celluloïd ».



Les *reliures d'art*, qui se font toujours en *reliures pleines*, sont celles où le dos et les plats extérieurs sont revêtus d'ornements, filets, fleurons, armoiries, etc., appliqués avec des fers à dorer : d'où le nom de *fers*, de *petits fers*, donné à ces empreintes. Faites avec un seul fer de la grandeur même de l'ornement, du filet, du fleuron, etc., elles sont appelées *plein-or*<sup>1</sup>. Quand cette impression est faite sans dorure, avec des fers simplement chauffés, on dit que le livre est *gaufré* ou *estampé*. Souvent aussi les plats intérieurs sont ornés de dessins poussés sur or et à froid (on devrait plutôt dire : à chaud<sup>2</sup>) sur le

1. Édouard ROUVEYRE, *op. cit.*, t. IV, pp. 101-102. La dorure des couvertures de livres se fait souvent *au pointillé*, c'est-à-dire au moyen d'une roulette métallique qui trace une suite de petits points très rapprochés.

2. Cf. Albert MAIRE, *op. cit.*, p. 540. Pour faire adhérer l'or sur les peaux, « une préparation d'albumine sert d'apprêt; l'or, qui est fourni en carnets par le batteur, est déposé sur le volume; le fer, chauffé au préalable, est appliqué en imprimant un mouvement oscillant. La même opération se répète plusieurs fois pour le même motif, et demande une grande attention, soit pour obtenir une température convenable des fers, soit pour les conduire d'une façon régulière. Le doreur opère toujours à *chaud*; c'est improprement qu'on appelle *filets à froid* les filets noirs ou de couleurs. » (LEMALE, Conférence sur l'art de la reliure : *Bulletin mensuel de l'Association amicale des commis-libraires français*, juin 1902, page 199.) M. Léon GRUEL (*Conférences sur la reliure et la dorure des livres*, p. 29) explique ainsi l'origine de cette locu-

pourtour des gardes : la grande finesse, le genre et l'aspect de ces dessins, leur ont valu le nom de *dentelles*, et cette reliure, faite à l'extérieur et à l'intérieur des volumes, est dite *reliure double* ou *reliure en double*. Il est à remarquer que, dans cette sorte de reliure, le plat extérieur étant considéré comme l'enveloppe, pour ainsi dire, du plat intérieur, ce plat extérieur est fréquemment très simple et sans ornements. La reliure en double coûte environ trois fois plus cher que la reliure simple.

Les *reliures d'art et de luxe* sont en dehors de notre cadre : nous en énumérerons simplement tout à l'heure quelques-unes des principales sortes, après avoir dit un mot des *reliures singulières*. Pour l'instant, nous nous bornerons à rappeler que le vrai berceau de la reliure a été l'Italie, Venise en tête<sup>1</sup>;

tion, aujourd'hui inexacte, *filets à froid*, *fers à froid*, spécialement appliquée à tous les filets et ornements de reliure non dorés : « Dans le principe, ces plaques ou bordures, qu'on admire encore sur les éditions du xv<sup>e</sup> siècle, étaient gravées sur bois; on en obtenait l'empreinte à l'aide d'une forte pression prolongée sur une surface fortement détremnée. C'est de ce genre de travail que nous est restée la locution de *fers à froid*, employée encore de nos jours pour désigner toutes les décorations obtenues sans or. Ces blocs et motifs gravés sur bois ne restèrent pas longtemps en usage, car l'application en était longue et souvent défectueuse; on remplaça le bois par le métal, qui permit, en le faisant légèrement chauffer, d'obtenir des épreuves plus régulières et plus vigoureuses. »

1. « A Venise, à Florence.... Voilà le vrai berceau de la reliure.... Les plus beaux exemplaires des reliures de ce temps se trouvaient dans la bibliothèque du célèbre biblio-

— que, dans la reliure d'art et de luxe, la France occupe, depuis plusieurs siècles, le premier rang<sup>1</sup>;

phile italien Maoli [Maïoli], qui a dû vivre de 1510 à 1560.... »

BLANCHON, *op. cit.*, p. 117.) « Au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, les Italiens trouvent une voie nouvelle sous l'influence des Alde, qui avaient probablement joint à leur imprimerie un atelier de reliure. Venise fut alors pour l'Italie l'école de la reliure, et, pour la première fois, les motifs en plein or des Alde servirent de remplissages dans les premières reliures à entrelacs.... L'Italie donne alors le ton à l'Europe. Les reliures à la salamandre de François I<sup>er</sup>, conservées dans nos bibliothèques publiques, sont presque toutes dans le goût italien. Les Italiens furent donc nos initiateurs; mais on ne saurait méconnaître toutefois la grande part qu'ont eue, dans l'histoire de l'art et de la reliure en particulier, les artistes français de la Renaissance, notamment Nicolas Ève et son fils Clovis, célèbres libraires-relieurs de Henri III et de Henri IV. » (Spire BLONDEL, *op. cit.*, pp. 518-519.)

1. Nous avons vu (t. I, p. 154) que « Mazarin ne confiait la reliure de ses livres [des livres qu'il possédait à Rome] qu'à des ouvriers appelés exprès de Paris ». On ne relie pas bien à Rome », écrit Poussin à M. de Chanteloup, le 16 juin 1641; « et cela est si vrai que, vers le même temps, Mazarin voulant faire dignement relire les livres qu'il avait dans son palais voisin du Vatican, expédiait de Paris à Rome quelques-uns des douze relieurs, qu'il occupa dans sa bibliothèque, de 1645 à 1647.... Ces relieurs étaient sous la direction de Naudé, bibliothécaire.... » (Édouard FOURNIER, *op. cit.*, pp. 167-168.) Déjà au xvi<sup>e</sup> siècle, malgré la vogue de Venise, Bonaventure DES PERIERS faisait dire à Mercure, au début de son *Cymbalum Mundi* (p. 504; Paris, Delahays, 1858; Nouvelle édition avec des notes et une notice par P. L. JACOB, bibliophile [Paul LACROIX]) : « Où est-ce que l'on relie le mieux? A Athènes (*id est* en France, à Lyon, d'après le bibliophile JACOB, *ibid.*), en Germanie, à Venise ou à Rome? Il me semble que c'est à Athènes. » C'est ce qui a permis au comte DE LABORDE d'avancer que « la Reliure est un art tout français ». (Le Palais Mazarin, *ap.* P. L. JACOB,

— et à citer, parmi les plus illustres relieurs, les noms suivants, dont plusieurs s'appliquent, non à une individualité isolée, mais à divers membres d'une même famille, ayant tous grandi dans le métier, tous enfants de la balle, comme on dit : Jean

*Mélanges bibliographiques*, p. 1.) DIBDIN, dans son *Voyage bibliographique en France* (t. IV, pp. 107-108), fait de même grand éloge de la reliure française : « Autrefois les Français éclipsaient tout le monde en reliure. C'est ce que prouvent les exemplaires des collections de De Préfond, de Boze, Gaignat et même de La Vallière. Nos Johnson, Montague et Baumgarten ne peuvent soutenir la comparaison avec leurs Deseuil [du Seuil], Padeloup, Delorme et Derome, etc., aussi bien pour le goût que pour la perfection des ornements : et, si vous voulez remonter trois siècles plus haut, dans l'histoire de l'art, qui pouvons-nous mettre en parallèle avec Gascon, » etc. Sur la reliure en France, voir aussi les *Variétés, Notices et Raretés bibliographiques*, de Gabriel PEIGNOT, pp. 25 et s. Après avoir rappelé ce que dit G. [Gottlob?] Fischer, que « les Athéniens vouèrent une statue à Phillattius, inventeur de la reliure, et transmirent avec reconnaissance son nom à la postérité », Edmond WERDET ajoute : « Les relieurs français du XVII<sup>e</sup> siècle, par leurs dessins à mosaïques et leurs dorures à petits fers, se sont élevés à une hauteur qu'il est presque impossible de dépasser. Belle industrie ! où le talent seul surpasse la matière et quadruple la valeur du livre ; industrie à encourager hautement, comme élément distingué de richesse et de gloire nationale, car, d'une valeur insignifiante intrinsèque, elle crée une chose d'un prix élevé et incontesté, sans parler de la conservation des livres. » (Edmond WERDET, *Histoire du livre en France*, t. I, p. 272.) « La reliure d'art française occupe la première place en Europe, et, à l'appui de ce que nous avançons, nous pourrions citer les prix toujours plus hauts qu'atteignent, dans les ventes, non seulement les reliures anciennes, mais aussi les travaux modernes. » (BLANCHON, *op. cit.*, avant-propos, page v.)

Grolier, qu'on peut considérer comme le père de la reliure française, et qui faisait graver sur les plats de ses livres ces deux devises : *Io. Grolierii et amicorum* (De Jean Grolier et de ses amis), et *Portio mea, Domine, sit in terra viventium* (Que mon partage, Seigneur, soit dans la terre des vivants), fragment d'un verset des *Psaumes* de David<sup>1</sup>; — les Ève, dont un des plus célèbres fut Clovis Ève, relieur des de Thou, des rois Henri IV et Louis XIII, et « l'un des grands vulgarisateurs de l'art de la reliure<sup>2</sup> »; — Pigorreau, qui « excellait plus qu'aucun autre à toutes ces délicatesses légères de la dentelle et du pointillé; un document de l'époque... nous apprend qu'il avait pour enseigne : AU DOREUR; c'était un homme qui *poussait* une dentelle sur un livre, et au bas il y avait : « En dépit des envieux, je pousse ma fortune<sup>3</sup> »; — Le Gascon, qui, lui aussi, « excellait » dans la

1. Psaume CXLI, verset 5. Cf. notre tome II, page 330. « C'est au célèbre bibliophile Jean Grollier (*sic*) que semble de droit appartenir l'honneur d'avoir créé la reliure française. » (P. L. JACOB, *Mélanges bibliographiques*, p. 2.) Voir, dans le bon petit livre d'Édouard FOURNIER, *l'Art de la reliure en France aux derniers siècles*, pp. 78-109, une étude substantielle et détaillée sur Jean Grolier, *eminens Musarum cultor*, né à Lyon en 1479 et mort à Paris en 1565. Voir aussi Gabriel PEIGNOT, *Manuel du bibliophile*, t. II, pp. 435 et s.

2. Léon GRUEL, *op. cit.*, p. 61. Cf. aussi Édouard FOURNIER, *op. cit.*, pp. 143-144, qui rappelle, à propos de Clovis Ève, que les libraires de cette époque étaient presque toujours en même temps relieurs, et que même « quelques-uns tenaient une imprimerie ».

3. Spire BLONDEL, *op. cit.*, p. 323.

dorure *au pointillé*, dorure où la ligne des ornements est remplacée par une succession de petits points<sup>1</sup>; — du Seuil, qui était prêtre en même temps que relieur, l'abbé du Seuil<sup>2</sup>; — Boyet; — les Padeloup, dont l'un, Antoine-Michel Padeloup, doit être considéré comme le premier relieur de son époque<sup>3</sup>; — Monnier ou Le Monnier, qui fut relieur du Régent, et « s'était créé une sorte de spécialité en ornant ses reliures de scènes pastorales ou de compositions empruntées aux Chinois<sup>4</sup> »; — les de Rome<sup>5</sup>, dont

1. Cf. Léon GRUEL, *op. cit.*, p. 62.

2. Cf. Édouard FOURNIER, *op. cit.*, p. 208.

3. « Ce bon M. Lesné, qui nommait le relieur célèbre Auguste du Seuil, « Desseuil », ne connaissait pas bien l'orthographe du nom de Padeloup et y introduisait une s [Padeloup], très logique assurément, mais rejetée par la famille des Padeloup, relieurs et libraires.... Je me crois fondé à penser que le Padeloup resté célèbre est celui qui eut, en 1755, le brevet de relieur du Roi..., Antoine-Michel Padeloup (1685-1758). » (JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, pp. 950-951.) « Antoine-Michel Padeloup..., doit être considéré comme le plus grand maître de son temps.... C'est lui qui inaugura ces compositions majestueuses, obtenues à l'aide de plaques gravées, qui décoraient les grands ouvrages de l'État. Tous les maîtres en l'art de relier, ses contemporains aussi bien que ceux qui l'ont suivi, n'ont fait que copier et continuer le style qu'il avait innové. » (Léon GRUEL, *op. cit.*, p. 66.)

4. Léon GRUEL, *ibid.*

5. On écrit aussi Derome et Deromme : l'orthographe donnée par JAL (*op. cit.*, pp. 1082-1084) est de Rome, les de Rome. « Il y eut quatorze relieurs du nom de de Rome, comme il y en eut treize du nom de Padeloup.... De tous les de Rome que j'ai rappelés à la lumière, lequel eut ce talent qui valut à son nom une célébrité qui balança celle de l'un

l'un, Nicolas-Denis de Rome, qui se faisait appeler de Rome le Jeune, passe pour avoir imaginé certaine composition de dentelle de reliure où il a placé un petit oiseau aux ailes déployées; — Dubuisson; — Tessier; — Jubert, qui travailla pour Marie-Antoinette; — Pierre Anguerrand, « qui fut le seul praticien vraiment consciencieux de l'époque [fin du xviii<sup>e</sup> siècle]: ses reliures, tout en étant généralement d'une grande simplicité, sont bien traitées dans toutes leurs parties<sup>1</sup> »; — puis Thouvenin, Bauzonnet, Trautz-Bauzonnet<sup>2</sup>, Capé, Chambolle, Duru,

des Padeloup? Je serais fort embarrassé de le dire.... Je crois, sans l'assurer, bien entendu, que le de Rome resté célèbre fut Jacques-Antoine (1696?-1761). » (JAL, *op. cit.*, pp. 1083-1084.) Voir aussi Léon GRUEL, *op. cit.*, p. 67. « De Rome, le *phénix des relieurs*. » (Gabriel PEIGNOT, *op. cit.*, t. II, p. 457.)

1. Léon GRUEL, *op. cit.*, pp. 68-69.

2. « ...C'est à Bauzonnet, et surtout à son gendre Trautz, qu'était réservé l'honneur de rendre à la reliure française l'éclat dont elle avait brillé pendant près de trois cents ans. Trautz-Bauzonnet, le maître incontesté de la reliure moderne, est né en 1808. Après être entré en apprentissage en 1822, et avoir travaillé pendant deux ans et demi à Heidelberg, chez un vieux relieur de l'Université, il parcourut les principales villes d'Allemagne pour se perfectionner dans son art, et arriva à Paris en mars 1850.... Trautz débuta dans la carrière au moment où les dos *à la grecque*, le maroquin *à grain long* et l'emploi des plaques gravées, frappant d'un seul coup l'ornementation de chaque plat, mode expéditif et peu coûteux, étaient encore en pleine faveur : son grand mérite est d'avoir réagi, de concert avec Bauzonnet, contre ces habitudes déplorables, où l'industrie trouvait son compte au préjudice de l'art. C'est en s'inspirant de la manière de faire des anciens maîtres qu'il entreprit de ramener la reliure aux saines traditions du passé, et que, par un prodige d'habileté

Niédrée, Cuzin, Léon Gruel, Lortic, Carayon, Petrus Ruban, Émile Mercier, Marius Michel, etc.<sup>1</sup>.

..

C'est surtout en fait de reliures que l'imagination et le caprice des bibliophiles se sont donné carrière.

Il n'est guère d'animal dont la peau n'ait servi à habiller plus ou moins de volumes, et l'on a vu des reliures en peau de panthère, de tigre, de crocodile, de serpent, de sole, de morue<sup>2</sup>, de phoque, d'ours

et de patiente observation, il sut réunir, à la richesse des Ève et de Le Gascon et à l'élégance des Padeloup et des Derome, les solides qualités de Boyet, qu'il ne cessait d'admirer et qu'il avait pris pour modèle. » (Ernest QUENTIN-BAUCHART, *la Reliure française : le Magasin pittoresque*, 1902, page 306.)

1. Outre les ouvrages cités, voir, sur l'historique de la reliure et sur « la reliure d'art » : Henri BERARDI, *la Reliure du XIX<sup>e</sup> siècle*, 4 vol. in-4; — Octave UZANNE, *la Reliure moderne artistique et fantaisiste*; — Henri BOUCHOT, *les Reliures d'art à la Bibliothèque nationale; De la reliure; et le Livre, l'Illustration, la Reliure*, chap. VIII, pp. 257-299; — Jules LE PETIT, *l'Art d'aimer les livres*, pp. 161-186; — Ludovic LALLANNE, *Curiosités bibliographiques*, pp. 282-291; — Émile BOSQUET, *Traité théorique et pratique de l'art du relieur; et la Reliure, études d'un praticien sur l'histoire et la technologie du relieur-doreur*; — Léon GRUEL, *Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures*; — Marius MICHEL, *la Reliure française, commerciale et industrielle, depuis l'invention de l'imprimerie jusqu'à nos jours*; — Ernest THOINAN, *les Relieurs français (1500-1800), biographie critique et anecdotique*; — etc.

2. La peau de morue a donné en reliure de très bons résultats. (Renseignement fourni par la maison de reliure Engel.)

blanc, de cheval, de chat, de loup, de renard, de taupe, de grenouille<sup>1</sup>, etc., etc.<sup>2</sup>. Ajoutons que les peaux sont travaillées de maintes façons et subissent les apprêts les plus divers, voire d'étonnantes transformations : non seulement on les gaufre et les estampe, comme nous l'avons vu, mais on les marbre, on les satine, on les colore, on les « bigarre », on les « racine », etc.

Qui n'a entendu parler des reliures en peau humaine? Il existe de nombreux spécimens de ces reliures, et la peau humaine fournit, paraît-il, un excellent cuir, « un cuir très solide, épais et grené<sup>3</sup> ». Parmi les livres ainsi recouverts avec le derme humain, nous mentionnerons :

En Angleterre, un *Traité d'anatomie*, que le doc-

1. « Les journaux de Calcutta annoncent que les relieurs de l'Inde se servent beaucoup maintenant de peaux de grenouilles pour relier leurs ouvrages. L'Inde fournit des grenouilles à profusion, et il paraît qu'on peut obtenir avec ces peaux, en les passant dans certaines teintures, les couleurs les plus délicates. La sorte de cuir ainsi obtenue est extrêmement douce. On n'utilise cependant ce procédé que pour les reliures de fantaisie. » (*Mémorial de la librairie française*, 9 avril 1903, p. 208.)

2. Voir *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 30 novembre 1900, col. 917-918.

3. Le journal *la Halle aux cuirs*, dans *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 10 avril 1886, col. 202. — Mais les avis diffèrent, et le même *Intermédiaire*, dans son numéro du 30 décembre 1900, col. 1111, affirme, par la plume de M. Marcellin PELLET, que « la peau humaine n'est pas belle en reliure ; il est très difficile, sinon impossible, de la dégraisser complètement ».

teur Antoine Askew (1722-1775) fit revêtir de peau humaine, afin sans doute que l'extérieur de l'ouvrage fût en rapport avec l'intérieur<sup>1</sup> ; et deux volumes dont les couvertures proviennent de la peau d'une sorcière du Yorkshire, Mary Ratman, exécutée pour assassinat, dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.

Une autre peau d'assassin a également servi, en Angleterre, à faire une reliure, la reliure du compte rendu du procès de cet assassin, « de l'affaire Corder, plaidée en 1829, dont le dos est recouvert de la peau du bras du meurtrier. Le volume est à l'Atheneum, Bury St-Edmunds, dans une salle particulière dont l'entrée coûte trois pence, au profit du fonds de la Bibliothèque<sup>3</sup>. »

Un des numéros du *Catalogue de la bibliothèque de M. L. Veydt*, ancien ministre des finances de Belgique (Bruxelles, Olivier, 1879, n<sup>o</sup> 2414), est ainsi conçu : « *Opuscules philosophiques et littéraires*, par MM. Suard et Bourlet de Vauxcelles (Paris, Chevet, in-8). Exemplaire relié en peau humaine, comme l'affirme une note collée contre la garde de ce livre.

1. Cf. Gustave MOURAVIT, *le Livre et la Petite Bibliothèque d'amateur*, p. 253. — Un autre médecin anglais, le célèbre John Hunter (1728-1794), fit relier de même en peau humaine un *Traité sur les maladies de la peau*. (*Dictionnaire de la Conversation*, art. Reliure.)

2. *Revue encyclopédique*, 11 juin 1898, p. 542.

3. *Le Journal*, 19 septembre 1902.

Cette note porte les mentions de la provenance, du prix de la reliure et du nom du relieur. — Vingt francs, Deromme, 1796. — Provenant de la bibliothèque de M. de Musset. — Acheté le 15 septembre 1852. » « Il s'agit très probablement de M. de Musset-Pathay, père du poète, ajoute *la Chronique médicale*<sup>1</sup>. Quant à Suard, c'est sans doute l'honnête et paisible académicien de ce nom. »

La Bibliothèque royale de Dresde « conserverait » un calendrier mexicain écrit sur peau humaine<sup>2</sup>.

En Amérique, un des plus riches négociants de Cincinnati, M. William G..., possède deux livres reliés en peau de femme : l'un est le *Voyage sentimental* de Sterne, habillé d'une peau de négresse ; l'autre, de Sterne également, *Tristram Shandy*, est relié avec le dos d'une Chinoise<sup>3</sup>.

Un autre Américain, « un bibliophile de Philadelphie, le docteur Matthew Wood, possède, dans sa bibliothèque, quelques livres... reliés en peau humaine, et cette peau ne serait autre que celle de leur précédent propriétaire, un Allemand du nom d'Ernst Kauffmann. Les ouvrages ainsi reliés sont : une *Histoire de Gil Blas*, de Lesage ; deux tomes de *A book about doctors* (Un livre sur les médecins) ; les *Épisodes de la vie des insectes*, en trois volumes ; et

1. 1<sup>er</sup> mars 1898, p. 155.

2. *Revue encyclopédique*, loc. cit.

3. Cf. *la Chronique médicale*, 1<sup>er</sup> mars 1898, p. 155.

un ouvrage de Kauffmann lui-même, comprenant une série de gravures sur bois d'artistes allemands célèbres, et qu'il a intitulé : *Deux cents hommes célèbres*. Ces sept volumes seraient en demi-reliure, et aucune particularité ne les ferait distinguer aux profanes des autres ouvrages reliés. Ernst Kauffmann était poursuivi, dit-on, de l'ambition de se faire une place dans les lettres en produisant une œuvre remarquable, mais la maladie et une mort prématurée ne lui en laissèrent pas le temps. Il a cependant trouvé un moyen peu commun de donner à son nom quelque notoriété<sup>1</sup>. »

En France, plusieurs manuscrits passent pour être, non seulement reliés en peau humaine, mais entièrement écrits sur ce genre de peau. Un ancien bibliothécaire de la Sorbonne, le digne Gayet de Sansale [fin du xviii<sup>e</sup> siècle], dans une note « qui figure en tête d'un texte des *Décrétales* (aujourd'hui à la Bibliothèque impériale [nationale], fonds de la Sorbonne, n<sup>o</sup> 1625), signale ce texte comme écrit sur peau humaine. Même mention, mais moins affirmative, au sujet d'une *Bible* latine du xiii<sup>e</sup> siècle (Bibliothèque impériale [nationale], fonds de la Sorbonne, n<sup>o</sup> 1557). En revanche, Gayet de Sansale signale, comme écrite sur peau d'agneau d'Irlande mort-né, une *Bible* charmante, aussi remarquable par l'élégance des caractères que par la blancheur et la

1. *Mémorial de la librairie française*, 8 mai 1902, p. 279.

finesse du vélin (Bibliothèque impériale [nationale], fonds de la Sorbonne, n° 1297), et que l'abbé Rive croyait écrite sur peau de femme<sup>1</sup>. »

L'éditeur Isidore Liseux disait avoir vu un exemplaire de *Justine*, du marquis de Sade, relié en peau de femme<sup>2</sup>.

Un catalogue de livres d'occasion, distribué il y a quelques années, porte cette indication : « Reliure en peau humaine. — Sue (Eugène), *les Mystères de Paris*; Paris, 1854, 2 tomes reliés en un volume

1. Alfred FRANKLIN, *les Anciennes Bibliothèques de Paris*, t. I, p. 297, n. 1.

2. *Revue encyclopédique*, 11 juin 1898, p. 542. On lit, dans l'ouvrage du docteur WITKOWSKI, *Tetoniana*, I, Anecdotes historiques sur les seins et l'allaitement (Paris, Maloine, 1898), p. 55 : « Il y a des bibliomanes, érotomanes en même temps, qui ont fait relier certains livres *en peau de femme*, et cette peau, spécialement empruntée aux seins, de sorte que les mamelons formaient, sur le plat, des écussons caractéristiques. L'éditeur Isidore Liseux affirmait avoir tenu entre ses mains un exemplaire de la fameuse *Justine*, du marquis de Sade, dans sa première édition, en un volume (in-8, 1795), relié de cette sorte. Un passage du *Journal des Goncourt* (t. III, p. 49, année 1886) confirme le fait : « On me racontait que des internes avaient été renvoyés de Clamart pour avoir livré de la peau des seins de femmes à un relieur du faubourg Saint-Honoré, dont la spécialité est d'en faire des reliures de livres obscènes. » Et *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 20 août 1902, col. 275-275 : « Un bibliothécaire de la bibliothèque Mazarine racontait, il y a quelques années..., qu'un Anglais... avait, dans sa bibliothèque, un rayon de ces ouvrages licencieux, avec les « écussons caractéristiques » dont parle le docteur Witkowski. A sa mort, sa veuve les fit tous brûler. »

petit in-4; *pleine peau humaine*, larges dentelles sur les plats, dentelle intérieure : 200 francs. Fort belle reliure exécutée avec un morceau de peau humaine. Une plaque à l'intérieur, sur la garde de la reliure. ainsi conçue : « Cette reliure provient de la peau  
« d'une femme et a été travaillée par M. Albéric  
« Bontoille, 1874, qui atteste que cette reliure est  
« bien en peau humaine<sup>1</sup>. »

*La Chronique médicale*<sup>2</sup>, dirigée par le docteur Cabanès, ce si ingénieux et infatigable chercheur, raconte la singulière anecdote suivante :

M. Camille Flammarion, le célèbre astronome, étant allé en villégiature dans un château du Jura, chez la comtesse de X...<sup>3</sup>, « comtesse phtisique. adepte de la pluralité des mondes, » reçut, quelque temps après, du médecin de cette jeune femme, une lettre ainsi conçue :

1. *Revue encyclopédique*, loc. cit. D'autre part, on lit, dans l'*Encyclopédie* (t. XII, p. 220, édit. de 1765), et dans le *Dictionnaire raisonné universel d'histoire naturelle* de VALMONT DE BOMARE (t. IV, p. 704, édit. de 1775), ce renseignement, relatif au père d'Eugène Sue : « M. Sue, célèbre chirurgien de Paris, a donné au Cabinet du Roi une paire de pantoufles faite avec de la peau humaine, tannée comme celle des quadrupèdes ».

2. 1<sup>er</sup> mars 1898, p. 154. Sur les « reliures en peau humaine », voir aussi, dans ce même périodique, année 1898, les pages 205, 256, 257, 334 et 714; et, dans *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, le numéro du 20 août 1902, col. 275 et suiv., qui contient, à ce sujet, de nombreux exemples ou faits des plus caractéristiques.

3. La comtesse de Saint-Ange, dit le *Mémorial de la librairie française*, 8 mai 1902, p. 279.

« Cher Maître,

« J'accomplis ici le vœu d'une morte, qui vous a étrangement aimé. Elle m'a fait jurer de vous faire parvenir, le lendemain de sa mort, la peau des belles épaules que vous avez si fort admirées, « le soir des adieux », a-t-elle dit, et son désir est que vous fassiez relier, dans cette peau, le premier exemplaire du premier ouvrage de vous qui sera publié après sa mort. Je vous transmets, cher Maître, cette relique, comme j'ai juré de le faire, et je vous prie d'agréer, etc.

« Docteur V... »

« J'avais admiré, en effet, ces superbes épaules, « le soir des adieux », expliqua M. Camille Flammarion à un journaliste qui était allé l'interroger.... J'envoyai la peau à un tanneur, qui, pendant trois mois, l'a travaillée avec le plus grand soin. Elle m'est revenue blanche, d'un grain superbe, inaltérable. J'en ai fait relier le livre qui était en cours de publication, *Terre et Ciel* [*les Terres du ciel sans doute*]. Cela fait une reliure magnifique.... Les tranches du livre sont de couleur rouge, parsemées d'étoiles d'or, pour rappeler les nuits scintillantes de mon séjour dans le Jura.

« Sur la peau des épaules de la comtesse, j'ai fait graver, en outre, en lettres d'or : *Souvenir d'une morte.* »

Mais la plus étrange reliure qui ait jamais été exécutée, dans ce genre macabre, c'est celle dont nous parlions tout à l'heure, à propos de l'Allemand Ernst Kauffmann, et dont s'avisa de même, en 1813, un étudiant en droit : faire relier une œuvre d'un écrivain avec la propre peau de cet écrivain. La chose n'est certes point banale, et c'est ce que ledit étudiant, qui était originaire de Valenciennes et se nommait Aimé Leroy, parvint à réaliser. Ayant, grâce à la complaisance de Tissot, le suppléant de Delille dans la chaire de poésie latine au Collège de France, réussi à pénétrer dans la salle où se faisait l'embaumement du corps, Aimé Leroy, qui professait, comme presque tous ses contemporains, une grande admiration pour « le Virgile français », n'hésita pas à soustraire deux morceaux de l'épiderme, l'un pris sur la poitrine, l'autre sur une des jambes du mort. « Je n'avais pas, je crois, confessa-t-il plus tard, été aperçu ; riche de mon petit trésor, je saluai et disparus bientôt. Certaines personnes trouveront peut-être une légère faute dans l'action dont je viens de faire l'aveu. Lorsque l'idée de m'approprier ces fragments, si faibles, mais si précieux pour moi, s'empara de mon esprit, je me sentis entraîné par mon respect pour un illustre mort ; et je commis ce larcin par admiration.... »

Rentré chez lui, le jeune Aimé Leroy serra soigneusement ce qu'il appelle, comme il vient de nous

le dire, « son petit trésor » ; puis : « Je me procurai, continue-t-il, un bel exemplaire de l'admirable traduction des *Géorgiques*; un relieur habile ajusta sous mes yeux mes deux morceaux d'épiderme sur les plats de cet exemplaire, et, lorsqu'une écaille légère et transparente les eut recouverts, ce volume prit rang dans ma bibliothèque, où il est souvent l'objet d'honorables visites, et, si j'ose le dire, d'une espèce de culte. »

Cet exemplaire des *Géorgiques* de Delille est resté « en la possession de la famille Leroy, et son détenteur actuel est M. Edmond Leroy, l'honorable greffier en chef au tribunal de commerce de Valenciennes et le petit-fils d'Aimé Leroy<sup>1</sup> ».

Une légende, aujourd'hui d'ailleurs complètement discréditée et abolie, a même propagé le bruit qu'il avait été créé, en 1793, au château de Meudon, une *tannerie de peau humaine*.

« Dans le courant de février 1864, M. France, libraire-expert, chargé de la vente de la bibliothèque

1. Ces détails sont extraits d'un article de M. Edmond Goreau, paru dans *la Revue septentrionale* du 5 décembre 1903, ainsi que dans *l'Impartial du Nord* du 9 décembre suivant. Ils rectifient, en partie, les renseignements donnés par moi à ce sujet dans mon volume *Une Bibliothèque* (p. 157), et que j'avais empruntés à la *Revue encyclopédique* du 11 juin 1898, page 542. Voir aussi, sur cette reliure des *Géorgiques* faite avec la peau de Delille, *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 10 octobre 1883, col. 585-586, qui offre plus d'une variante avec le récit de M. Edmond Goreau.

G. de L..., écrit un des correspondants de *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*<sup>1</sup>, vendit aux enchères publiques une *Constitution*, reliée en peau humaine, et dont la notice fut, ainsi qu'il suit, rédigée dans le catalogue imprimé de cette collection (in-8, page 51) :

« N° 409. *Constitution de la République française* ;  
 « Dijon, Causse, an II (1795) ; 1 vol. in-18, papier vé-  
 « lin, relié en peau humaine, filets, tranches dorées. »

« Cet exemplaire de la Constitution de 1795, relié en peau humaine, faisait partie du cabinet de M. Villenave.... »

Et plus loin, dans le même recueil<sup>2</sup>, le bibliophile Jacob, qui a commis plus d'une fois de ces légèretés, affirme sans sourciller et péremptoirement que « ces tanneries [de peau humaine] ont fonctionné, c'est un fait incontestable, et la grande affiche, placardée dans Paris, en 1794, pour dénoncer le fait, constate que le principal établissement de ce genre était à Meudon » [dans le château].

Une longue discussion entre historiens de la Révolution et bibliophiles s'engagea à ce sujet<sup>3</sup> ; mais on ne tarda pas à faire justice de cette calomnie, et il suffit de lire l'ouvrage de l'érudit Louis Combes, *Épisodes et Curiosités révolutionnaires*, pour recon-

1. 10 avril 1869, col. 181-182.

2. Tome des années 1870-1875, col. 460 et s.

3. Cf. *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 10 juin 1869, col. 322 ; 10 avril 1874, col. 57 et 179 ; 25 septembre 1882, col. 561 ; et *la Chronique médicale*, loc. cit.

naître qu'aucune de ces tanneries spéciales n'a existé à Meudon ni ailleurs.

D'autres bibliophiles, nullement funèbres comme les précédents, tout à fait, au contraire, plaisants et facétieux, cherchent à mettre l'enveloppe du livre en harmonie avec son contenu, et jouent sur le titre de l'ouvrage. Tel, par exemple, cet amateur d'outre-Manche qui avait fait relier en peau de cerf un *Traité sur la chasse*; et cet autre qui, parce que le mot anglais *fox* signifie renard, s'avisa de faire couvrir de peau de renard l'*Histoire de Jacques II* par Fox<sup>1</sup>; et cet autre encore, qui crut devoir faire revêtir de maroquin noir une *Histoire de la Forêt Noire*<sup>2</sup>. Un relieur anglais — ce sont décidément les fils d'Albion qui paraissent tenir le plus à ces singularités — a exhibé naguère une *Histoire de Napoléon* à reliure tricolore, c'est-à-dire dont les plats étaient, comme le drapeau français, également divisés en trois couleurs : bleu, blanc, rouge<sup>3</sup>.

Et cet exemplaire des *Châtiments* de Victor Hugo, de la bibliothèque de Philippe Burty, « où s'étale une immense abeille d'or enlevée au trône impérial

1. Cf. Ludovic LALANNE, *op. cit.*, p. 288.

2. Cf. Gustave MOURAVIT, *op. cit.*, p. 235.

3. Cf. ID., *op. cit.*, p. 402.

des Tuileries<sup>1</sup> »? Et cette « *Histoire de la Révolution*, de Thiers, publiée chez Furne, » dont la couverture imite « un manteau princier, velours bleu brodé d'or, » et dont le plat supérieur du premier volume porte, encastrées en son milieu, « les lunettes authentiques de l'auteur, privées de leurs verres, et escortées de quatre boutons de sa redingote préférée »? « L'effet en est insensé », ajoute M. Blanchon<sup>2</sup>. Nous le croyons sans peine.

Mentionnons encore les reliures à *secret*. Tel est ce recueil de prières du xv<sup>e</sup> siècle, *Oraisons adressées à Notre-Seigneur et à la Sainte Vierge*, que possède notre Bibliothèque nationale<sup>3</sup>, et où se trouve ménagée, sur chacun des plats intérieurs de la couverture, une coulisse qui recouvre une excellente miniature; d'un côté, au dire de M. Henri Bouchot<sup>4</sup>,

1. BLANCHON, *op. cit.*, p. 128. On lit dans la *Revue universelle (ex-Revue encyclopédique)* du 13 avril 1901, p. 337 : « Ce fut à Mme Drouet qu'il (Victor Hugo) donna les *Châtiments* reliés en maroquin pourpre, avec, sur le plat, enchâssée dans le cuir, une abeille du manteau impérial de Napoléon III, prise par M. Jules Claretie, lors du sac des Tuileries ». Au lieu des *Châtiments*, M. Henri BOUCHOT (*De la Reliure*, p. 40) parle d'un exemplaire de *Napoléon le Petit*, habillé de maroquin janséniste, dans le plat duquel « Philippe Burty, dont le goût était cependant hors de critique, s'avisa d'emprisonner une des abeilles d'or du trône impérial ».

2. *Op. cit.*, p. 128; et Henri BOUCHOT, *op. cit.*, p. 41.

3. Ms. 1190 du fonds latin.

4. *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français au Palais du Louvre et à la Bibliothèque nationale*, avril 1904, Manuscrits à peintures, p. 55.

le portrait de Charles VIII, et, de l'autre, celui d'Anne de Bretagne. Parfois, derrière ces coulisses, dans cette sorte de boîte, on enfermait des hosties consacrées ou des reliques de saints<sup>1</sup>. Il y avait de ces anciens livres qui étaient de véritables châsses. Ainsi « une note inscrite sur la première page d'un évangélaire de Laon nous apprend que les matières précieuses qui lui servaient d'abri enfermaient, avec les plus riches pierreries : *in majestate* (c'est le nom significatif donné au plat supérieur), des parcelles d'os ou de vêtements de saint Jacques, de saint Étienne, de saint Pancrace, de saint Florent, de sainte Odile, de saint Blaise; *in cruce* (dans l'ornement en forme de croix qui était sans doute au centre), diverses reliques de sainte Madeleine, des saints Côme et Damien, de saint Nicolas, de sainte Cordule, de saint Arbogaste, de sainte Marguerite, de sainte Brigitte, de saint Cyriaque et de saint Trupert<sup>2</sup>. »

Il y a aussi des livres accouplés, et que des amateurs ou des auteurs mêmes de ces volumes s'avisent de faire brocher ou relier tête-bêche. Un catalogue de la librairie Dorbon aîné<sup>3</sup> annonçait dernièrement,

1. Cf. LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, pp. 545-546, et pp. 558-559. Le manuscrit à coulisses décrit par M. Lecoy de la Marche (pp. 545-546) est probablement le même que le recueil de prières, n° 1190 du fonds latin, dont il vient d'être question.

2. *Id.*, *op. cit.*, pp. 558-559.

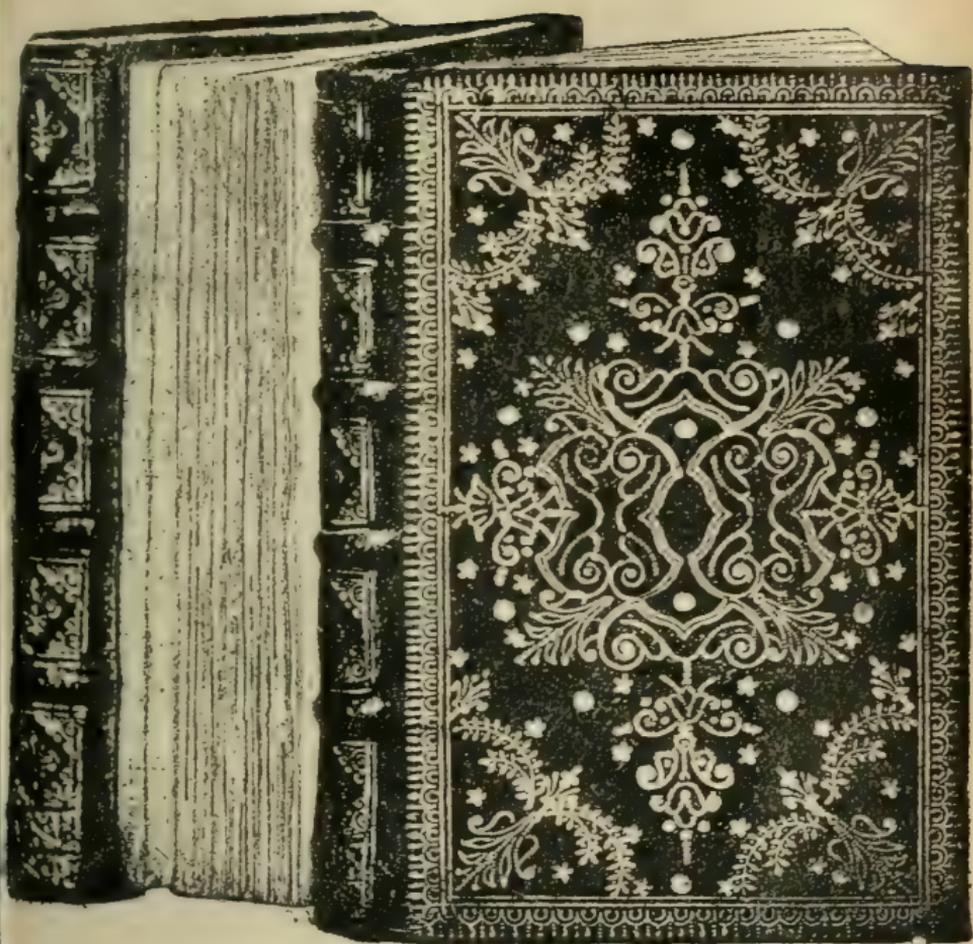
3. Catalogue daté de juin 1904.

par exemple, une plaquette de M. Octave Mirbeau, *le Scandale d'hier : le Comédien par un journaliste*, etc., et une autre plaquette, de Coquelin aîné, *les Comédiens par un comédien* : « ces deux ouvrages sont imprimés [ou plutôt réunis, assemblés] en sens inverse l'un de l'autre, de façon que, de quelque côté que l'on tienne le livre, on se trouve au commencement de l'une ou de l'autre pièce ».

De même, les *Contes meusiens* d'Édouard Vicq' forment un volume à double face, c'est-à-dire que chaque plat de la couverture porte un titre, et que ces deux titres sont imprimés en sens inverse l'un de l'autre. Sur l'un des plats on lit : *Côté des hommes; Contes meusiens*. Sur l'autre : *Côté des dames; Anecdotes, Contes, Historiettes, Poésies diverses*. Ces deux sections, qui comprennent, la première 112 pages, la seconde 106, sont ainsi assemblées et cousues tête-bêche. Pour comble ou par surcroît de précaution, afin de mieux marquer encore la séparation des deux sexes, sur le feuillet du milieu, le feuillet qui se trouve entre les pages 112 et 106, une barrière, avec pieux en pointe, est dessinée au recto et au verso.

Parfois même c'est non pas deux ouvrages ou parties d'ouvrage, mais trois, voire davantage, que l'on a ainsi réunis en les opposant l'un à l'autre.

1. Saint-Mihiel (Meuse), chez l'auteur, 1884; un volume in-8 écu, Imprimerie lorraine, N. Collin, Nancy.



## RELIURES JUMELLES.

(Plusieurs ouvrages ou sections d'ouvrage réunis en sens inverse et dont un ou plusieurs *plats* sont communs.)

(Extrait des *Conférences sur la reliure et la dorure des livres*, par Léon GRUEL.)

M. Léon Gruel, dans ses *Conférences sur la reliure*<sup>1</sup>, décrit un petit *Office de la Vierge*, daté de 1658, « dont le texte, divisé en trois parties à peu près égales, forme trois reliures différentes fixées l'une à l'autre en sens inverse, c'est-à-dire que la gouttière de la première partie touche le dos de la seconde, qui, elle-même, touche la gouttière de la troisième, de sorte que, pour lire couramment l'ouvrage, on est obligé de le faire pivoter horizontalement dans les mains ». On remarque, dans ce système de reliure, « qu'il n'y a que quatre cartons pour les trois parties, et que les deux du milieu servent à chacun des volumes. Ce genre de travail a conservé le nom de reliures *jumelles*. Est-ce pour obtenir un effet moins lourd ou pour faire une chose bizarre que cet objet a été conçu? Je penche, conclut M. Léon Gruel, pour la seconde hypothèse; en somme, le manie-ment du livre n'est pas pratique, mais c'est une curiosité qui n'est pas commune à rencontrer. »

Et que dire enfin des reliures *à musique*? Car « il y a des reliures à musique, de même qu'il y a des tableaux-pendules! Vous ouvrez un album dont la couverture contient, dans un épais biseau, une boîte à musique : à l'instant même, le cylindre s'échappe, les lames du peigne métallique reçoivent le frottement voulu, et vous entendez une valse ou une cavatine dont les sons paraissent sortir de la muraille.

1. *Conférences sur la reliure et la dorure des livres*, p. 65.

Aux quatre angles du plat extérieur, se trouvent des clous, qui semblent placés là pour protéger la couverture par leur saillie, et qui, en réalité, dissimulent l'entrée des clefs par où se remonte l'appareil quand le cylindre est à bout de course<sup>1</sup>. »



Certains amateurs adoptent une seule couleur pour tous leurs livres sans distinction. C'est ainsi que Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, avait tous ses livres reliés « en veau fauve, sauf quelques-uns en maroquin violet pâle, avec le double G entrelacé et couronné, livres qui se trouvent presque tous aujourd'hui à la Bibliothèque impériale<sup>2</sup> » [nationale]. De même, le riche magistrat et académicien Habert de Montmort (...-1679)<sup>3</sup>, le procureur au Parlement Prieur, ami de Scarron, et tant d'autres amateurs de ce temps, « où cet usage semble alors avoir été général », se donnaient « le luxe des reliures uniformes<sup>4</sup> ». De même encore plus tard, le maréchal de Richelieu (1696-1788) faisait habiller ses livres « en maroquin rouge, avec une doublure de tabis, et les armoiries émaillées en couleur

1. Charles BLANC, *op. cit.*, p. 348.

2. Édouard FOURNIER, *op. cit.*, p. 158.

3. Cf. MORERI, *Grand Dictionnaire historique*.

4. Édouard FOURNIER, *op. cit.*, pp. 161-162.

devant un manteau de pair<sup>1</sup> »; et trois des filles de Louis XV choisissaient, pour leurs reliures : Mme Adélaïde, le maroquin rouge; Mme Victoire, le maroquin vert; et Mme Sophie, le maroquin citron<sup>2</sup>.

Ce système de reliure uniforme « est un bon et beau système, remarque Jules Richard<sup>3</sup>; mais, s'ils sont logiques (les amateurs), ils doivent faire casser les volumes<sup>4</sup> anciens qu'ils achètent reliés, afin de

1. Édouard FOURNIER, *op. cit.*, p. 181.

2. Eugène ASSE, *les Bourbons bibliophiles*, p. 123, où l'on trouve d'intéressants détails (pp. 118-125) sur les filles de Louis XV. Voir aussi, sur Mmes Adélaïde, Victoire et Sophie, « — que l'on connaissait sans envie du bien, sans âme, sans caractère, sans franchise, sans amour pour leur père... Mme Sophie était une manière d'automate, aussi nulle pour l'esprit que pour le caractère... », — le duc DE LA ROCHEFOUCAULD-LIANCOURT, *Mémoire sur la mort de Louis XV*, ap. SAINTE-BEUVE, *Portraits littéraires*, t. III, p. 553; et SAINTE-BEUVE, *Nouveaux Lundis*, t. VIII, p. 526.

3. *L'Art de former une bibliothèque*, pp. 68-69.

4. *Casser un volume, une reliure, défaire entièrement la reliure de ce volume pour la refaire autrement.* « Au XVIII<sup>e</sup> siècle, il était d'un certain ton, pour les gens dans une grande position, de n'avoir des livres qu'à leurs armes... Cette habitude-là a dû faire casser bien des belles reliures anciennes. » (Baron Jérôme PICHON, *Vie du comte de Hoym*, t. I, p. 175.) Nous avons vu (t. II, pp. 507-508) que le critique Laharpe demanda, dans le *Mercur de France* du 15 février 1794, qu'on enlevât toutes les couvertures de livres portant des écussons nobiliaires, qu'on cassât tous les volumes sur lesquels étaient empreints les emblèmes rappelant la royauté, dût cette opération coûter quatre millions. « Nous n'en sommes pas à quatre millions près, quand il s'agit d'une opération publique, vraiment républicaine, et qui intéresse

les réhabiliter (*sic*) après à leur mode particulière. Quant à moi, si j'admire ces enfilades majestueuses de livres semblables, je suis loin de dédaigner la bibliothèque variée de couleurs, d'époques et de modes. C'est plus gai; — d'ailleurs j'aime beaucoup le livre vêtu selon le goût de son temps, même quand ce goût est devenu quelque peu ridicule. Je ne dis pas cela, bien entendu, pour les fleurons et les compartiments du xvi<sup>e</sup> siècle, ni pour les petits fers du xvii<sup>e</sup>, ni pour les exquises dentelles du xviii<sup>e</sup>. Mais le triangle révolutionnaire ne me déplaira pas plus sur le dos d'un Marat que la lyre timbrée sur le dos de Lamartine. Rien ne m'égaie comme les trèfles prétendus gothiques des troubadours de 1820. Je suis enfin de ceux qui trouvent bon air au *Mémorial de Sainte-Hélène*, illustré par Charlet, aux Histoires de Napoléon, illustrées par Raffet et H. Vernet, dans ces reliures de 1840, à dos plats et à emblèmes bonapartistes dorés largement. »

D'autres amateurs veulent une couleur différente pour chaque genre<sup>1</sup>. A ce propos, voici les sagaces

l'honneur national. » Laharpe, dans cette circonstance, avait particulièrement en vue la Bibliothèque nationale, « aujourd'hui confiée à un homme des plus savants et des mieux savants de l'Europe (Lefebvre de Villebrune), qui joint le patriotisme aux lumières, et qui, avait-il soin d'ajouter, doit être aussi choqué que personne des enveloppes royales qui déshonorent ces matériaux immortels ». (Eugène DESPOIS *le Vandalisme révolutionnaire*, p. 221.)

1. M. Henri Bouchot est partisan, lui, de la plus grande

considérations émises par Ambroise Firmin-Didot, dans son rapport sur la reliure :

« Comme principe général, le choix des couleurs plus ou moins sombres, plus ou moins claires (pour les reliures), devrait toujours être approprié à la nature des sujets traités dans les livres. Pourquoi ne réserverait-on pas le rouge pour la guerre et le variété dans les reliures (reliures d'art). » De même, écrit-il (*De la Reliure*, pp. 48-53), que toutes les viandes ne s'accoutument point à la même sauce, de même les livres ne doivent point avoir un uniforme pareil, et sembler de petits pioupous rouges et bleus alignés en front de bandière sur les rayons d'une bibliothèque. Plus ils seront dissemblables entre eux, mieux ils auront une physionomie propre, un état personnel, plus ils se feront reconnaître. Chez les amateurs très riches, où les volumes s'entassent par milliers, la mode s'est implantée de vêtir les œuvres d'une même classe de couleurs appropriées. Ambroise Didot recommandait ce système de livrée en s'inspirant des Grecs... Au fond, cette recherche, excusable pour les dépôts publics, n'a guère sa raison dans le cabinet d'un bibliophile... » On trouve, dans ce petit volume de M. Henri Bouchot, de justes considérations et d'utiles conseils sur les genres de reliures à choisir, surtout pour les reliures de luxe : « D'une manière générale, la reliure doit s'inspirer du livre, et non s'imposer à lui. Elle se règle sur les qualités intrinsèques de l'ouvrage, tour à tour sévère, légère ou simple, suivant que le texte lui en prescrit l'ordre, ou lui en abandonne la facilité. Elle ne peut, quoi qu'il arrive, s'affubler d'ornements opposés par nature à sa destination spéciale. Elle est une garde plus ou moins riche, mais jamais un joyau par elle-même.... Toute reliure est condamnable : 1° si elle sacrifie l'ouvrage à ses fantaisies et à ses caprices; 2° si elle n'est pas de durée, par l'emploi de matières factices ou impropres à son service de garde; 3° si sa décoration n'est pas graphiquement homogène, et que l'échelle d'un ornement ne soit pas la même pour tous les autres » ; etc. (Pages 90-91.)

bleu pour la marine, ainsi que le faisait l'antiquité pour les poèmes d'Homère, dont les rhapsodes vêtus en pourpre chantaient *l'Iliade*, et ceux vêtus en bleu chantaient *l'Odyssée*? Je me rappelle avoir vu dans la belle bibliothèque de mon père un magnifique exemplaire de l'Homère de Barnès, dont le volume de *l'Iliade* était relié en maroquin rouge, tandis que *l'Odyssée* l'était en maroquin bleu. On pourrait aussi consacrer le violet aux œuvres des grands dignitaires de l'Église, le noir à celles des philosophes, le rose aux poésies légères, etc., etc. Ce système offrirait, dans une vaste bibliothèque, l'avantage d'aider les recherches en frappant les yeux tout d'abord. On pourrait aussi désirer que certains ornements indiquassent sur le dos si tel ouvrage sur l'Égypte, par exemple, concerne l'époque pharaonique, arabe, française ou turque; qu'il en fût de même pour la Grèce antique, la Grèce byzantine ou la Grèce moderne, la Rome des Césars ou celle des papes<sup>1</sup>. »

Jules Simon, qui possédait, comme nous l'avons dit, beaucoup de livres<sup>2</sup>, « l'une des bibliothèques les plus nombreuses et les mieux tenues qu'on pût voir alors à Paris, entre toutes les bibliothèques pri-

1. Ambroise FIRMIN-DIDOT, *l'Imprimerie, la Librairie et la Papeterie à l'Exposition universelle de 1851*, Rapport du XVII<sup>e</sup> jury, pp. 72-73.

2. « J'ai vingt-cinq mille volumes [chez moi] » : cf. *supra*, t. II, p. 305.

vées »<sup>1</sup>, se servait aussi des couleurs pour différencier et catégoriser ses livres. « L'histoire et la philosophie, comme des personnes graves, étaient habillées de couleurs sérieuses, en noir ou en marron foncé; le roman et la poésie, car il en faut bien un peu dans la bibliothèque d'un sage, recevaient un vêtement plus clair : bleu de roi, vert d'eau ou jonquille; les voyages et les mémoires allaient du violet au grenat. C'était là leur marque distinctive, leur numéro de classement. De même que, dans l'ancienne armée, on reconnaissait les grenadiers et les voltigeurs à la couleur jaune ou rouge de leurs épaulettes, Jules Simon reconnaissait ses livres à la couleur de leur habit. Il n'avait, pour se guider, ni fiches ni catalogue. Quand il avait besoin de consulter un ouvrage, il allait tout droit au rayon où il se trouvait. Il est vrai qu'il était servi par une mémoire prodigieuse. A quatre-vingts ans, devenu aveugle, je l'ai vu tirer de sa bibliothèque un exemplaire des *Paroles d'un croyant*, qui dormait derrière une pile de livres depuis 1854, date de l'apparition de ce pamphlet<sup>2</sup>. »

1. LÉON SÉCHÉ, la Bibliothèque de Jules Simon : *Revue bleue*, 14 juin 1902, p. 766.

2. *Id.*, *loc. cit.* M. Léon Séché écrit encore, dans ce même article : « Jules Simon avait le goût, la manie de la reliure commune, contrairement aux bibliophiles, et surtout aux collectionneurs de métier, qui, pour donner plus de valeur à leurs livres, les gardent toujours brochés ou se con-

On ne lira pas non plus sans profit les très judicieuses réflexions suivantes de Charles Blanc, extraites de sa *Grammaire des arts décoratifs*<sup>1</sup> :

« Plus le livre est sérieux, plus il est séant de lui faire un vêtement simple en sa dignité. Les coquetteries de la dorure, les entrelacs, les mosaïques, les tranches gaufrées ou ciselées ne conviennent pas, ce me semble, à un Montaigne, à un Pascal, à un Bossuet. Les philosophes, les moralistes, les docteurs en théologie ou en droit seraient surpris de voir leurs œuvres habillées de tons voyants, enjolivées de dentelles, ornées de fleurs à la Grolier.... Quelle étrange anomalie que de prodiguer les parures mondaines sur la couverture d'une *Imitation de Jésus-Christ*, comme pour faire jurer la somptuosité

tendent de les emboîter dans un cartonnage anglais. Il est vrai que Jules Simon n'était pas, à proprement parler, un bibliophile, et qu'il ne collectionnait pas les livres pour les vendre. Il disait bien quelquefois, moitié riant, moitié sérieux : « Ça, c'est ma réserve : ce sont les économies de toute ma vie ; si jamais un malheur m'arrive, j'aurai de quoi parer à la mauvaise fortune ». Mais, comme il n'avait pas vendu sa bibliothèque après le coup d'État qui l'avait jeté sur le pavé, il savait bien que ce malheur lui serait épargné, et, en attendant, il jouissait de ses livres à sa manière, qui, somme toute, était la bonne. Les livres brochés ne lui disaient absolument rien ; il les comparait à des hommes en chemise, et chacun sait que les hommes en chemise ne sont pas beaux. A peine étaient-ils arrivés chez lui, — et je n'étonnerai personne en disant que, dans les dernières années de sa vie, il en recevait presque tous les jours, — à peine les avait-il entr'ouverts qu'il les envoyait à la reliure.... »

1. Pages 346 et 359.

extérieure du livre avec l'humilité chrétienne du moine qui l'écrivit, et avec la simplicité évangélique de ses pensées! »

Il est bon de se méfier, pour les reliures, des couleurs claires : vert-pomme, mauve, bleu tendre, etc., que la lumière altère très rapidement<sup>1</sup>.

Ne pas oublier non plus qu'il en est des gros volumes comme des grosses femmes : les couleurs claires ne les *avantagent* pas : un dictionnaire de Larousse ou de Littré habillé de jaune-paille ou de rose-chair aurait un aspect étrange et grotesque; tandis que ces couleurs siéent à merveille aux sylphides et aux plaquettes.

Parmi les principales reliures d'art et les plus célèbres reliures « historiques », on remarque : les reliures *monastiques*, dont il a été question précédemment<sup>2</sup>, « reliures en peau de truie ou en veau estampées de fers à froid », datant des xiv<sup>e</sup>, xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles et rappelant les reliures faites dans les monastères; — les reliures à *compartiments*, dont Grolier a imaginé de si élégants spécimens<sup>3</sup>; ces

1. Une des meilleures couleurs usitées en reliure est la couleur dite *Lavallière* (ou *La Vallière* : — allusion à la robe de Carmélite de Mlle de la Vallière [cf. LITTRÉ, *op. cit.*, Supplément]; — mais, dans cette acception, on écrit le plus souvent ce nom en un seul mot). C'est une couleur de gamme assez étendue, allant du brun clair au brun foncé.

2. Page 277, n. 1.

3. Nous avons vu (*supra*, p. 276) qu'on entend, en reliure, par *compartiment* ou *entre-nerfs*, ou encore *entre-nervures*,

compartiments sont à filets tantôt droits, tantôt courbes, et des plus variés; quand ils sont de couleurs différentes, ce qui s'obtient par l'application sur la peau du fond, de peaux colorées (azur, rouge, or, etc.) et d'une minceur, d'une finesse incomparable, ces reliures sont dites *en mosaïque*<sup>1</sup> : la re-

l'intervalle qui sépare, au dos d'un livre, un nerf d'un autre. « C'est dans les compartiments qu'on pousse les titres et les numéros des tomes, ainsi que les fleurons et les filets, s'il y a lieu. Les pièces de cuir, de couleurs diverses, appliquées sur les plats des reliures, qui sont dorées et ornées, et qui forment des dessins variés, prennent aussi le nom de *compartiments*. » (ALBERT MAIRE, *op. cit.*, p. 515.)

1. « La mosaïque fut dès lors appliquée à la reliure, et les livres furent couverts de carrelages imités des vitraux des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, genre qui décele peu d'imagination et engendre la monotonie. » (SPIRE BLONDEL, *op. cit.*, p. 526.) Mais la mosaïque a de nombreux partisans : « ...La mosaïque, qui donne des effets si merveilleux: simples morceaux de maroquin amincis taillés soit à l'aide d'une pointe, soit avec des fers dits emporte-pièce, appliqués sur du plomb, afin d'éviter l'émoussage, sertis en quelque sorte sur la couverture du volume, à l'aide de filets à froid ou en or. » (LEMALE, Conférence sur l'art de la reliure : *Bulletin mensuel de l'Association amicale des commis-libraires français*, juin 1902, p. 198.) « ... Jusqu'à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, on employait (pour la reliure en mosaïque) le procédé en usage à Florence pour la mosaïque en pierre dure, dit procédé d'*incrustation*. Au xviii<sup>e</sup> siècle, au contraire, on adopte la méthode d'*application*. Les morceaux de maroquin de couleurs diverses, au lieu de venir remplir des interstices découpés dans le maroquin, sont collés sur le fond, auquel on laisse toute son intégrité. Cette dernière méthode a l'avantage de conserver à la reliure sa solidité primitive: elle a été suivie sans exception par les Padeloup et par les de Rome. » (ÉDOUARD ROUYEYRE, *op. cit.*, t. IV, p. 41.)

liure à compartiments, nommée encore, dans certains cas, à *caissons*, se confond très souvent avec la reliure en mosaïque; — les reliures ou dorures *au pointillé*, dont nous avons parlé à propos de Le Gascon<sup>1</sup>, « où la ligne des ornements est remplacée par une succession de petits points »; — les reliures *rayonnantes*, c'est-à-dire dont les plats sont ornés de filets disposés en rayons<sup>2</sup>; — les reliures *symboliques* ou *parlantes* : par exemple, dont les plats et les entre-nerfs portent des roses, pour le *Roman de la rose* : une silhouette du diable ou de Méphistophélès pour *les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly; des motifs égyptiens pour un volume intitulé *Cléopâtre*<sup>3</sup>; des éventails pour une *Histoire de l'éventail*<sup>4</sup>, etc.; — puis la reliure *au porc-épic*, faite spécialement pour le roi Louis XII<sup>5</sup>; — la

1. Cf. *supra*, pp. 289-290; — et aussi p. 285. n. 1. où il est dit que ce pointillé s'exécute au moyen d'une roulette métallique.

2. Cf. Spire BLONDEL, *op. cit.*, p. 325.

3. Cf. Petrus RUBAN, *Album de 102 reproductions de reliures d'art*, numéros 76, 10, 71 et 72.

4. Cf. *la Librairie... à l'Exposition universelle de 1900*, p. 75.

5. « La reliure... faite pour Louis XII, décorée des fleurs de lys de France et des hermines de Bretagne, représentant l'alliance du roi et d'Anne de Bretagne, était encore ornée d'un porc-épic placé en or au centre du plat. La figure de ce quadrupède était l'emblème adopté par le roi... Louis XII avait donc choisi le porc-épic, petit animal menaçant, dont on peut difficilement s'emparer sans se blesser; et il l'avait accompagné de la devise : *Eminus et Cominus*, pour bien indiquer avec fierté sa manière de combattre et [de vaincre, de loin et de près. » (Léon GRUEL, *op. cit.*, pp. 45 et 46.)

reliure à la salamandre, emblème adopté par François I<sup>er</sup>; — la reliure à l'S barré, très employée à la fin du xvi<sup>e</sup> et dans la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>; — la reliure à la toison, « très petit fer représentant un mouton lié et suspendu par le milieu du corps, qui est appliqué sur les angles des plats et sur le dos du volume<sup>3</sup>, » reliure favorite du chancelier Seguier (1588-1672), et surtout du poète dramatique Longepierre (1659-1721) : ce dernier avait choisi *la toison d'or* en souvenir de sa tragédie de *Médée*, sa meilleure œuvre<sup>4</sup>; — la reliure janséniste ou à la janséniste, par allusion aux solitaires de Port-Royal : elle a pour caractère distinctif la sobriété et la sévérité, et elle est faite d'un maroquin mat, « rappelant les teintes sombres de la bure », encadré tout au plus par « un simple filet mat » également<sup>5</sup>; — la reliure à l'oiseau, où de

1. Cf. *supra*, p. 286, n. 1 : Spire BLONDEL, *op. cit.*, p. 519.

2. « Rien de plus commun que l'S barré dans les lettres, manuscrits et reliures, de 1560 environ à 1640. Il est possible qu'on en ait fait parfois un rébus (*fermesse* [S fermé], c'est-à-dire *fermeté*) ou un monogramme; mais c'est la plupart du temps... une fioriture, un paraphe, et, sur les reliures ou les panneaux, un ornement. » (*L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 25 avril 1881, col. 281; et 25 mai 1888, col. 297 et suiv.)

3. Spire BLONDEL, *op. cit.*, p. 525.

4. « Longepierre, quoiqu'il eût des armoiries, puisqu'il était baron, n'avait voulu devoir qu'à la plus heureuse de ses œuvres le blason dont il marquait ses livres. » (Édouard FOURNIER, *op. cit.*, pp. 172 et 186.)

5. BLANCHON, *op. cit.*, p. 123. « On donne ce nom (de reliures

Rome « imprimait sur le dos, entre les nervures [et dans les angles des plats], son joli fer *de l'oiseau* aux ailes déployées<sup>1</sup> » ; — la reliure à *la Fanfare*, attribuée originairement aux Ève, et composée de rinceaux de feuillages et de compartiments dorés : c'est de nos jours seulement qu'on a donné « à ces travaux délicats et légèrement précieux le nom de reliures à *la Fanfare*<sup>2</sup> » ; — les reliures à *la cathédrale*, ornées de motifs empruntés à l'art ogival, reliures qui datent de l'époque du romantisme

*jansénistes*) aux reliures qui n'ont aucun ornement extérieur, pas même un simple filet, et pas d'autre dorure que le titre du livre sur le dos, » dit M. Anatole CLAUDIN, dans *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 10 juin 1875, col. 548. Néanmoins, il est à remarquer que les reliures jansénistes ont fréquemment leurs plats intérieurs bordés d'or et de dentelles. Ajoutons que les jésuites, eux, étant devenus, après la chute du surintendant Nicolas Fouquet, possesseurs de la plupart de ses livres, les firent frapper au dos de la double majuscule grecque ΦΦ. correspondant en français à FF ou PH. PH ; ces reliures sont connues des bibliophiles sous le nom de *reliures au double Φ* ou *double phi*. Au dos de ses livres, dans les entre-nerfs, Henri III se plaisait à faire appliquer, à faire « pousser », des *têtes de mort* ; Mme du Defand, des *chats* ; etc.

1. Édouard FOURNIER, *op. cit.*, p. 255. Cf. *supra*, pp. 290-291.

2. Henri BOUCHOT, *le Livre, l'Illustration, la Reliure*, p. 284.

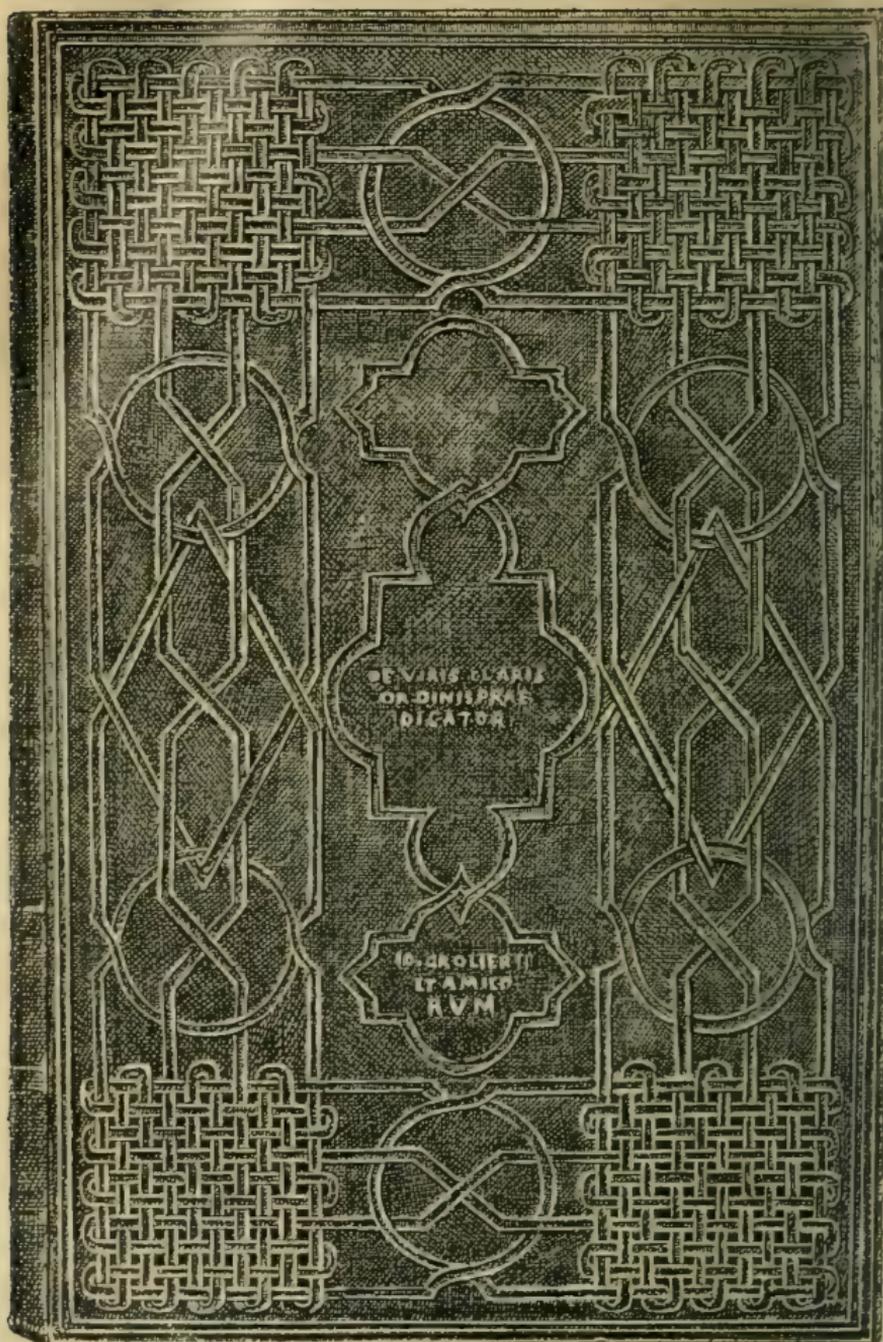
• Cette qualification a besoin d'être expliquée, continue M. Henri Bouchot, et montre bien la manière bizarre dont les amateurs modernes procèdent dans leurs appellations. Un artiste de la Restauration, nommé Thouvenin, composa un ornement, dans le goût des Ève, pour un volume imprimé à Chambéry, en 1615, intitulé *les Fanfares et Courrées....* Le premier mot de ce titre servit aux collectionneurs à baptiser la reliure, et le nom lui en est resté. »



RELIURE MONASTIQUE.

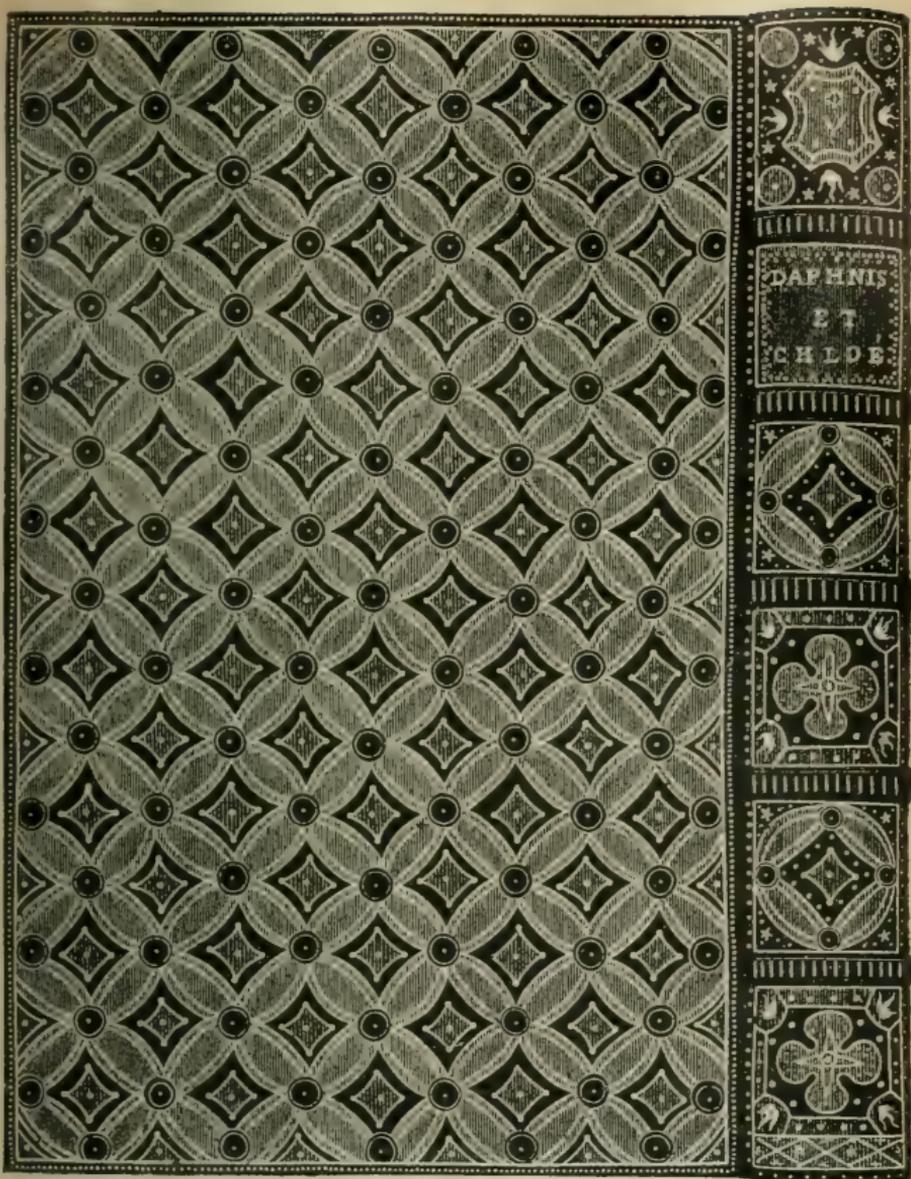
*Heures de la Vierge*, de Thielman Kerver (1520).

(Extrait de la *Librairie... à l'Exposition universelle de 1900.*)



RELIURE À COMPARTIMENTS ET À FILETS.

Exemplaire à la devise de Jean Grolier. Collection Dutuit.  
 (Extrait de *le Livre* .., par Henri BOUCHOT Alcide Picard et Kaan, éditeurs.



RELIURE À COMPARTIMENTS MOSAIQUÉS.

Reliure de Padeloup,

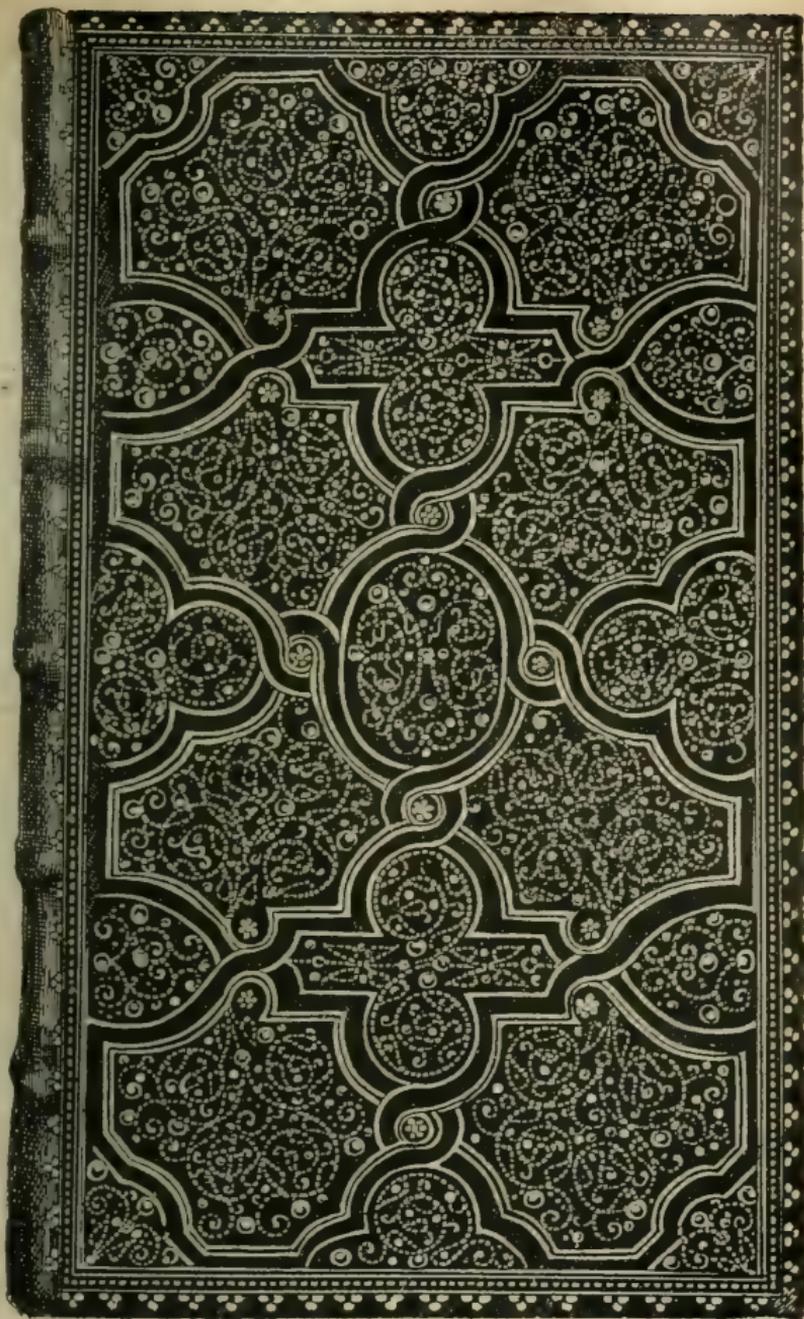
(Extrait des *Connaissances nécessaires à un bibliophile*, par Édouard ROUYEVE



RELIURE A L'EMBLÈME DU « IOT CASSÉ »

Marque de Geoffroy Tory (cf. *supra*, p. 155).

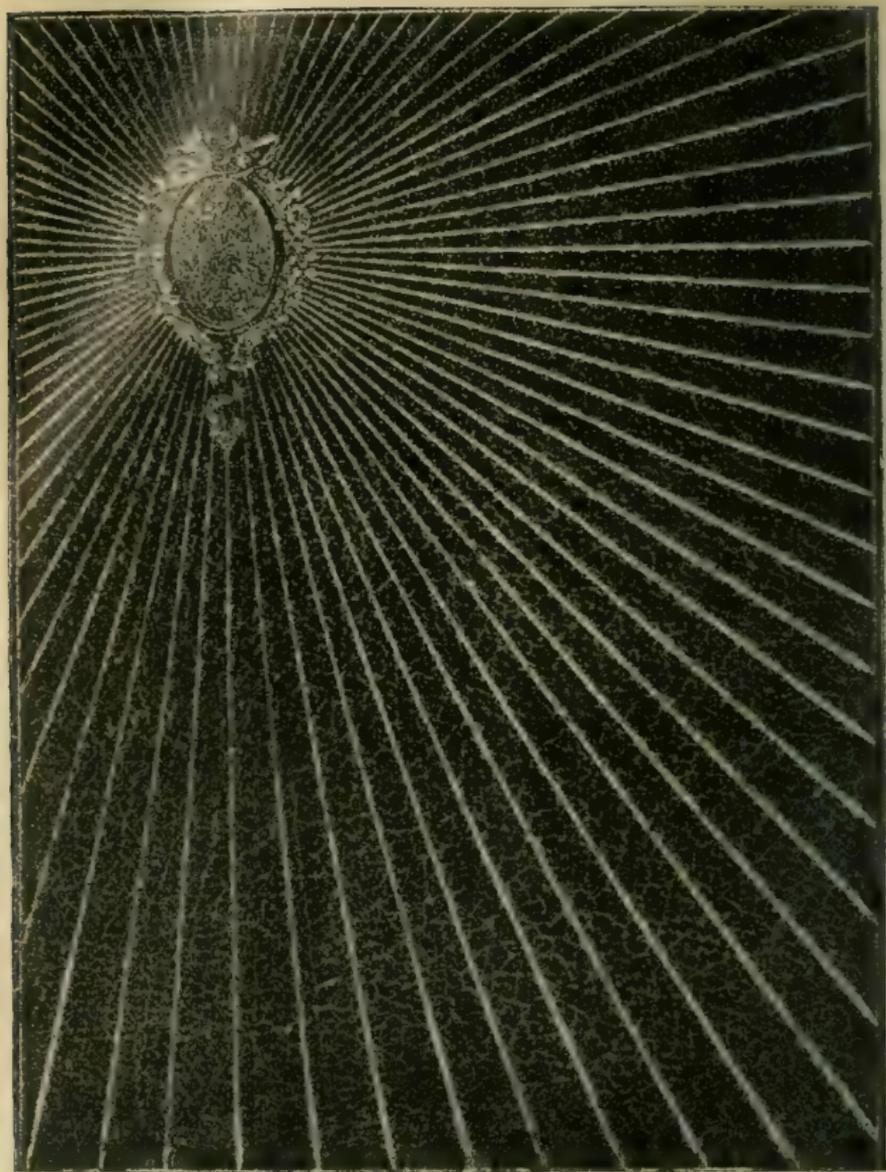
(Extrait des *Connaissances nécessaires à un bibliophile*, par Édouard ROUYEYRE.)



RELIURE À COMPARTIMENTS ET AU POINTILLÉ.

Reliure de *Le Gascon*.

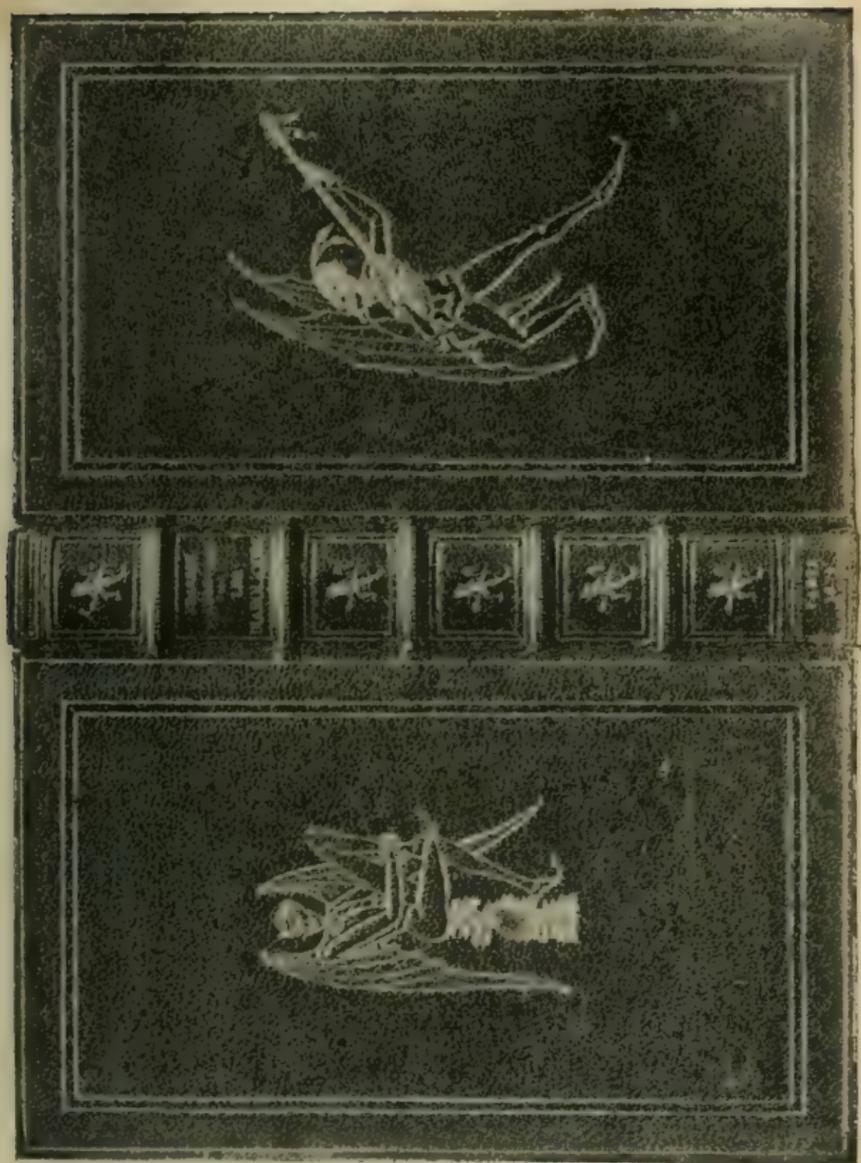
(Extrait de *le Livre...* par Henri Bouchot. Alcide Picard et Kaan, éditeurs.



RELIURE RAYONNANTE  
ET EN MÊME TEMPS SYMBOLIQUE OU PARLANTE.

Reliure de Petrus Ruban  
pour un livre intitulé : *Miroir du Monde*.

(Extrait de *De la Reliure*, par Henri Bouchot. Édouard Rouveyre, éditeur.)



RELIURE SYMBOLIQUE OU PARLANTE.

Reliure de Petrus Ruban  
pour les *Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly.

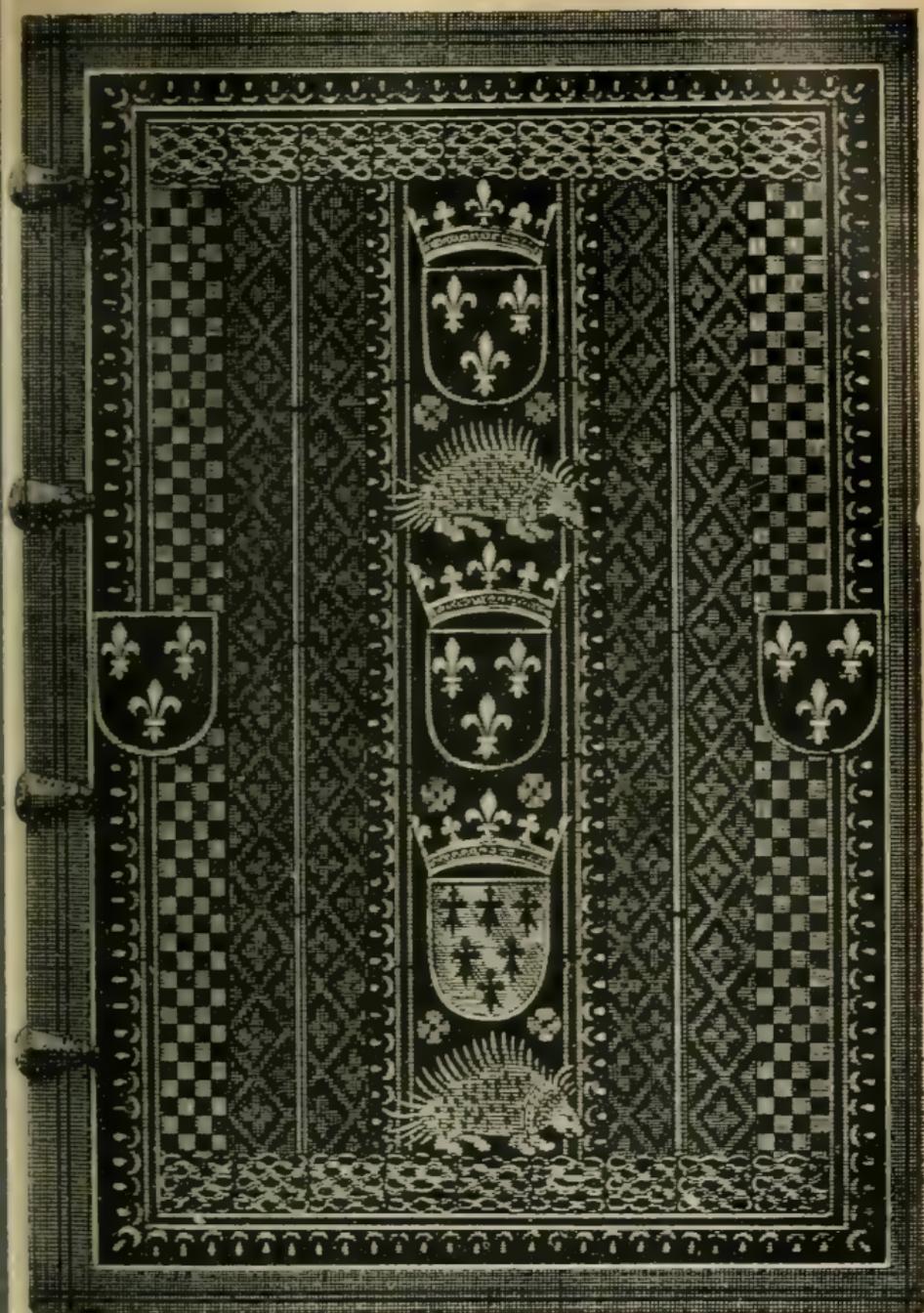
Extrait de l'Album de 102 reproductions de reliures d'art, par Petrus RUBAN )



RELIURE SYMBOLIQUE OU PARLANTE

Composée pour un livre intitulé : *Histoire de l'éventail*.

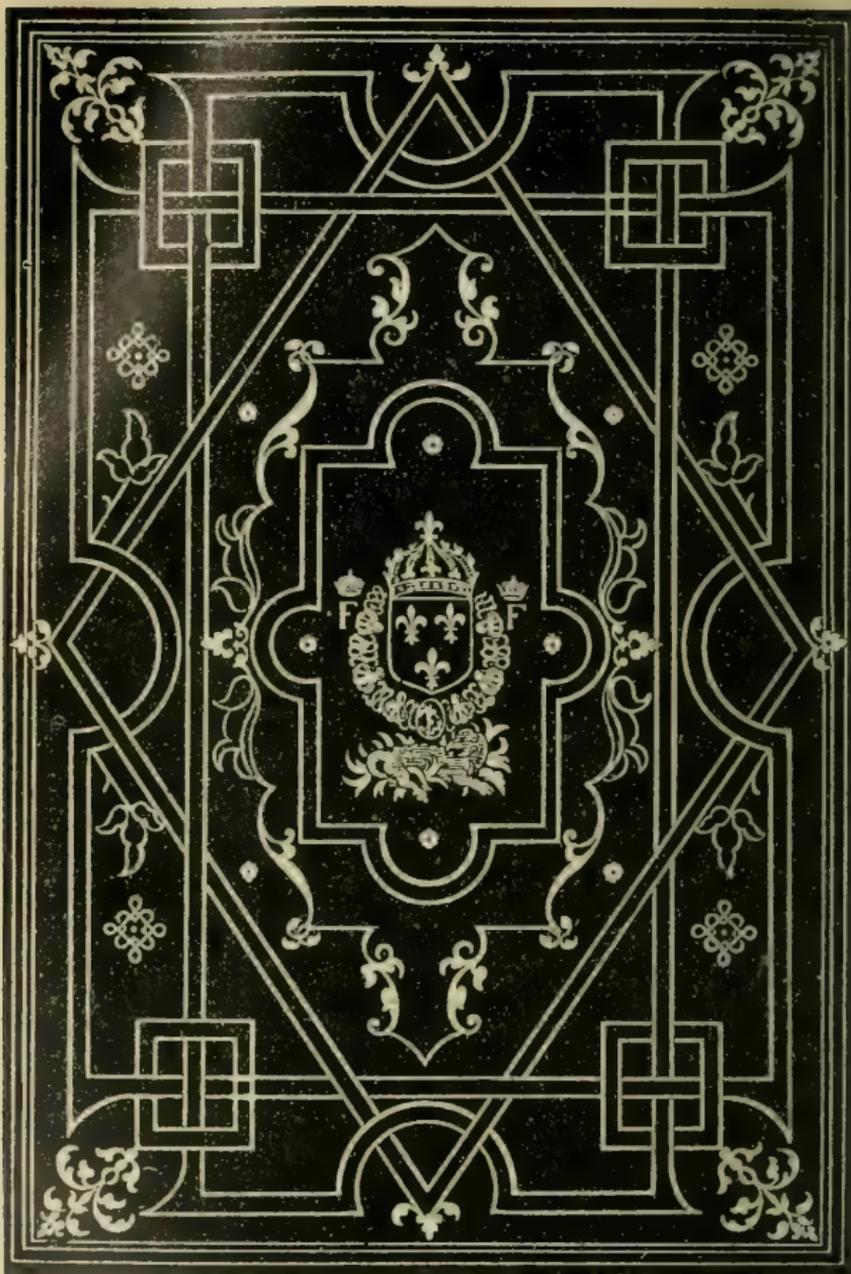
(Extrait de la *Librairie...* à l'Exposition universelle de 1900.



## RELIURE AU PORC-ÉPIC

Avec les armes de Louis XII et d'Anne de Bretagne.

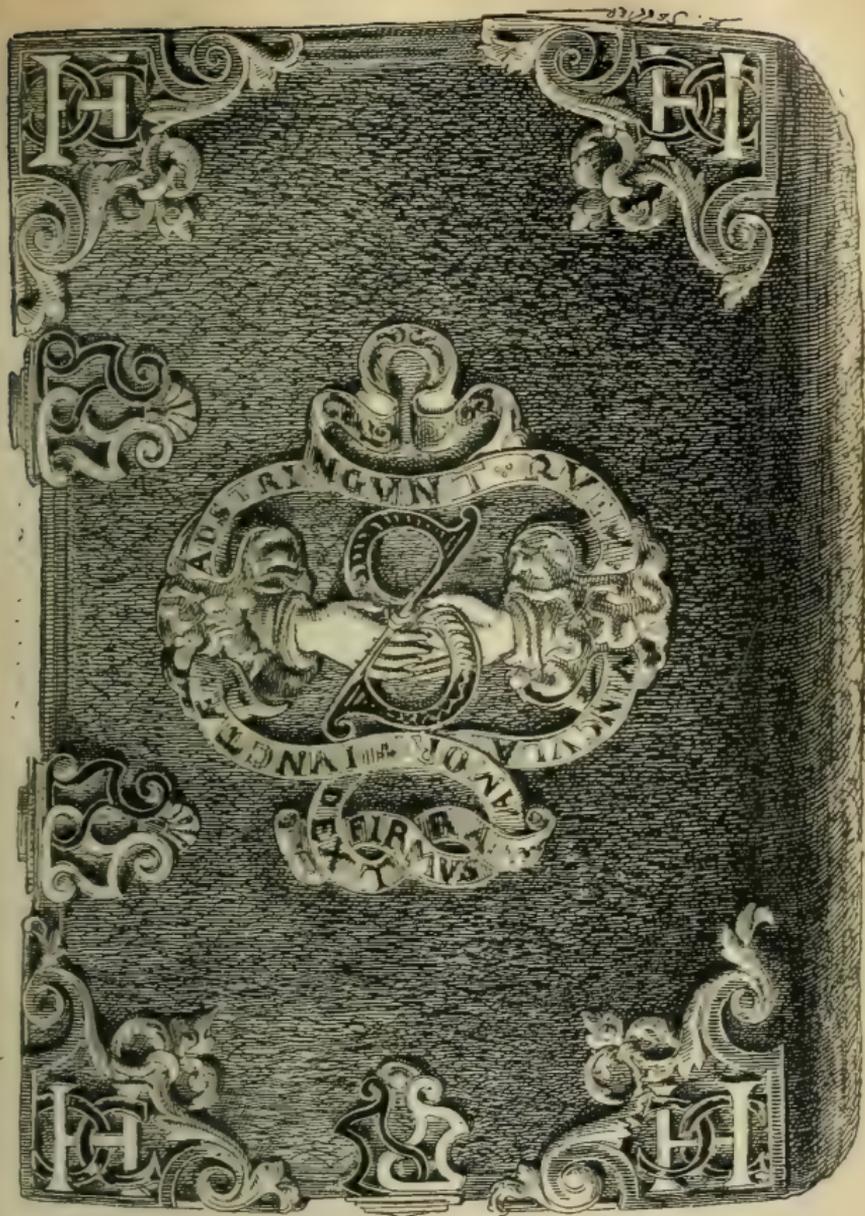
(Extrait des *Connaissances nécessaires à un bibliophile*, par Édouard ROUYEYRE.)



RELIURE À LA SALAMANDRE

Avec les armes de France et les initiales de François I<sup>er</sup>.

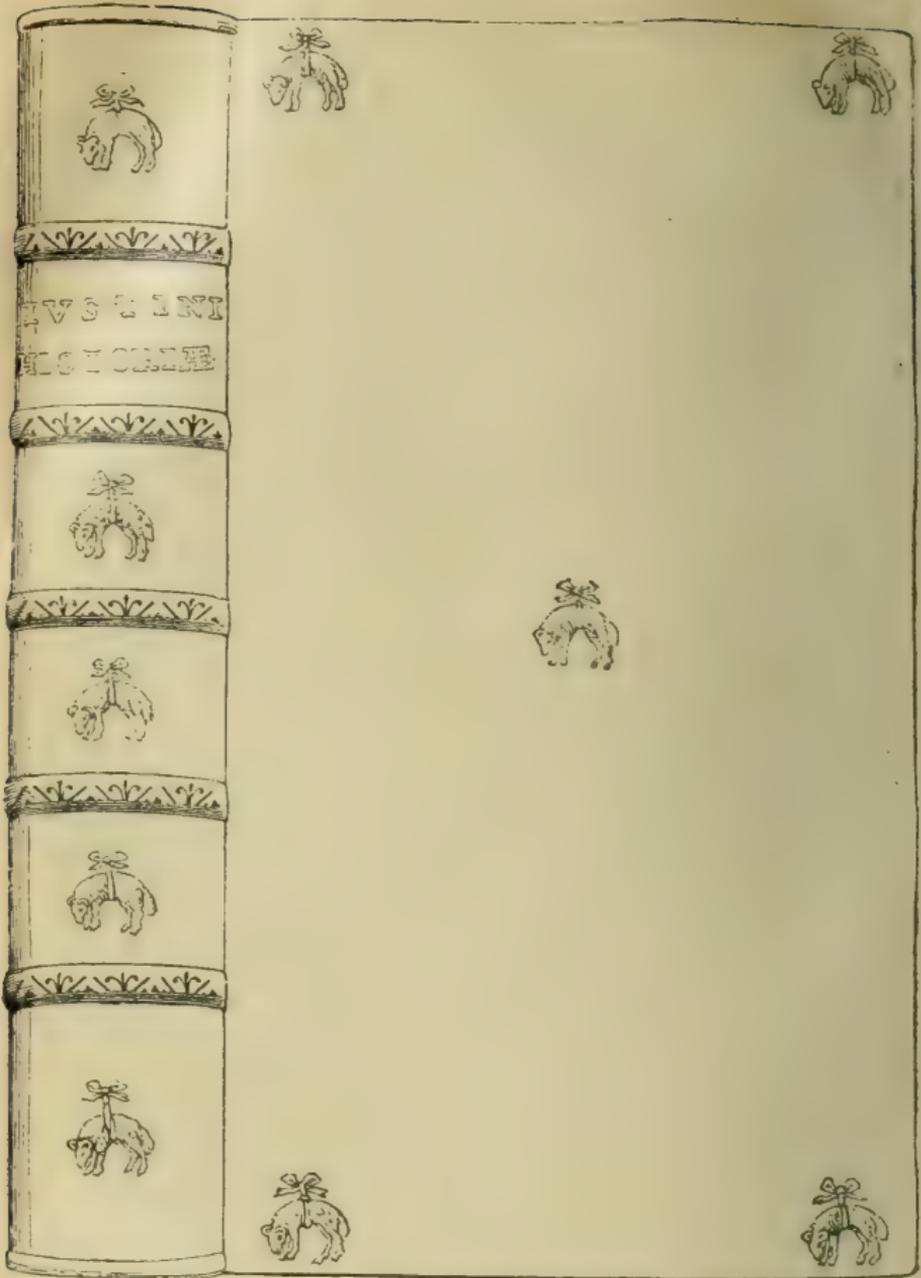
(Extrait de la *Librairie... à l'Exposition universelle de 1900.*)



## RELIURE À L'S BARRÉ.

Reliure du livre d'heures de Catherine de Médicis (Musée du Louvre); la devise inscrite au centre, autour des deux mains, est la suivante : *Firmus amor junctæ adstringunt quem vincula dextræ.* (Fort est l'amour que resserrent les liens du mariage.)

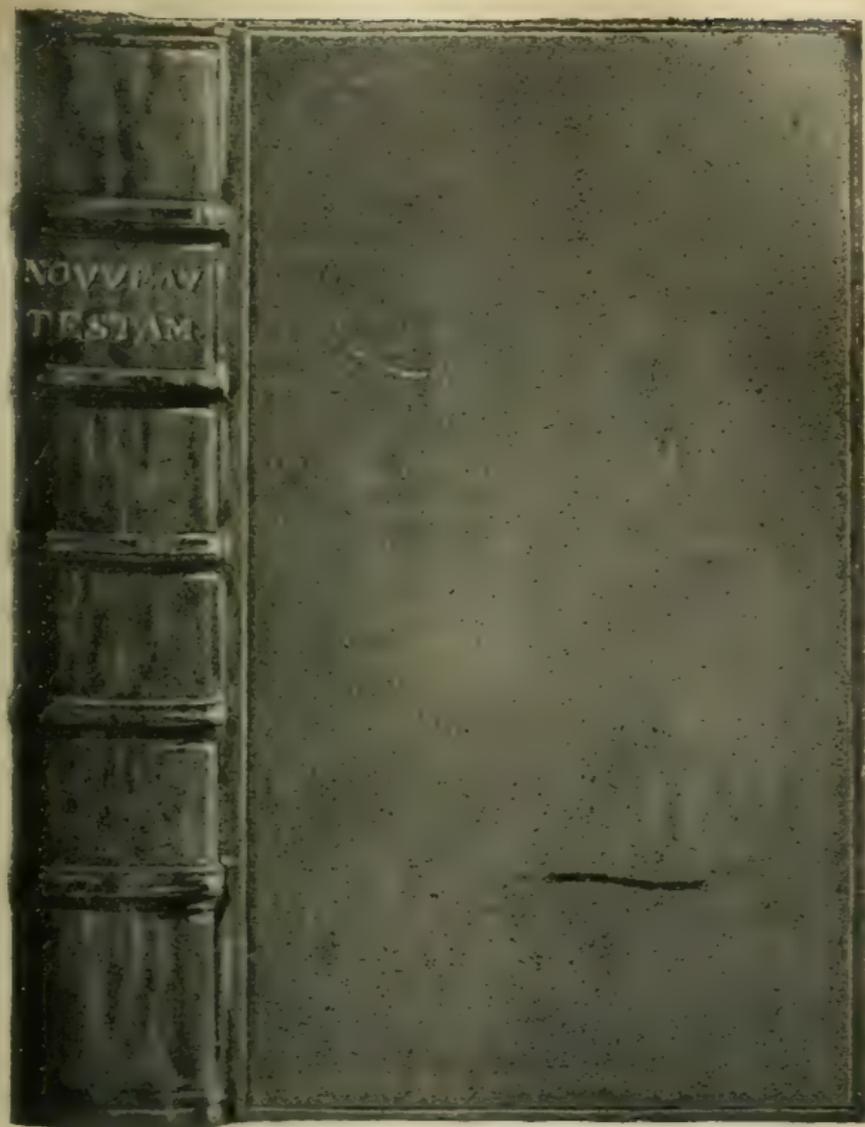
(Extrait de *les Manuscrits et la Miniature*, par Auguste MOLINIER.)



RELIURE À LA TOISON.

Volume provenant de la bibliothèque du poète Longepierre.

(Extrait des *Connaissances nécessaires à un bibliophile*, par Édouard ROUYÈRE.



## RELIURE JANSÉNISTE.

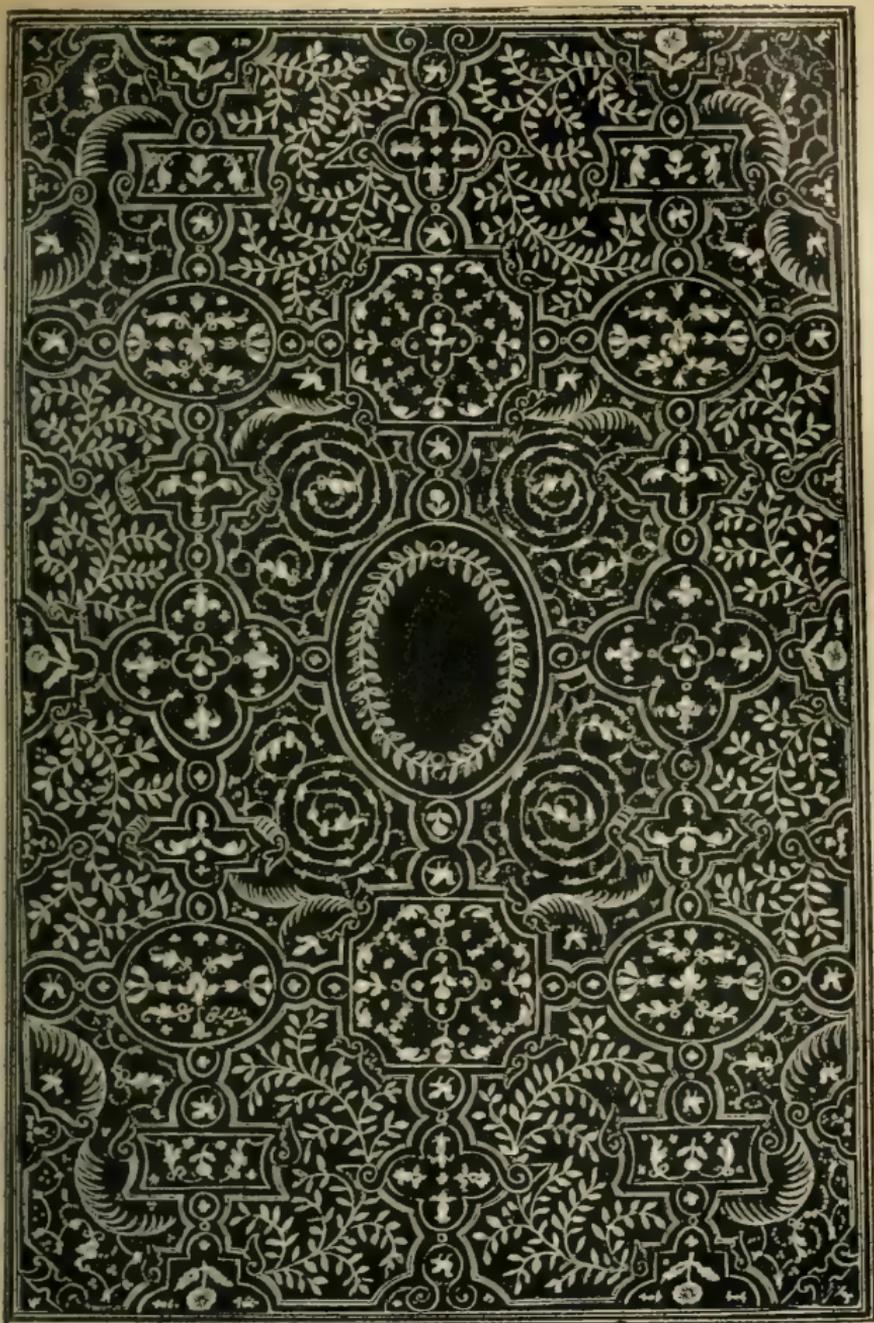
Exemplaire du *Nouveau Testament de Nostre-Seigneur Jésus-Christ* (Mons, Gaspard Migeot, 1668: in-12) appartenant à M. A. Gazier, professeur de littérature française à la Faculté des lettres de Paris.



RELIURE À L'OISEAU, DE DE ROME.

L'oiseau se trouve dans les arabesques des angles.

(Extrait du *Croquis-Calque adapté à l'étude des différents styles de reliure*, par P. GAUET.)



RELIURE À LA FANFARE.

(Extrait de *le Livre...*, par Henri BOUCHOT. Alcide Picard et Kaan, éditeurs.)



RELIURE À LA CATHÉDRALE.

(Extrait des *Connaissances nécessaires à un bibliophile*, par Édouard ROUYEYRE.)

(1820-1840) et de la glorification de l'architecture gothique ; — etc.

Encore un sage conseil, et nous quitterons la reliure d'art, les reliures *pleines*, pour passer aux *demi-reliures* et aux *cartonnages* :

« La reliure est un écrin ; que l'écrin soit digne du joyau, mais qu'il reste un écrin protecteur et dont le prix ne fasse point oublier l'objet qu'il renferme ; n'enchâsez pas une perle dans une monture de plomb, mais n'allez pas, de grâce, confier un caillou à l'or et au burin du ciseleur<sup>1</sup>. »

1. Gustave MOURAVIT, *op. cit.*, pp. 241-242. Dans une « lecture », faite à la séance publique annuelle de l'Institut, du 26 octobre 1905, et ayant pour sujet *les Vieux Livres*, M. Jules Lemaitre a tracé ce fin et très exact parallèle entre la reliure d'art d'aujourd'hui et la reliure d'art d'autrefois : « ... Certes, je ne dis pas de mal des splendides reliures d'aujourd'hui. Elles sont extrêmement ingénieuses. Ce sont parfois de vrais petits tableaux en mosaïque. On y met des lis, des iris, des chardons, des profils de femmes et des têtes de morts. L'exécution est plus parfaite qu'elle ne fut jamais. Même quand le décor ne consiste qu'en filets, fers ou plaques, cela est d'une netteté, d'une exactitude à laquelle les doreurs de jadis n'atteignaient point. Mais le dirai-je ? une des choses qui me touchent, dans les beaux dessins des antiques reliures, c'est que jamais ils ne sont d'une géométrie irréprochable : toujours quelque tremblement ou quelque hésitation nous rappelle et nous rend présente la main vivante et mobile de l'ouvrier qui les exécuta. Joignez que le temps assourdit délicieusement les ors, et qu'il donne aux peaux, surtout aux rouges et aux vertes, des tons d'une douceur, d'une richesse, d'une somptuosité à demi éteinte, d'un fondu, et, si je puis dire, d'une onction que nul artifice ne saurait imiter. » (*Le Temps*, Supplément, 26 octobre 1905.)



Un livre est en *demi-reliure* lorsque le dos seul est revêtu de peau, et que les plats sont garnis de papier ou de toile. Lorsque les coins sont aussi garnis de peau, que la tête est dorée et les autres tranches ébarbées, cette demi-reliure prend le nom de *demi-reliure amateur*.

Les *cartonnages* et les *emboîtages* sont des reliures légères, à dos de toile, de carton ou de papier. Malgré leur ressemblance apparente, il y a<sup>1</sup>, entre ces deux procédés d'habillage des livres, une différence essentielle : dans les *cartonnages*, la couverture est fixée au volume selon la méthode ordinaire, c'est-à-dire par les ficelles qui ont servi à le coudre et qui, après avoir traversé le carton des plats de dehors en dedans, viennent s'appliquer sur les plats intérieurs, et y sont collées *épointées*, en d'autres termes, les pointes ou extrémités effilochées et étalées pour offrir moins d'épaisseur et plus de surface, mieux s'imbiber de colle, et mieux adhérer par suite au carton, sous la feuille de garde ; — dans les *emboîtages*, les ficelles ne traversent pas les plats et viennent simplement s'appliquer sur eux à l'intérieur,

1. Ou plutôt il devrait y avoir, car cette règle ne s'observe plus toujours, et ces deux modes de reliure, cartonnage et emboîtement, finissent par se confondre.

épointées comme précédemment, puis collées et dissimulées, comme tout à l'heure aussi, sous une feuille de garde blanche ou de couleur.

Le cartonnage dit *bradel* ou à la *Bradel* (nom d'un relieur français vivant au « commencement du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>1</sup>, qui mit à la mode ce procédé de reliure) est une véritable demi-reliure à dos brisé, où la peau est remplacée par la toile ou le papier<sup>2</sup>. Deux des tranches, gouttière et queue, sont souvent intactes ou légèrement ébarbées, et la tête est jaspée. Économique, commode et excellent pour une bibliothèque particulière, ainsi que nous l'avons dit plus haut<sup>3</sup>, mais trop peu résistant pour une bibliothèque publique, « le cartonnage à la *Bradel* est très élégant, et présente, en outre, cet avantage, que l'on peut, comme dans l'emboîtement, ouvrir complètement

1. Albert MAIRE, *op. cit.*, pp. 296-297. D'autres bibliographes, probablement avec plus d'exactitude, font remonter l'existence du relieur Bradel et son invention jusqu'à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. « Bradel avait, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, son atelier rue d'Écosse (Paris, V<sup>e</sup> arrondissement), en une maison appartenant au collègue Sainte-Barbe.... Cet atelier fut ensuite occupé par Chichereau, aussi relieur, qui s'y trouvait encore en 1792. » (*L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 22 juin 1901, col. 1973.)

2. Le papier, pour les dos des cartonnages bradel, — et surtout certains papiers, comme le japon, — est, assurément, préférable à la toile; il offre plus de résistance et plus de durée qu'elle. Ne pas oublier, lorsqu'on veut coller du papier du Japon, d'employer de la colle d'amidon, et non de la colle de pâte : celle-ci graisse le japon et le « vitrifie ».

3. Page 265.

le volume, et à plat, ce qui ne peut se faire avec les livres reliés<sup>1</sup> ».

Déjà en 1820 l'auteur du poème *la Reliure* proclamait les avantages des « cartonnages bien faits<sup>2</sup> », des « bons bradels »; et, à peu près vers le même temps, le déluré chansonnier Debraux, qui s'y entendait, disait que, tout comme Malherbe,

... Bradel vint, et chaque livre en France  
Eut des habits moins pesants et meilleurs :  
Bradel unit la force à l'élégance<sup>3</sup>...

Le cartonnage bradel est fréquemment employé comme moyen de conservation temporaire et vêtement provisoire des livres : aussi l'ingénieur bibliophile Octave Uzanne l'a-t-il très justement baptisé de ce nom, qui a fait fortune, « la robe de chambre du livre<sup>4</sup> ».

On peut rattacher au cartonnage bradel la reliure dite *anglaise*. Elle se compose d'un cartonnage, plus souple encore que le bradel, dont les plats et le dos sont recouverts d'une peau fine ou de toile, et les trois tranches d'ordinaire en couleur.

Ajoutons qu'on donne le nom de *reliure chinoise* à

1. GRAESEL, *op. cit.*, p. 375.

2. LESNÉ, *op. cit.*, notes, p. 151.

3. ÉMILE DEBRAUX, les Relieurs : *Chansons complètes*, t. III, p. 61. (Paris, s. n. d'édit.; Imprimerie P. Baudoin, 1836, 3 vol. in-32.)

4. OCTAVE UZANNE, Des cartonnages à la Bradel : *la Reliure moderne, artistique et fantaisiste*, p. 252.

cette reliure toute spéciale, où une seule longue page, une bande de papier, est repliée plusieurs fois sur elle-même : tels ces albums de photographies de monuments de villes, ces guides historiés, « en forme de *dépliants* », qu'on fabrique en nombre à Leipzig<sup>1</sup>.

La partie capitale, essentielle, de la reliure, est la couture ; aussi allons-nous étudier de plus près cette importante opération.

Dans un livre broché, le fil passe simplement, dans chaque cahier et d'un cahier à un autre, par deux trous plus ou moins distants<sup>2</sup>, et, une fois tous les cahiers ainsi réunis, on adapte, au moyen d'une couche de colle, une couverture de papier au dos de ces cahiers, c'est-à-dire au dos du livre.

Dans la reliure, on commence par battre au marteau ou laminer entre deux cylindres les cahiers, afin d'en rendre les pages parfaitement planes ; cette opération a aussi pour résultat de donner plus de

1. Cf. Henri BOUCHOT, *la Lithographie*, pp. 135-136.

2. Il n'en est plus toujours ainsi à présent. Par suite de l'emploi des machines à coudre, dont nous parlerons tout à l'heure, la couture, même de la brochure, a été perfectionnée, et plusieurs fils peuvent passer par chaque cahier et à différents endroits (par quatre trous, par exemple, pour un in-18, deux vers le haut du *fond* du livre, deux vers le bas), ce qui donne au travail bien plus de solidité et de résistance.

souplesse au papier et d'amincir le volume<sup>1</sup>. La couture s'effectue devant un petit appareil spécial appelé *cousoir*, ressemblant quelque peu à un métier à tapisserie, et les fils ne sont plus seulement passés dans les cahiers, mais aussi — et c'est là ce qui différencie essentiellement la couture de la reliure de celle de la brochure — autour de ficelles ou *nerfs*, en nombre variable, ordinairement de trois à cinq, sur lesquelles viennent s'appuyer ou s'embrocher dans des entailles, comme nous l'avons expliqué en parlant du *grecquage*<sup>2</sup>, les dos des cahiers.

Il va de soi que ces entailles ou *grecques*, faites à la scie, doivent être aussi peu profondes que possible : on ne doit grecquer que très peu, dans l'inté-

1. « Un livre qui n'a pas été suffisamment battu s'ouvre facilement, bâille et devient ainsi un réceptacle à poussière et à vermine. » (GRAESEL, *op. cit.*, p. 574.) « ...On emploie le laminoir pour tous les travaux courants; c'est le moyen le plus expéditif. Le volume est fractionné en petites parties, que l'on appelle *battées*. Ces battées, placées entre deux plaques de zinc, sont passées entre deux cylindres plus ou moins serrés. Le laminage a remplacé le battage, qui ne se pratique plus que dans quelques rares maisons, et pour des papiers très mous. C'était une opération très fatigante.... Sauf pour quelques papiers exceptionnels d'éditions anciennes, la meilleure pression est la presse. Le volume, divisé en petites poignées séparées les unes des autres par des *ais*, qui sont ou des tablettes en bois ou des cartons très épais, est serré dans une presse assez forte, seulement il doit y passer de longues heures. » (LEMALE, Conférence sur l'art de la reliure : *Bulletin mensuel de l'Association amicale des commis-libraires français*, mai 1902, pp. 183.)

2. Voir *supra*, pp. 275-276.

rêt même du livre, pour que ses marges de fond ne soient pas endommagées, ne soient pas trop réduites, que ce qu'on pourrait appeler la *charnière*<sup>1</sup> du volume conserve son maximum d'amplitude. C'est l' instante recommandation de tous les bibliographes, et nombre d'entre eux ajoutent qu'on devrait ne pas grecquer du tout<sup>2</sup> et en revenir à l'ancien mode de couture, à la couture dite *sur nerfs*, la couture où les ficelles ou nerfs font saillie sur le dos des cahiers, et, par suite, saillie réelle et non simulée sur le dos du livre; où l'on ne triche pas, où chaque cahier est cousu non partiellement mais tout du long, et où le fil chaque fois entoure entièrement la ficelle. Cette dernière façon de coudre s'appelle à *point arrière*, par opposition à la couture à *point devant*, où le fil ne fait que s'appuyer contre la ficelle, l'entourer seulement sur la moitié de sa circonférence<sup>3</sup>.

1. Ne pas confondre le mot « charnière » ainsi employé, avec la *charnière* — synonyme de *mors* — du plat des livres, dont il a été question ci-dessus, page 275.

2. « La grecque..., méthode pernicieuse, qui gâte presque autant de livres qu'on en relie. » (LESNÉ, *op. cit.*, p. 113.) Cf. aussi LENORMAND et MAIGNE, *op. cit.*, p. 130; — BLANCHON, *op. cit.*, p. 59; — LABOUSSE, *op. cit.*, art. Reliure; — etc. « L'expression de *broché à la grecque*, connue dans tous les ateliers de brochure, se rattache probablement à ce mode d'opérer, venu de Constantinople » [au xv<sup>e</sup> siècle]. (Ambroise FIRMIN-DIDOT, *Essai sur la typographie*, col. 643.)

3. Sur la couture à *point arrière* et à *point devant*, cf. *le Magasin pittoresque*, septembre 1874, page 284, article intitulé « la Reliure chez soi », qui comprend les pages 279-280 et 283-284.

La grosseur du fil, — qui est, comme nous l'avons dit<sup>1</sup>, du fil de lin, — ou tout au moins sa solidité, augmente, bien entendu, avec le format et même souvent avec l'épaisseur du livre.

Ce qui a fait, jusqu'à ces dernières années, jusqu'à l'invention des machines à coudre les livres, la vogue du grecquage, c'est l'économie de temps et d'argent qui en résultait. « Effectivement, écrivent MM. Lenormand et Maigne<sup>2</sup>, les trous pour passer l'aiguille sont tout faits, et si une ouvrière peut coudre [dans sa journée] 500 cahiers non grecqués en les alignant et en les cousant tout du long, elle peut en coudre 1500 en cousant deux ou trois cahiers, et en sautant un nerf à chaque passe, comme le font la plupart des femmes, malgré les recommandations qu'on leur adresse à cet égard<sup>3</sup>. La grecquure, ainsi manœuvrée, diminue donc la main-d'œuvre des quatre cinquièmes; elle dispense l'ouvrière d'une infinité de soins, et dissimule les défauts de l'endossure. »

1. Page 275.

2. *Op. cit.*, p. 150. Voir aussi LESNÉ, *op. cit.*, note 6 du chant I, page 115, où les mêmes remarques se trouvent formulées à peu près dans les mêmes termes.

3. Non pas « malgré », mais conformément à ces recommandations. Cette tricherie est admise et pratiquée ostensiblement dans tous les ateliers de reliure. Un règlement de 1749 porte que les ouvriers relieurs sont « tenus... de coudre les cahiers des livres *au plus* à deux cahiers, avec ficelle et vrais nerfs; de les endosser avec parchemin et non papier... » (Henri BOUCHOT, *le Livre, l'Illustration, la Reliure*, page 292.)

Aujourd'hui, fort heureusement, la machine à coudre les livres, dont il existe déjà plusieurs systèmes, a mis fin à ces défauts de travail et à ces fraudes. La description de ces divers systèmes, forcément tous très compliqués, que ce soit le système de l'Allemand Brehmer ou de l'Américain Smyth, ou celui qui porte la marque suisse Martini<sup>1</sup>, excéderait les dimensions de notre ouvrage. Bornons-nous aux résultats.

On calcule qu'une machine, — la machine Brehmer ou la machine Martini, actuellement, je crois, les plus employées, — coud 1500 cahiers à l'heure et fait, à elle seule, la besogne de huit ouvrières<sup>2</sup>, et non seulement cette besogne se fait huit fois plus vite, mais le travail est incomparablement supérieur à celui d'autrefois. Chaque cahier est percé exactement dans le pli, cousu ensuite d'un bout à l'autre, et cousu *de l'intérieur à l'extérieur*, ce qui régularise

1. Je regrette de ne pouvoir citer, parmi ces inventeurs, aucun nom français; mais, comme on l'a remarqué avant moi, nos mécaniciens-constructeurs semblent « se désintéresser de la fabrication des machines à l'usage des relieurs, et ne paraissent pas se rendre compte des besoins et des nombreux vides à combler... S'ils faisaient pour la reliure » ce qu'on a fait et ce qu'on fait journellement pour l'imprimerie, « nul doute que notre outillage tiendrait actuellement la première place, et que nos praticiens ne seraient pas forcés de demander à l'étranger ce qui leur est parfois indispensable ». (Émile BOSQUET, *la Reliure*, p. 26, n. 1.)

2. Renseignements fournis par la maison de reliure Engel.

la tension de la couture<sup>1</sup> et facilite l'encollage du dos. La couture « tout du long » rend ainsi le volume plus solide et lui permet de mieux s'ouvrir. Autre avantage inappréciable : chaque aiguille (on en emploie, selon les systèmes, deux, trois, quatre pour les in-18, davantage pour les in-8 et les in-4) est indépendante; en sorte que, si, la reliure terminée, un fil vient à se rompre, les autres n'en pâtissent pas et restent intacts, le livre ne se découd pas. Aujourd'hui, en un mot, il est plus économique de faire de la bonne couture que de la mauvaise, que du grecquage; seulement, il faut s'adresser aux maisons bien outillées, pourvues desdites machines, et non aux petits relieurs routiniers ou qui végètent.

Néanmoins, ce que nous avons dit à propos de la fabrication du papier, et à propos aussi de l'impression, est également vrai en reliure : « il n'est pas de mécanisme qui vaille la main de l'homme<sup>2</sup> ». Si la

1. Disons pourtant qu'un inconvénient assez fréquent, dans la couture à la machine, à la machine Brehmer notamment, c'est l'insuffisance de tension du fil autour des ficelles.

2. Cf. *supra*, chap. I, p. 36, n. 1; et chap. III, pp. 194-195. Et de même encore que les anciens papiers sont plus résistants et meilleurs que les nôtres, de même que nous n'avons pas fait mieux que les incunables, et que « l'imprimerie a atteint du premier coup son apogée » (cf. *supra*, pp. 126-129), la reliure — la *reliure d'art* — n'a guère progressé, loin de là. Écoutons ce que dit à ce sujet un des premiers spécialistes de notre temps, et l'une des meilleures autorités en la matière, M. Léon Gruel : « ... Cette façon de coudre et de passer en carton est encore celle que nous employons aujourd'hui... pour les reliures soignées et d'amateur. Nous n'avons rien inventé

reliure *ordinaire* vaut mieux faite avec couture à la machine qu'avec couture au grecquage, la couture effectuée à la main et « tout du long » est toujours la meilleure, la seule qu'on emploie dans les vraies reliures *d'art*, les reliures soignées, qui comportent des coutures sur nerfs ou sur rubans.

Ce genre de couture s'emploie spécialement pour les volumes de grands formats et de papier fort, comme les albums de musique, qu'on veut pouvoir ouvrir aisément et laisser ouverts à plat : on remplace les ficelles par des rubans de soie ou des lacets, ou encore par des bandes de parchemin.

Il arrive souvent qu'on a besoin de réunir de simples feuilles doubles, un manuscrit, par exemple, dont les feuilles, comprenant naturellement chacune quatre pages, sont ainsi paginées : 1<sup>re</sup> feuille : 1, 2, 3, 4; 2<sup>e</sup> feuille : 5, 6, 7, 8; etc. Voici comment on

de nouveau ou de meilleur, et nous vivons sur des procédés vieux de trois cents ans. Malheureusement, nous sommes bien obligés de convenir que les modifications que nous avons successivement apportées dans ces premières parties du travail ne sont pas à l'avantage de notre art. Pour arriver à produire vite et à moins de frais, les doubles nerfs ont d'abord été remplacés par des simples, qui bientôt ont disparu pour faire place à la couture à la grecque.... » (Léon GRUEL, *op. cit.*, pp. 21-22.) Cependant, et comme correctif, je n'aurai garde d'omettre cette double remarque, toute à la louange des reliures *d'art* actuelles, et qui m'est communiquée par un très compétent bibliophile : on rogne moins les livres à présent qu'autrefois, et les ors d'aujourd'hui sont de meilleure qualité que ceux de jadis. Cf. aussi ce que dit M. BLANCHON, *supra*, page 288, note.

procède : on commence par assembler ces feuilles les unes *sur* les autres (et non, bien entendu, les unes dans les autres, ce qui altérerait la pagination), par petits paquets de six feuilles environ ; on coud *en dehors* le dos de ces six feuilles, autrement dit, on le surjette ; puis, une fois tous ces cahiers de six feuilles ainsi formés et cousus en dehors, on les réunit en les cousant par l'intérieur, comme pour la brochure ou la reliure ordinaire.

Quant à la *couture métallique*, système qui nous vient d'Allemagne, et où les cahiers sont assemblés un à un au moyen de fils de métal (fils de fer étamés, zingués ou nickelés), puis réunis tous ensemble, et qu'une couche de colle, appliquée sur le dos, adapte ensuite à la couverture, c'est, on le devine sans qu'il soit besoin d'insister, un procédé « désastreux pour le livre<sup>1</sup> ». Ce mode de couture ne devrait servir que pour le brochage des plaquettes très minces et sans valeur, des catalogues, prospectus, etc.

Depuis longtemps, sinon dès les débuts mêmes de la reliure, on a essayé d'éluder la couture, cette opération essentielle et fondamentale de l'habillement du livre, mais peu apparente, presque cachée, facile par suite à adultérer et à truquer, toute l'importance, tous les soins étant donnés à ce qui se voit le plus, à la couverture, à l'ornement du dos et des plats.

1.. Albert MAIRE, *op. cit.*, p. 99, n. 1.

Un relieur du xviii<sup>e</sup> siècle, Delorme, « à l'imitation de quelques mauvais ouvriers anglais, rapporte Lesné<sup>1</sup>, rognait les livres *par le dos*, les passait en colle forte, et s'abstenait par là de les coudre. Son but était, je crois, de rendre le livre égal d'épaisseur sur tous les points.... » Mais, si louable que fût cette intention, un tel procédé ne pouvait être que déplorable pour les volumes ainsi traités : voulait-on les relier à nouveau, il fallait commencer par rogner la marge du fond, qu'on avait enduite de colle ; à la longue, les plus larges marges auraient fini par y passer, et c'était la destruction du livre.

D'autres relieurs, nos contemporains, ceux-là, ont trouvé mieux : ils ne se donnent même pas la peine de rogner le dos, de toucher à la tête ni à la tranche des cahiers ; ils se contentent de les grecquer, de passer des ficelles dans les entailles du grecquage, — des ficelles autour desquelles ne s'appuie ni ne s'enroule aucun fil de couture, mais qui servent à faire croire que le livre est cousu ; — ils imprègnent de colle forte ces ficelles et les dos qu'elles traversent, y appliquent une couverture, une mirifique couverture, toute éblouissante d'or et de gaufrures, — et le tour est joué. *Cela tient*, et, comme beaucoup de gens n'ont des livres que pour la montre, les laissent dormir sur leurs rayons sans les feuilleter jamais et encore moins les couper, il y a chance

1. *Op. cit.*, notes, pp. 116 et 135.

pour que la fraude ne soit de sitôt découverte. Mais qu'il prenne fantaisie à l'un de ces singuliers amateurs d'introduire le coupe-papier dans un de ces volumes *reliés* par cet expéditif procédé, on voit d'ici ce qui se produit : *cela ne tient plus*, toutes les feuilles se détachent et tombent; il ne reste d'adhérent au dos que les premières et dernières pages de chaque cahier, celles qu'on a frottées de colle.

Il est cependant quelques cas où ce mode de relier sans couture, dite *reliure arraphique* (du grec ἄρραφος, non cousu), peut s'employer et s'emploie sans inconvénient. C'est pour les journaux et les publications de grand format, à bon marché, tirées sur une seule feuille en in-plano ou en in-folio. On assemble ces feuilles, on greque les dos et l'on y glisse des ficelles: on enduit dos et ficelles de colle forte, ou mieux d'une colle spéciale, formée par une « dissolution de gomme élastique ou caoutchouc », qui se trouve « toute préparée dans le commerce<sup>1</sup> », et l'on applique la couverture. Mais, pour peu que ces feuilles aient une valeur artistique, si ce sont, par exemple, des cartes de géographie qu'on veuille réunir en atlas, il est indispensable de les *monter sur onglets*, c'est-à-dire de coller leur dos contre une bande de papier, ou même de l'insérer dans une sorte de mince et longue charnière de toile adaptée au dos

1. LENORMAND et MAIGNE, *op. cit.*, p. 571; et BLANCHON, *op. cit.*, p. 45.

de la couverture. C'est cette bande ou charnière de papier ou de toile qui porte le nom d'*onglet*.

La colle forte a l'avantage de sécher très rapidement : mais elle a l'inconvénient de laisser des traces qui ne s'en vont pas aisément et de détériorer les volumes. C'est pour cela que les brocheurs ne devraient jamais employer de colle forte pour faire adhérer au dos des livres le papier de la couverture : ils devraient se contenter de colle d'amidon ou de colle de pâte<sup>1</sup>. Celle-ci peut être facilement rendue imputrescible et antiseptique (avec de l'alun, du phénol, etc.), et ne mérite plus les anathèmes dont Lesné l'a jadis accablée<sup>2</sup>. Les bonnes maisons de reliure n'emploient plus d'ailleurs aujourd'hui, pour l'endossure des livres, que de la colle ainsi préparée, dite *colle hygiénique*.

Quant à la *colle à bouche*, dont les gens de bureau notamment se servent volontiers pour de minuscules collages, elle tache le papier qui boit, elle y laisse des empreintes jaunâtres et huileuses : on la rem-

1. « Tant que le papier employé pour les couvertures de brochures fut assez mince ou assez souple, on le colla à la colle de pâte. Mais on employa des papiers très épais, très raides, puis des papiers parcheminés, qui obligèrent les brocheurs à se servir de la colle forte. Cela créa, pour les relieurs, une difficulté assez grande pour séparer les cahiers les uns des autres. » (LEMALE, Conférence sur l'art de la reliure : *Bulletin mensuel de l'Association amicale des commis-libraires français*, mai 1902, p. 180.)

2. *Op. cit.*, p. 125.

place aujourd'hui avec avantage par de la colle d'amidon imputrescible et aromatisée, renfermée dans de petits flacons munis de pinceaux.

..

Il est indispensable d'attendre qu'un volume soit bien sec pour le donner au relieur, autrement l'encre, lorsque le volume est livré au battage ou passé au laminoir, se reporterait d'une page sur l'autre. On remarque que, « pour les papiers de Chine, le sec s'opère instantanément ; pour les papiers ordinaires, en quelques mois ; pour les vergés de Hollande ou autres, il faut souvent quatre ans et parfois davantage. » dit, mais non sans exagération sur ce dernier point, Jules Richard, dans son *Art de former une bibliothèque*<sup>1</sup>. Actuellement, du reste, certaines grandes maisons d'édition (Hachette, Mame, etc.) possèdent des étuves où l'on fait rapidement sécher les feuilles.

Si, pour une cause quelconque, vous étiez obligé de faire relire un livre tout récemment paru, vous pourriez, si votre relieur n'a pas une de ces étuves à sa disposition, lui demander d'interfolier le volume avec du papier pelure ou serpente : ce mince papier, qu'il vous sera loisible d'enlever plus tard, préservera le texte de tout maculage.

1. Page 68. Cf. *supra*, p. 54, n. 1.

Évitez de donner vos livres à relier durant certaines époques de l'année, aux époques où les relieurs sont d'ordinaire encombrés de travail. Le mois de janvier est généralement un mois peu propice pour préparer un *train* : — on nomme ainsi la quantité de volumes, vingt, cinquante, cent, etc., destinés à la reliure et envoyés en une fois chez le relieur. La plupart des revues et autres périodiques terminent leur année en décembre, et naturellement les abonnés s'empressent, dès que le volume est complet, de l'expédier au relieur. Les mois de juin et de juillet peuvent n'être pas très favorables non plus, à cause des distributions de prix et des cartonnages qu'elles nécessitent ; etc.

Pour travailler proprement et convenablement, un relieur ne doit pas être talonné et bousculé : il lui faut du temps, un laps de temps raisonnable, afin de mener à bien son œuvre<sup>1</sup>.

1. Le docteur GRAESEL (*op. cit.*, p. 565) estime que, « pour un train d'une importance moyenne, quinze jours, au maximum, sont largement suffisants ». Cela dépend de ce qu'il faut entendre par « importance moyenne ». En France, la plupart des relieurs trouveraient certainement ce délai insuffisant pour un train composé seulement de vingt ou trente volumes. Bien que s'appliquant en partie à des reliures de luxe, les considérations de M. Jules LE PETIT (*L'Art d'aimer les livres*, p. 182) me semblent plus justes : « En général, il faut que vous ayez la patience d'attendre au moins six mois à un an pour des reliures pleines en maroquin, bien faites, et au moins deux mois pour des demi-reliures. En voici la raison : les bons relieurs n'ont pas autant d'ouvriers que les relieurs de commerce ; ils n'en

S'il vous est exceptionnellement loisible de faire relier ensemble deux tomes d'un même ouvrage, surtout si ces tomes ont très peu d'épaisseur<sup>1</sup>, ne réunissez jamais sous la même couverture deux ouvrages différents; c'est une économie mesquine et mal placée, et les *recueils factices*, — ainsi nomment-on les volumes formés de pièces ou opuscules de mêmes dimensions, mais sans lien typographique, c'est-à-dire ne faisant pas partie d'une même publi-

ont pas moins beaucoup de clients, et des clients difficiles, ce qui les force à travailler lentement, pour soigner leurs œuvres. Ensuite ils commencent leurs reliures par séries d'un même genre, par *trains*, comme ils disent, de quarante, ou cinquante, ou cent, suivant leur personnel. Chaque partie de la reliure de ces volumes s'exécute en même temps pour tous, et, quand toute la série est terminée, on en commence une autre. Quand vous donnez des livres à relier, il est évident que plusieurs séries ont pris rang avant vous; vous devez attendre le *train* dans lequel passeront vos volumes. Et, pour que les reliures soient réussies, il faut que le collage de chaque partie soit très sec avant de passer à une autre partie; c'est ce qui fait que l'ensemble du travail exige un temps assez long. » On remarquera que, dans cette citation, M. Jules Le Petit donne au mot *train* un sens quelque peu différent de celui que nous indiquions il y a un instant.

1. Je rappelle qu'il n'est question ici que d'une bibliothèque particulière et fermée, ne servant qu'à une seule personne. Pour une bibliothèque publique, il est préférable, voire indispensable, que chaque tome soit relié séparément, afin d'éviter d'en immobiliser deux en même temps dans la même main. Je dois noter aussi que, en règle générale, les bibliophiles sont opposés à la réunion de plusieurs tomes, si minces soient-ils, sous une même couverture : chaque volume, formant typographiquement un tout distinct, doit demeurer séparé

cation, — sont aussi incommodes pour le classement et les recherches que contraires au bon sens et à la logique.

S'il s'agit de brochures trop minces pour être reliées séparément, renfermez-les dans des boîtes ou cartons : on en fabrique de très pratiques et de très ingénieuses, de ces boîtes ; elles ont l'aspect d'un véritable livre relié, et l'inscription du dos peut être collective et désigner le sujet traité par toutes les brochures encloses dans cette gaine : BIBLIOGRAPHIE, ESTHÉTIQUE, IMPRIMERIE, NUMISMATIQUE, etc.

Nombre de relieurs ont tendance à trop rogner les tranches, et méritent d'être rangés, ainsi que nous l'avons dit en parlant des « biblioclastes »<sup>1</sup>, parmi les pires ennemis des livres. Tel était le célèbre de Rome ou Derome<sup>2</sup>, à qui Dibdin a tant reproché son peu de respect pour les tranches, et à qui il s'est plu à donner le sobriquet de « grand tondeur »<sup>3</sup>.

1. Voir *supra*, t. II, pp. 282-285, où nous avons cité les plus saillantes admonestations et malédictions de William Blades, auteur de *les Livres et leurs ennemis*, à l'adresse des relieurs : « ...Le Credo d'un relieur est bien court, car il ne se compose que d'un article, et cet article lui-même ne comprend qu'un seul mot, l'horrible mot : « Rognures » ! Etc.

2. Sur de Rome, cf. *supra*, t. II, p. 285, et t. III, pp. 290-291.

3. Cf. DIBDIN. *Voyage bibliographique... en France*, t. III, pp. 202, 279 et 509 ; et WILLIAM BLADES, *op. cit.*, p. 405. Dibdin, remarquons-le en passant, appelle la reliure l'art *bibliopégistique* : « c'est du mot latin *bibliopegus* (reliceur), provenant du grec [de βιβλίον, livre ; πηγνυμι, attacher, assembler], que M. Dibdin a formé celui de *bibliopégistique*, pour expri-

Il paraîtrait que certains prétendus amateurs ne s'opposent pas à ces excessifs rognages, et les demandent même et les exigent à l'occasion. Un relieur, dont je suis loin de garantir la parole, et que je soupçonne fort, au contraire, d'être doué de plus d'imagination que de sincérité, a raconté un jour à l'auteur de *l'Art d'aimer les livres*, M. Jules Le Petit, l'anecdote suivante. Ce relieur « ayant été autrefois appelé par M. Thiers pour prendre un certain nombre de volumes de divers formats, le grand historien le conduisit devant un rayon de sa bibliothèque, dont il lui fit mesurer l'écartement, en lui disant : « Arrangez-vous pour que tous les volumes soient « rognés de façon à entrer dans ce rayon. — Mais, « monsieur, les in-12 seuls pourront entrer ici, et, « pour les in-8, ce sera impossible. — Comment, « impossible ! » s'écria l'homme d'État, je les ai « mesurés, et, en les réduisant à la taille des in-12, « cela ira fort bien; il suffit qu'on puisse lire le « texte; les marges ne signifient rien ! »

Qu'il soit apocryphe, comme je le crois, ou authentique, comme c'est très peu probable, ne suivez pas cet exemple. Ménagez toujours et recommandez

mer l'art de la reliure (voyez son *Voyage bibliographique...* t. IV. p. 107). Ce mot *bibliopégistique* conviendrait mieux appliqué à cet art chez les Romains que celui de *reliure*. » (Gabriel PEIGNOT. *Essai... sur la reliure*, p. 8, n. 1.)

1. Jules LE PETIT, *op. cit.*, p. 185.

toujours à votre relieur de ménager le plus possible les marges de vos livres :

Dans tout livre la marge est ce qui plaît aux yeux...  
Un livre trop rogné jamais ne se répare<sup>1</sup>....

Les belles et grandes marges donnent au livre une notable et très légitime plus-value : elles permettent de le faire relier au besoin un plus grand nombre de fois, elles prolongent sa durée, en même temps qu'elles ajoutent à sa beauté artistique.

C'est non seulement par maladresse ou ignorance, mais souvent aussi par cupidité et ladrerie, que certains relieurs rognent les livres tant qu'ils peuvent. Leur confrère Lesné, qui les connaissait bien, nous dévoile en ces termes leur trafic :

« Il y en a même (des relieurs) qui rognent beaucoup par un motif d'intérêt; c'est qu'en rendant un livre le plus petit possible, il y entre moins de carton, de peau pour le couvrir, moins d'or pour le dorer, et que, d'ailleurs, les rognures se vendant au cartonnier en échange de carton neuf, en en faisant beaucoup, elles diminuent d'autant le prix de celui qu'on emploie<sup>2</sup>. »

Et le même codificateur et barde de la Reliure ajoute ce très sage précepte, que tous nos praticiens modernes feraient bien de méditer et d'observer :

« Un relieur, en rognant un livre, ne doit jamais

1. LESNÉ, *op. cit.*, chant iv, p. 59.

2. ID., *op. cit.*, notes du chant iv, p. 170.

dire : « C'est un bouquin » ; il doit toujours le traiter comme s'il était précieux ; car tel livre, qui ne l'est pas pour un amateur, l'est pour un autre ; et, d'ailleurs, en les considérant tous comme s'ils étaient précieux, on ne risque pas de se tromper<sup>1</sup>. »

Le mieux, du reste, pour vous, pour vos in-18 cartonnés à la Bradel, c'est de faire seulement rogner et jasper la tête de ces livres, et en ébarber la tranche gouttière et la queue<sup>2</sup>. La tête a besoin d'être rognée, égalisée, afin que la poussière, rencontrant une surface lisse, ait moins de facilité à pénétrer dans le livre ; c'est pour le même motif aussi qu'on dore ou colore la tête, qu'on la brunit à l'agate ou qu'on la jasper.

Quant aux volumes de recherches et de référence, dictionnaires, manuels, etc., destinés à être fréquemment consultés, et que vous avez revêtus d'une demi-reliure, il est bon d'en faire rogner légèrement non seulement la tête, mais les deux autres tranches, afin de pouvoir feuilleter plus aisément ces

1. LESNÉ, *op. cit.*, mêmes notes, p. 172.

2. C'est également le conseil donné par l'*Instruction générale relative au service des bibliothèques universitaires* : « N'admettre la rognure que pour les ouvrages usuels ; interdire de rogner pour les autres, en les faisant seulement rogner et jasper en tête, pour les préserver de la poussière. » (Ap. Albert MAIRE, *op. cit.*, p. 445.) Notons néanmoins que certains amateurs estiment qu'il est absolument inutile, même comme préservatif de la poussière, de faire rogner la tête, et se contentent de la faire ébarber, ainsi que les autres tranches. Cf. *supra*, pp. 270-272.

ouvrages. Souvent même, pour certains de ces volumes d'usage constant et de fatigue, on arrondit les angles des pages, ce qui empêche tant soit peu celles-ci de se replier et de se corner, et rend aussi le feuilletage plus facile.

Bien que nous n'ayons pas à nous occuper des publications de luxe, disons, en passant, un mot des *fausses marges*. Doit-on les conserver? Doit-on les supprimer à la reliure? On sait ce qu'on entend par *fausses marges*. Les livres tirés sur papier de choix, hollande, chine, japon, etc., offrent tous cette particularité, due aux nécessités du tirage, que les marges extérieures d'un certain nombre de feuillets dépassent, et souvent de trois ou quatre centimètres, les marges correspondantes des autres feuillets. Quelques amateurs, comme Albert de la Fizelière (1819-1878), refusent de faire tomber à la reliure ces excédents de marge. « Une gravure rognée à la marge est déshonorée : il en est de même pour les livres, écrit ce bibliophile<sup>1</sup>. Je veux la marge entière dans un exemplaire *exceptionnel*, qui ne me déplaît pas en restant broché. C'est le spécimen du format que donne tel ou tel papier employé pour le tirage. »

Ces fausses marges, qu'on a qualifiées de « monstrueuses inégalités<sup>2</sup> », sont de véritables nids à pous-

1. Ap. Édouard ROUYEYRE, *Connaissances nécessaires à un bibliophile*, 3<sup>e</sup> édit., t. I, p. 88.

2. Le bibliophile JACOB (Paul LACROIX), ap. Édouard ROUYEYRE, *op. cit.*, p. 87.

sière, et il nous semble, comme à l'auteur du *Livre du bibliophile*<sup>1</sup>, qu'on a grande raison de les rogner : « elles proviennent, non d'une intention artistique, mais d'une nécessité matérielle ; ces différences dans la dimension des papiers, loin d'être un ornement, donnent aux livres un aspect irrégulier qui ne saurait être agréable ».

Religieusement conservées, ces fausses marges produiraient, en effet, d'étranges reliures, des reliures de formats carrés, inusités, tout à fait baroques et disparates. Il vaut donc mieux supprimer ces excédents de marge lorsqu'on fait relier le livre, — ou bien le garder broché, comme semble le conseiller Albert de la Fizelière. Il est bon néanmoins, et c'est l'avis de tous les bibliophiles, de laisser, au commencement ou à la fin des livres, quelques feuillets préservés de la rognure<sup>2</sup>, qu'on replie régulièrement selon les dimensions de la tranche et qu'on rentre à l'intérieur du volume, comme des *témoins* — c'est le nom qu'on leur donne — des dimensions primitives et authentiques du papier<sup>3</sup>.

1. Page 57. (Ouvrage attribué à l'éditeur Lemerre.)

2. Préservés en queue et sur les marges extérieures, mais non en tête : la tête, comme nous l'avons dit il y a un instant, doit être rognée, pour empêcher, autant que possible, l'intrusion de la poussière.

3. Lorsque ces excédents de marge ont été laissés par mégarde dans le cours d'un livre, par suite du pli accidentel d'un feuillet, ils portent le nom de *larrons*. Les relieurs sont tenus d'éviter les *larrons*, qui sont des défauts, tandis que

Faites toujours relier vos livres avec la couverture de la brochure, de façon que chaque volume, sous ses plats de papier, de toile ou de maroquin, conserve toute son intégrité. Ces couvertures sont d'ailleurs parfois très coquettement illustrées; la plupart contiennent au verso des annonces et indications qui peuvent servir : ne vous privez pas de ces documents, ne supprimez rien de vos livres, laissez-les toujours intacts et entiers.

Il est des relieurs qui s'étonnent de cette « mode » de faire ainsi relier chaque volume avec sa couverture, et qui en plaisantent avec des haussements d'épaules. « Cela ne se faisait pas autrefois, maugréent-ils; mais aujourd'hui les amateurs ont de telles exigences ! Ils manifestent de si inconcevables lubies ! Jusqu'où iront-ils ? » Etc., etc. Il y avait une excellente raison pour que « cela ne se fit pas autrefois » : c'est qu'autrefois les livres brochés n'avaient que des *couvertures muettes*, c'est-à-dire non imprimées, des couvertures, par conséquent, sans intérêt et nullement dignes d'être conservées<sup>1</sup>.

les *témoins*, toujours laissés à dessein, sont un des détails des reliures artistiques.— On appelle aussi *larron*, en typographie, tout « morceau de papier qui, se trouvant sur la feuille à imprimer, reçoit l'impression » (la prend en quelque sorte comme un voleur, un larron) « et laisse un blanc » (LITTRÉ, *op. cit.*); et encore tout « pli qui se trouve dans une feuille de papier mise sous la presse, et qui cause une défectuosité dans l'impression ». (Ib., *ibid.*)

1. C'est afin de permettre « aux gens de faire relier leurs

La *couverture imprimée* et illustrée ne date guère que du commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, et c'est surtout à partir de 1820 qu'elle se propage et se diversifie, qu'elle prend de l'originalité, acquiert de la valeur et de l'intérêt<sup>1</sup>.

. . .

Ne vous en rapportez pas à votre relieur pour les titres à inscrire au dos de vos volumes, ce qu'on appelle les *titres à pousser*. Sans commettre ces gigantesques bourdes complaisamment relevées par les bibliographes<sup>2</sup> : — BRAN, tome I ; BRAN, tome II ;

livres à leur goût » que les libraires, au XVIII<sup>e</sup> siècle, se sont mis à vendre des livres brochés. Auparavant les livres ne se vendaient que reliés. (Cf. DUDIN, *l'Art du relieur*, ap. Édouard FOURNIER, *op. cit.*, p. 182.)

1. • Le plus ancien ouvrage avec couverture imprimée et illustrée que je connaisse est daté de 1811. En voici l'indication : *Fables de La Fontaine, avec de nouvelles gravures exécutées en relief*. A Paris, chez Ant.-Aug. Renouard, MDCCCXI, 2 vol. in-12; impr. de P. Didot l'ainé. » [Suit la description détaillée de ces deux volumes.] (J. BRIVOIS, dans *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 10 octobre 1904, col. 526.) Sur les couvertures imprimées des livres brochés, voir ce même recueil, *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, années 1879 et 1886, *passim*. Au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, les livres, ainsi qu'il vient d'être dit, se vendaient presque toujours reliés ; les rares livres non reliés s'appelaient livres *en blanc*. (Cf. Léopold DELISLE, *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale*, Introduction, t. I, p. iv, n. 4.)

2. « Les anciens relieurs savaient ou ne savaient pas lire. Ceux qui ne savaient pas étaient souvent préférés, pour la

ou BRAN, t. I; BRAN, t. II (pour : BRANTÔME, I; BRANTÔME, II); — MRS BEECHER STOWE. *Uncle*, tome I: *Uncle*, tome II: ou *Uncle*, t. I; *Uncle*, t. II (pour : *Uncle Tom*, I; *Uncle Tom*, II); — BECCARIA,

discrétion, si l'on avait à leur confier quelque recueil manuscrit. Les relieurs officiels, employés par la maison du roi, par les ministres, les hauts personnages, étaient tenus de ne pas savoir lire, à cause des secrets d'État qu'on les chargeait d'habiller de peau et de fleurs de lys. » (*La Revue des idées*, 15 mai 1904, p. 599.) Étienne Pasquier, « au livre II, chap. v, de ses *Recherches*, rapporte que la Chambre des comptes avait un relieur attitré, lequel était obligé, avant d'entrer en fonctions, de jurer qu'il ne savait pas lire, dans la crainte qu'il ne pénétrât les secrets de la compagnie ». (Ludovic LALANNE, *op. cit.*, p. 290; et cf. Gabriel PEIGNOT, *Manuel du bibliophile*, t. II, p. 454.) « Que les anciens relieurs aient à nonné sur les lettres, cela est certifié par le dos des livres. C'est un art difficile de déchiffrer ces dos striés de signes incohérents. Tous les bibliophiles se sont exercés sur de mystérieux veaux et maroquins. Devant une rangée de dos anciens, le plus expert demeure un moment perplexe. Voici des exemples :

AVANTV  
DE  
PONPON

(*Aventures de Pomponius*, 1728.)

HISTO  
DE  
OONQVI

(*Histoire de Don Quichotte*, 1755.)

INSTR  
SVRL  
CONVE

(*Instructions sur les Conventions*, 1760.)

*Des lits* (pour : *Des délits*): — ROUSSEL, *Système ph. et moral (fémoral) de la femme* (pour : *philosophique et moral*): — DAFFRY, *De la monnoie et de l'expropriation* (pour : DAFFRY DE LA MONNOIE, *De l'expropriation*): — BELLOT, *Des minières et du régime dotal* (pour : BELLOT DES MINIÈRES, *Du régime dotal*): etc.. — il est des relieurs qui pourront

LETABLE  
DES  
BERTON

(*Établissements des Bretons, 1720.*)

LETTRE  
DELAD  
MALBOV

(*Lettres de lady Malborough, 1742.*)

OVEST  
SR  
LINC

(*Avertissement sur l'incrédulité, 1755.*)

FRAI  
CL  
PARV

(*Traité contre la parure, 1779.*)

MEMOI  
DE  
MIOLY

(*Mémoires de M. Joly, 1718.*) \*

(*La Revue des idées*, 15 mai 1904, pp. 599-400, le Dos des vieux livres, où se trouvent encore d'autres exemples de ces altérations de titres dues aux anciens relieurs.)

fort bien étiqueter ainsi les œuvres de Rabelais, de Corneille ou de Racine : DE RABELAIS, (*Œuvres*; — DE CORNEILLE, (*Œuvres*; — DE RACINE, (*Œuvres* (au lieu de : *Œuvres de Rabelais*, ou RABELAIS, (*Œuvres*; — *Œuvres de Corneille*, ou CORNEILLE, (*Œuvres*; — *Œuvres de Racine*, ou RACINE, (*Œuvres*).

D'autres ont une tendance, très compréhensible d'ailleurs, à toujours abréger leurs inscriptions, à supprimer notamment les prénoms qui devraient être et qui sont indissolublement joints aux noms : ils écriront volontiers : MARTIN, *Histoire de France* (pour : HENRI MARTIN); BLANC, *Histoire de dix ans* (pour : LOUIS BLANC); HUGO, *les Misérables* (pour : VICTOR HUGO)<sup>1</sup>; GAUTIER, *le Capitaine Fracasse* (pour : THÉOPHILE GAUTIER); CHÉNIER, *Poésies* (pour : ANDRÉ CHÉNIER); SCOTT, *Ivanhoë* (pour : WALTER SCOTT); etc.

Écrivez donc vous-même, sur une fiche annexée

1. « Une attention à laquelle les bibliophiles sont sensibles, c'est que le prénom de l'écrivain ne soit pas séparé de son nom, lorsque la gloire ou la notoriété ont rendu le nom et le prénom inséparables. Un relieur qui mettrait sur le titre de *la Légende des siècles* : V. HUGO, au lieu de VICTOR HUGO, serait un barbare. Mais il est des noms qui sont entrés sans prénom dans l'histoire. Ceux, par exemple, de Voltaire, de Diderot, de Beaumarchais, de Chateaubriand, doivent figurer sur la couverture de leurs livres sans être précédés d'une initiale qui ne ferait que jeter un doute dans l'esprit des illettrés, en leur donnant à croire qu'il y a eu plusieurs écrivains portant ces mêmes noms. » (Charles BLANC, *Grammaire des arts décoratifs*, pp. 360-361.)

à chaque volume. le *titre à pousser*, de telle sorte que votre relieur n'ait qu'à se conformer à vos indications.

Cette inscription doit-elle être faite par lui directement sur la peau ou la toile du dos du volume, ou bien indirectement, sur une étiquette en peau, une *pièce*<sup>1</sup>, collée ensuite sur le dos de ce livre? La pièce, étant de couleur différente et toujours plus foncée que celle du livre<sup>2</sup>, peut sembler lui

1. La peau servant à faire des *pièces* a très peu d'épaisseur; c'est de la basane sciée : on sait que certaines peaux, et la basane est du nombre, se divisent, se scient aisément dans le sens de leur longueur.

2. « La règle est que les pièces ne doivent amais être plus claires que le dos. Toutefois, quelques amateurs, et je suis de ceux-là, aiment une pièce verte ou bleue sur un dos noir. » (Jules RICHARD, *op. cit.*, p. 60.) Le même bibliographe recommande (*op. cit.*, p. 62) de « ne pas oublier de faire toujours placer la date de l'édition en bas du dos de la reliure, sous le dernier nerf. Cela a tout à fait bon air », ajoute-t-il. Il dit encore (*ibid.*) qu'il convient de joindre aux volumes qu'on fait relire tout ce qui peut en augmenter le prix, par exemple, « un portrait de l'auteur, soit en gravure, soit en photographie; s'il se peut, un autographe; des suites de gravures faites pour d'autres éditions, soit avant la lettre, soit en divers états... ». Cette mode des autographes ajoutés aux volumes serait due à Guilbert de Pixérécourt (1775-1844), d'après M. Octave Uzanne, qui écrit, à ce sujet, dans ses *Zigzags d'un curieux* (pp. 265-266) : « Il est curieux de constater que c'est au bibliophile Guilbert de Pixérécourt que l'on doit l'introduction en France de cette ingénieuse illustration des livres par lettres d'auteur : « Les autographes, dit ce célèbre dramaturge, dans la préface de son *Catalogue* (1841), « n'étaient pas réunis en collection il y a quarante ans : on rencontrait quelquefois, dans les ventes de livres,

donner un aspect plus élégant, plus coquet : en revanche, elle a l'inconvénient de ne pas toujours bien adhérer au dos du volume, de se décoller, surtout aux angles. Le mieux, selon l'avis de personnes compétentes, est d'imiter l'étiquette en teignant en noir, au moyen d'encre ordinaire non communicative, un rectangle du dos, et de pousser directement en lettres d'or sur ce rectangle le titre du volume : on a ainsi l'élégante apparence de l'étiquette, sans craindre l'inconvénient qu'elle présente, le décollage.

« un ou deux volumes dans lesquels le propriétaire avait  
« rassemblé pêle-mêle une centaine de lettres plus ou moins  
« curieuses et fort étonnées, le plus souvent, de se trouver  
« ensemble. C'est à la vente de l'abbé de Tersan (1805) que  
« j'ai vu pour la première fois un casier assez étendu rem-  
« pli de cartons qui contenaient des lettres autographes....  
« C'est aussi dès cette époque que j'ai conçu la pensée  
« d'ajouter des lettres autographes à mes livres. » Le bon  
Pixérécourt a fait école, reprend M. Octave Uzanne, et j'ose  
bien espérer que cette *biblio-autographomanie* se développera  
chez nous chaque jour davantage.... » Mais, avant Guilbert  
de Pixérécourt, Sylvestre Boulard, dans son *Traité élémen-  
taire de bibliographie*, paru en 1804 (p. 59; Paris, Boulard,  
an XIII [1804]), avait fait la remarque suivante, qui prouve bien  
que ladite mode régnait déjà : « Les amateurs... pour rendre  
leurs exemplaires plus précieux, y ajoutent des figures  
« analogues », quoiqu'elles ne soient pas faites pour l'ou-  
vrage, une lettre de l'auteur, quelques notes manuscrites de  
sa main, enfin tout ce qu'ils imaginent pouvoir en augmen-  
ter le prix ». Ce sont là, du reste, des détails quelque  
peu en dehors de notre programme, et qui s'adressent  
plus aux fastueux et fantaisistes collectionneurs qu'aux  
dévoués, mais modestes amis des livres et de l'étude.

Autant que possible, donnez à votre relieur un modèle, c'est-à-dire un volume relié auquel il devra se conformer en tous points pour la reliure des livres que vous lui confiez. Vous vous épargnerez de la sorte des malentendus aussi désagréables que fréquents, et vous lui enlèverez, s'il commet des bévues, tout prétexte de discussion et toute échappatoire. Choisissez ce modèle parmi les volumes dont vous risquez le moins d'avoir besoin : par exemple, s'il s'agit de périodiques, ne donnez pas, pour faire relier l'année ou le semestre qui vient de s'écouler, le tome de l'année ou du semestre immédiatement précédent ; prenez, comme spécimen, un tome plus ancien et que vous ne présumez pas avoir à consulter. Généralement, et à part des travaux spéciaux, c'est dans les tomes les plus récents des périodiques, dans les années les plus rapprochées de l'année courante, que vous avez le plus de probabilités d'avoir des recherches à effectuer.

Avant d'envoyer un train au relieur, collationnez chaque volume, c'est-à-dire vérifiez si toutes les feuilles s'y trouvent et si elles sont bien placées dans leur ordre numérique ; si, de même, toutes les planches ou gravures sont présentes et bien à leur place. A plus forte raison, devez-vous vérifier vos périodiques, et vous assurer que toutes les livraisons composant le volume (le plus souvent annuel

ou semestriel) sont bien réunies, bien complètes et exactement classées. Au retour de votre train, faites le même collationnement.

S'il manque des pages dans un volume que vous tenez à expédier chez le relieur, ayez soin de faire insérer un onglet ou des feuillets blancs à la place des pages absentes, afin de pouvoir les y intercaler plus tard, si vous les retrouvez ou avez la chance de vous les procurer. Prenez note par écrit de ces pages manquantes, de ces *défets*<sup>1</sup> : à l'occasion, vous n'aurez qu'à vous référer à cette liste. Agissez de même pour les périodiques dont des livraisons absentes seraient épuisées, et que vous croiriez néanmoins devoir faire relier : inscrivez-les sur votre liste de défauts, et remplacez-les par des feuilles blanches, auxquelles vous n'aurez qu'à substituer ces livraisons, si une heureuse rencontre les met plus tard en votre possession<sup>2</sup>.

1. On appelle aussi *défet* les « feuilles d'un livre qui ne se suivent pas et qui servent à compléter des exemplaires défectueux... On conserve les défauts pour remplacer les feuilles qui viennent à se gâter dans les volumes.... *Défet* vient du latin *defectus*, de *deficere*, manquer; de la préposition *de*, et *facere*, faire. » (LITTRÉ, *op. cit.*) Sur le mot *défet*, voir l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 10 mars 1906, col. 342.

2. Notons, en passant, que, de l'aveu de la plupart des relieurs, on relie aujourd'hui bien moins de livres qu'il y a vingt ou trente ans, et beaucoup plus de périodiques. Le livre, comme nous l'avons dit (t. II, pp. 195 et s.), est actuellement et de plus en plus battu en brèche par le journal, —

Ne donnez jamais un train important comme quantité ou qualité à un relieur que vous n'avez pas encore éprouvé et que vous ne connaissez pas. Essayez-le d'abord, au moyen de quelques volumes, de volumes communs, n'ayant pour vous qu'une minime valeur : tâtez-le, assurez-vous bien de ce qu'il sait faire. Autrement vous pourriez avoir de sérieuses et très désagréables et souvent irréparables déconvenues.

Voici, comme prix approximatifs de diverses reliures, appliquées aux formats les plus courants et que nous avons choisis pour types<sup>1</sup>, une série de chiffres, empruntés au *Tarif de la Chambre syndicale de la reliure*<sup>2</sup> :

par tous les journaux et périodiques, qui n'ont jamais assez de colonnes pour les théâtres et music-halls, pour les sports, autos, vélos, foot-balls, etc., et ne s'occupent pour ainsi dire plus, à moins de foncer pécunes, de littérature et de livres.

1. Cf. *supra*, p. 95.

2. Supplément au n° 5 du journal *la Reliure* (sans date), « organe et propriété du syndicat patronal des relieurs, brocheurs, cartonneurs, doreurs sur cuir, doreurs sur tranches et marbreurs. » 7, rue Coëtlogon, Paris. Je donne ces chiffres, parce qu'ils émanent d'un journal qui fait autorité dans la question, d'un document quasi officiel : mais je ne dois pas dissimuler que ces prix sont de beaucoup majorés, et que les reliures auxquelles ils se rapportent, faites convenablement et chez de bons relieurs, coûtent environ 20 pour 100 moins cher. Il faut donc diminuer ces chiffres de cette somme, pour avoir le prix réel et acceptable.

FORMATS	RELIURES TOILE (simples)	RELIURES TOILE (Bradel)	DEMI-RELIURES	EN PLUS POUR LES DEMI-RELIURES		RELIURES PLEINES	
	Dos toile, plats papier, tranches jaspées.	Dos toile, grain de soie, pièce en peau, tranches ébarbées.	Dos chagrin, plats papier, tranches jaspées.	tranches ébarbées, tête jaspée.	tranches dorées ou en couleurs (soignées).	Chagrin 1 <sup>er</sup> choix, têtes ou tranches dorées, janséniste.	Maroquin du Levant, tranches dorées, dentelle intérieure.
In-4 cavalier (0,25×0,51) ou in-4 raisin (0,25×0,325)	5,15	4,50	4,95	1,20	4,50	55 "	70 "
In-8 cavalier (0,155×0,25) ou in-8 raisin (0,162×0,25)	1,75	2,50	2,75	0,60	2,25	17,50	55 "
In-18 Jésus (0,117×0,185) ou in-16 Hachette, ou in-42 Charpentier.	1,05	1,40	1,60	0,25	1,50	10 "	20 "
In-52 Jésus (0,088×0,158) ou in-48 carré (0,09×0,15)	0,95	1,25	1,45	0,25	1,25	6 à 7,50	12 à 15

Je rappellerai, en terminant, que, d'une façon générale et *exceptis excipiendis*, il n'y a de bons relieurs que dans les grandes villes, et, — laissant à part, encore une fois, la reliure de luxe et d'art, — que c'est dans les grosses maisons, où l'outillage est multiple et complet, que vous avez chance d'être le mieux servi et au meilleur compte. Il en est, hélas ! de la reliure comme de tout le reste, comme de la chaussure et de la nouveauté, où triomphent les grands magasins, et de la guerre, où la victoire est à l'argent et aux gros bataillons.

---

# INDEX ALPHABÉTIQUE <sup>1</sup>

---

- Abréviations dans les incunables : 136 et s.
- ADANSON (Mme Aglaé) : 220.
- ADÉLAÏDE (Mme), fille de Louis XV : 310.
- ADELINE (Jules) : 226, 243, 246, 247.
- Adresse, synonyme de souscription et de *colophon* (Impr.) : 136.
- ADVIELLE (Victor) : 220.
- ALBERT, de Munich : 251.
- Albertypie (Illustr.) : 251.
- ALDE (les) : 72, 112, 141, 146, 185, 287.
- ALDE MANUCE : 110, 111, 139, 141, 172, 202.
- Aldines, lettres — : 111, 172.
- ALEMBERT (D') : 115.
- ALEXANDRE VI, pape : 112.
- Alfa, papier d' — : 17, 61 et s.
- ALFIERI (Victor) : 203, 204.
- Allongées ou capillaires, lettres — : 174, 176.
- ALMELOVEEN (Jans. D') : 196.
- ALPHONSE II, roi d'Aragon : 10.
- ALPHONSE IV, roi de Castille : 10.
- Alsaciennes ou écrasées, lettres — : 174, 176.
- Anastatique, mode de reproduction des livres, des estampes, etc. : 189.
- ANCILLON (David) : 87.
- ANGELIER (Arnoult et Charles) : 141, 147.
- Anglaise, reliure — : 340.
- ANGUERRAND (Pierre) : 291.
- ANNE DE BRETAGNE : 305, 318, 329.
- ANTHOINE (E.), ingénieur : 58.
- Antiques, lettres — : 174, 176.
- Antiqué (Rel.), livre antiqué sur tranches : 271 et suiv.
- Apex* (Impr.) : 160, 163, 167.
- Approche (Impr.) : 160 et suiv., 221.
- Aquatinte : 244, 248.
- ARBOGASTE (saint) : 305.
- Arraphique, reliure — : 350.
- ASKEW (Antoine) : 294.

1. Les chiffres gras (égyptiennes) indiquent des pages contenant des renseignements détaillés.

- ASSE (Eugène) : 310.  
 ASSELINEAU (Charles) : 264.  
 Assemblage (classement des  
 feuilles d'un livre) : 96.  
 AUGIER (Émile) : 118.  
 AUMALE (duc d') : 3.  
 Aumônière (Rel.) : 283.  
 Autographes joints aux  
 livres reliés : 366.  
 Autotypie (Illustr.) : 236.  
 AVENEL (G. d') : 6, 7, 10, 12,  
 15, 16, 17, 20, 21, 25, 31,  
 34, 35, 36, 37, 50, 61, 62,  
 63, 70.  
 BADE (Josse) : 142, 146.  
 Bagasse (Pap.) : 19.  
 BAILLET (Adrien), érudit :  
 110.  
 BAILLY (J.-L.-A.) : 77.  
 BALDERMUS : 189.  
 BALLANCHE : 206.  
 BALZAC (H. DE) : 8, 56, 78,  
 106, 195.  
 Barbès (Illustr.) : 244, 247.  
 BARBEY D'AUREVILLY : 195,  
 318, 527.  
 BARNÈS : 313.  
 Bas de casse (Impr.) : 177.  
 Basane (Rel.) : 278.  
 BASILE (A.) : 96, 227, 251,  
 253.  
 BASKERVILLE (John) : 55.  
 Battée (Rel.) : 342.  
 BAUDOIRE (Th.) : 111.  
 BAUDOT (Émile), ingénieur  
 électricien : 195, 194.  
 BAUMGARTEN, relieur : 288.  
 BAUZONNET, relieur : 291.  
 BAYLE (Pierre) : 87.  
 BEAUMARCHAIS : 365.  
 BECCARIA : 363.  
 BEECHER STOWE (Mrs) : 363.  
 BELLET (Daniel) : 191, 194.  
 BELLOT DES MINIÈRES : 364.  
 BERALDI (Henri) : 292.  
 Berceau (Illustr.) : 245, 246.  
 BERCHTOLD : 236.  
 BERGÈS (Aristide) : 50.  
 BERNARD (Auguste) : 133.  
 BÉROALDE DE VERVILLE : 15.  
 BERTIN (Armand) : 87.  
 BEVAN (E.-J.) : 19, 25, 61.  
 Bibelots (Impr.) : 52.  
 Bibliographie, « l'histoire  
 de l'esprit humain ins-  
 crite tout entière dans la  
 — » : 127.  
 Bibliopégistique, l'art —  
 (la reliure) : 355.  
 BIBLIOPHILE JACOB : voir  
 LACROIX (Paul).  
 Bibliothèque : — à un franc  
 le kilogramme : 50.  
 BIGNAN : 128.  
 Bilboquets (Impr.) : 52.  
 BJONESS : 63.  
 BLADES (William) : 355.  
 BLAISE (saint) : 305.  
 Blanc, subst. masc. (Impr.) :  
 163, 164, 165. (Rel.), livres  
 en — (non reliés) : 362.  
 BLANC (Charles) : 267, 270,  
 272, 309, 315, 365.  
 BLANC (Louis) : 365.  
 Blanches, lettres — : 174,  
 176.  
 BLANCHON (H.-L.-Alph.) :  
 275, 278, 279, 281, 282, 287,  
 288, 304, 319, 343, 347, 350.

- BLONDEL (Spire) : 275, 287, 289, 317, 318, 319.  
 Bobine (Pap.) : 49.  
 BODONI, imprimeur : 185.  
 BOLLIOUD-MERMET : 121.  
 BONAVENTURE DES PERIERS :  
   VOIR DES PERIERS (Bona-  
   venture).  
 BONNEMET, bibliophile : 86.  
 BORNIER (Henri DE) : 48.  
 BOSQUET (Émile) : 93, 292, 345.  
 BOSSUET : 315.  
 BOUCHOT (Henri) : 111, 112, 129, 136, 170, 261, 292, 304, 311, 312, 520, 322, 325, 326, 335, 341, 344.  
 BOUILLET (*Dictionnaire uni-  
 versel des sciences* par) :  
   25, 253, 276.  
 BOULARD (Antoine-Marie-  
 Henri), bibliomane : 110.  
 BOULARD (Sylvestre), imprimeur, libraire et biblio-  
 graphe : 367.  
 BOURGET (Paul) : 219.  
 BOURLET DE VAUXCELLES :  
   294.  
 BOUTMY (Eugène) : 182.  
 BOUTOILLE (Albéric) : 298.  
 BOYET, relieur : 290, 292.  
 BOZE (DE) : 288.  
 BRADEL, relieur : 339.  
 Bradel, relieur ou carton-  
   nage — : 265, 339 et s.  
 BRANTÔME : 365.  
 BRÉBEUF : 127.  
 BREHMER : 345, 346.  
 BRIGITTE (sainte) : 305.  
 BRILLON (Pierre-Jacques) :  
   78.  
 BRIQUET : 12.  
 Bristol (Pap.) : 67.  
 BRIVOIS (J.) : 362.  
 Brochure, synonym. de pièce  
   ou plaquette : 82. Bro-  
   chure (Rel.), couture des  
   livres brochés : 258, 341.  
 BROGLIE (duc DE) : 118.  
 Brouillard ou buvard  
   (Pap.) : 40 et s.  
 BRUNET (Jacques-Charles) :  
   142, 145.  
 Brunissoir (Illustr.) : 245,  
   247.  
 Burin (Illustr.) : 245, 245.  
 BURTY (Philippe) : 303, 304.  
 Buvard (Pap.) : 40 et s.  
 BYRON (lord) : 205.  
 CABANÈS (docteur) : 298.  
 Cadrat (Impr.) : 160, 164.  
 Cadratin (Impr.) : 160, 164.  
 Cahier (carton ou encart)  
   (Impr.) : 98 et s.  
 Caissons, reliure à — : 518.  
 CALENDOLI : 194.  
 CAMPREDON (Eugène) : 25.  
 CANSON (Barthélemy DE) :  
   54.  
 CAPÉ, relieur : 291.  
 Capillaires ou allongées,  
   lettres — : 174.  
 CARACCIOLI : 48.  
 Caractères typographi-  
   ques : voir Lettres.  
 CARAYON, relieur : 292.  
 CARDON, imprimeur : 142.  
 CAREZ (Joseph) : 189.  
 Carré, papier — : 52.  
 Cartes géographiques ti-

- rées sur japon ou simili-japon : 58 et s.  
 Carton (cahier, encart) (Impr.) : 98 et s.  
 Carton (Pap.) : 67.  
 Cartonnage (Rel.) : 558 et s.  
 CASIRI, orientaliste : 8.  
 Casse (Impr.) : 177 et s.  
 Casser un volume (Rel.) : 310.  
 Cathédrale, reliure à la — : 520, 556.  
 CATHERINE DE MÉDICIS : 551.  
 Cavalier, papier — : 52.  
 CAZIN, éditeur : 47.  
 Cellulose aubisulfite (Pap.) : 55, 62, 74 et s.  
 Chagrin (Rel.) : 278.  
 CHAILLOT (P.) (UN LIBRAIRE) : 205, 207.  
 CHAMBOLLE, relieur : 291.  
 Chancellerie (Impr.), caractère de — : 172.  
 CHANTELOUP (M. DE) : 287.  
 CHAPELET (Sébastien) : 142.  
 Charge (Pap.) : 17, 59, 76.  
 CHARLEMAGNE : 277.  
 CHARLES VIII : 505.  
 CHARLET : 511.  
 Charnière (Rel.) : 275, 343.  
 CHARPENTIER (Gervais), éditeur : 115.  
 CHARPENTIER (Paul) : 25, 40, 42, 51, 58, 67, 68.  
 CHARTIER (René) : 199.  
 CHASSANT (L.-A.) : 157.  
 Chasses (d'un livre) (Rel.) : 269, 272.  
 CHATEAUBRIAND : 365.  
 CHÉNIER (André) : 565.  
 CHESNEAU (Nicolas) : 142.  
 CHEVILLIER (André) : 150, 152.  
 CHICHEREAU, relieur : 539.  
 Chine, papier de — : 55 et s., 72.  
 Chinoise, reliure — : 340 et s.  
 CHRISTIAN (A.) : 135.  
 Chromolithographie : 255.  
 Chromophotogravure : 255 et s.  
 Chromotypogravure : 253 et s.  
 CHURCH, inventeur : 191.  
 CICÉRON : 155, 157, 266, 274.  
 CLARETIE (Jules) : 47, 304.  
 Classement des livres, formats de classement adoptés par les bibliothèques universitaires : 107 et s.; — par la Bibliothèque nationale : 109.  
 Classiques, lettres — : 174, 176.  
 CLAUDIN (Anatole) : 135, 142, 144, 145, 169, 320.  
 CLÉMENT XI : 205.  
 Clichage et cliché (Impr.) : 185 et s., 235.  
 Cliché (Illustr.) : 255.  
 Cloche, papier — : 52.  
 COGNIET (Léon) : 226.  
 COHN (Hermann) : 157, 219, 222.  
 Coiffe (Rel.) : 269, 274.  
 COINDRE (Gaston) : 235.  
 COLINES (Simon DE) : 142, 148.  
 Collage ou encollage (Pap.) : 59 et s., 76 et s.

- Colle, — forte; — hygiénique; — à bouche : 551.
- Colombier, petit colombier, papier — : 52.
- Colophon* (Impr.) : 156.
- COMBES (Louis) : 302.
- COME (saint) : 505.
- Comète (Rel.) : 274.
- Compartiments (Rel.) (entre-nerfs) : 276, 317; reliure à — : 516, 522, 525, 525.
- Composteur (Impr.) : 161 et s.
- CONSTANTIN (L.-A.) (Léopold-Auguste-Constantin HESSE) : 114.
- Contrefaçon, « brigandage aussi ancien que l'imprimerie » : 140.
- COQUELIN AINÉ : 306.
- Coquille, faute d'impression : 200.
- Coquille, papier — : 52.
- CORBON, imprimeur : 142.
- CORDER : 294.
- CORDULE (sainte) : 305.
- CORNEILLE : 365.
- Corps, force de corps (Impr.) : 159 et s.; 165 et s.
- Correcteur (Impr.) : 197 et s.; « n'avoir pas de correcteurs a été réputé crime en matière d'imprimerie » : 198, 199; portrait du — : 201.
- Correction typographique : 195 et s.; « la plus belle parure des livres » : 203.
- CORROZET (Gilles) : 142, 147.
- Couché, papier — : 44.
- Coucheur (Pap.) : 50 et s.
- Coulée (Impr.) : 174.
- COURIER (P.-L.) : 113.
- Couronne, double couronne, papier — : 52.
- COUSIN (Jules) : 90, 158.
- COUTEAU (Gillet) : 142, 149.
- Couture (Rel.) : 258 et s.; grecquage : 275 et s.; machines à coudre les livres : 276, 341 et s.; couture métallique : 348.
- Couverte ou couverture, employée dans la fabrication du papier à la forme : 29 et s.
- Couvertures des livres brochés; — imprimées, ne pas les supprimer à la reliure; de quelle époque elles datent : 361, 362; — muettes : 361.
- CRAMOISY (Sébastien) : 144.
- Crandes caractères (Impr.) : 160 et s.
- CRAPELET (Charles) : 200.
- CRAPELET (G.-A.) : 112, 125, 126, 132, 134, 182, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 205, 205, 207, 208, 209, 214, 265.
- Crénées, lettres — : 162.
- CROSS (C.-F.) : 19, 25, 61.
- Cuir de Russie (Rel.) : 281.
- Cursive (Impr.) : 174.
- Cuve, papier de — : 25 et s., 55.
- CUZIN, relieur : 292.

- CYRIAQUE (saint) : 505.
- DAFFRY DE LA MONNOIE : 564.
- DAMIEN (saint) : 505.
- DANE (W.-P.) : 44.
- DAREMBERG : 5, 7.
- DARUTY DE GRANDPRÉ : 95, 98, 100.
- DAUDET (Alphonse) : 84, 252.
- DAUPELEY-GOUVERNEUR : 89, 141, 165, 174, 180, 182.
- DAUZE (Pierre) : 57, 71.
- DAVID (psaumes de) : 289.
- DEBRAUX (Émile) : 340.
- DÉCEMBRE ALONNIER : 196, 208.
- Défets* (Rel.) : 569.
- Défilé (Pap.) : 27.
- DELALAIN (Paul) : 145.
- DELCAMBRE, inventeur : 191, 192.
- DELILLE, poète : 500, 501.
- DELISLE (Léopold) : 72, 82, 108, 135, 562.
- DELON (C.) : 180.
- DELORME, relieur : 288, 549.
- DEMARET (L.) : 19.
- Demi-cadratin (Impr.) : 160, 164.
- Demi-reliure : 538.
- Dentelle (Rel.) : 286.
- Départ (mise en vente) : 84.
- DEROME OU DEROMME (les), relieurs : voir ROME (DE).
- DESEUIL, relieur : voir DU SEUIL.
- DES GRANGES : voir SPIFAME (Raoul).
- DESORMES (E.) : 51, 96, 100, 165, 227, 251, 255.
- DES PERIERS (Bonaventure) : 287.
- DESPOIS (Eugène) : 311.
- Diamant (Impr.), éditions — : 64, 120.
- DIBDIN : 214, 288, 355.
- DIDEROT : 140, 365.
- DIDOT (les) : 46, 186, 187, 188.
- DIDOT (Ambroise-Firmin) : voir FIRMIN-DIDOT (Ambroise).
- DIDOT (François-Ambroise) : 158.
- DIDOT (Léger) : 26.
- DIDOT (Pierre) : 127, 209.
- Didot (Impr.), caractère — : 168 et s.
- Distribution (Impr.) : 191.
- DOLET (Étienne) : 142, 149.
- Dorure des livres (Rel.) : 285.
- Dos (d'un livre) (Rel.), dos plein, — brisé : 267 et s., 269.
- Dragontines ou saxonnes, lettres — : 175.
- Drap de lit*, format — : 91.
- DROUET (Mme) : 304.
- DRUMONT (Édouard) : 255.
- DRUSIUS : 110.
- DU BELLAY (Joachim) : 126.
- DUBUISSON, imprimeur : 188.
- DUBUISSON, relieur : 291.
- DUCANGE : 138.
- DUCREST : 22.
- DU DEFFAND (Mme) : 520.
- DUDIN : 278, 362.

- DULAURE (J.-A.) : 144.
- DUMAS FILS (Alexandre) : 118.
- DU MOULIN (Jehan) : 142, 150.
- DUPERRON, cardinal : 204.
- DU PRÉ (Jean) : 142.
- DU PUY (Guillaume) : 142, 150.
- DURU, relieur : 291.
- DU SEUIL, relieur : 288, 290.
- Eau-forte (Illustr.) : 245 et suiv.
- Ébarber (Rel.) : 270.
- Ébarboir (Illustr.) : 245, 247.
- Écolier ou pot, papier — : 52.
- Écrasées ou alsaciennes, lettres — : 174.
- Écriture phonétique : 174; « une bonne écriture n'est pas toujours une garantie du bon travail de l'imprimeur » : 206 et s.
- Écrivains (auteurs), leur paradis, leur purgatoire et leur enfer : 202-205.
- Écu, papier — : 52.
- Édition, définition de ce terme, en quoi il diffère du mot *tirage* : 85 et s.; vœu tendant à remplacer, sur les titres des livres, le chiffre de l'édition par le chiffre des mille exemplaires tirés : 84 et s.; édition princeps : 86; — originale : 87; — définitive ou *ne varietur* : 87.
- EDRISI, géographe : 10.
- EGGER (É.) : 75, 172, 201.
- Égyptiennes, lettres — : 174, 176.
- Électrotypographe Meray-Rozar : 193 et s.
- ELZEVIER (les) : 142, 151, 169, 185.
- ELZEVIER (Louis) : 158, 143.
- Elzevier ou elzevierien (Impr.), caractère — : 157, 169 et s., 176.
- Emboîtage (Rel.) : 558.
- Empattement (Impr.) : 160, 165.
- Empreintes (Impr.) : 185 et suiv.
- Encart (Impr.) : 98 et s.
- Encre d'imprimerie : 182 et suiv.
- Encres grasses (Illustr.), synonym. d'héliotypie : 251.
- Endosser un livre (Rel.) : 272.
- Entre-nerfs ou entre-nerfures (Rel.) : 269, 276.
- Épair (Pap.) : 61 et s., 70.
- Épreuve (Impr.) : 205.
- ÉRASME : 151.
- Errata*, définition de ce terme : 199.
- Escargot* (Rel.), papier — : 275.
- Espace (une —) (Impr.) : 160, 164.
- Estampage (Rel.) : 285.
- ESTIENNE (les) : 72, 145, 151, 185, 199.

- ESTIENNE (Henri) : 145, 196.  
 ESTIENNE (Robert) : 196, 199  
 et s., 202.  
 ÉTIENNE (saint) : 305.  
 EUDEL (Paul) : 190.  
 ÈVE (les), relieurs : 287,  
 289, 292, 320.  
 Exemplaire, définition de  
 ce terme, en quoi il dif-  
 fère du mot *volume* : 82  
 et s.  
*Explicit* ou souscription  
 (Impr.) : 135 et s.
- Fac-similé (Illustr.) : 234.  
 FAGUET (Émile) : 25, 255,  
 276.  
 Fanfare, reliure à la — :  
 320, 355.  
 Fausses marges (Rel.) : 359.  
 FÉNELON : 216.  
 Fers, petits fers (Rel.) : 285.  
 FERTIAULT : 207.  
 Feuillet, définition de ce  
 terme, en quoi il diffère  
 du mot *page* : 88.  
 FIGUIER (Louis) : 4, 6, 10,  
 17, 19, 25, 25, 26, 31, 32,  
 38, 39, 40, 42, 43, 44, 50,  
 51, 55, 56, 57, 60, 66,  
 68.  
 Filets (Rel.) : 285, 286.  
 Filigrane (Pap.) : 28, 45, 53.  
 Filigranées, lettres — : 175.  
 Firme (Impr. et Librairie) :  
 141, 214.  
 FIRMIN-DIDOT (Ambroise) :  
 5, 8, 54, 55, 112, 126, 127,  
 128, 135, 138, 142, 143, 144,  
 145, 158, 167, 169, 183, 188,  
 191, 198, 201, 209, 210, 312,  
 313, 343.  
 FISCHER (G.) : 288.  
 FLAMMARION (Camille) : 298,  
 299.  
 Flan (Impr.) : 185.  
 FLORENT (saint) : 305.  
 Flotre (Pap.) : 31 et s.  
 Folio, définition de ce  
 terme : 96; folioter les  
 livres au bas des pages  
 est une fâcheuse mé-  
 thode : 211 et s.; il serait  
 utile de folioter toutes  
 les pages : 214 et s.  
 Fondu (Pap.) : 62, 70.  
 Format des principales  
 sortes de papier : 52; —  
 des livres : 80 et s.; for-  
 mats les plus usités, leur  
 nombre de feuillets et de  
 pages : 89 et s.; il serait  
 préférable de désigner  
 les formats par leurs  
 dimensions métriques, et  
 non plus par les termes  
 archaïques : *jésus*, *raisin*,  
*écu*, etc., et *in-octavo* ou  
*in-huit*, *in-douze*, *in-seize*,  
 etc. : 91 et s.; confusion  
 des formats : 91 et s.;  
 format *drap de lit* : 91;  
 tableau des principaux  
 formats avec leurs di-  
 mensions métriques :  
 94; tableau des signa-  
 tures des vingt premières  
 feuilles pour les princi-  
 paux formats : 101; clas-  
 sement des livres : for-

- mats de classement adoptés par les bibliothèques universitaires : 107 et s.; par la Bibliothèque nationale : 109; format des premiers livres : 110; formats les plus appréciés par les lecteurs : 111 et s.; triomphe de l'in-8 : 113 et s., 122; influence des livres de petit format : 115; « un beau rêve : un seul format » : 114; format Charpentier (in-18 jésus : 0,117  $\times$  0,185), avantages qu'il présente : 115 et s.; les livres de grand format (in-folio ou in-4) plus commodes à consulter qu'à lire : 116; les ennemis du grand format : 117; concordance des formats avec les matières traitées dans les livres : 121 et s.; inconvénients des formats trop petits, des formats oblongs (formats d'album ou à l'italienne), des formats carrés, de tout format anormal : 119 et s., 123 et s.
- Forme, papier à la — : 27 et suiv. Forme (Impr.) : 102.
- FOSTER (Benjamin) : 185.
- Fouets, fouettage, fouetter un volume (Rel.) : 272.
- Foulage (Pap. et Impr.) : 43.
- FOUQUET (Nicolas) : 520.
- FOURNIER (Édouard) : 33, 128, 131, 133, 140, 144, 145, 260, 274, 277, 278, 281, 287, 289, 290, 309, 310, 319, 320, 362.
- FOURNIER (Henri) : 100, 164, 165, 180, 182, 193, 223, 227, 235, 237.
- FOURNIER LE JEUNE (Pierre-Simon) : 126, 143, 157, 158.
- FOX : 505.
- FRANCE (M.), libraire : 501.
- FRANÇOIS DE BOLOGNE : 111, 172.
- FRANÇOIS I<sup>er</sup> : 196, 197, 198, 200, 202, 287, 319, 350.
- FRANKLIN (Alfred) : 297.
- FRANKLIN (Benjamin) : 141.
- FRANZ (Shepherd J.) : 219.
- FREMY, chimiste : 25.
- Frisquette (Pap. et Impr.) : 50.
- FROBEN : 202.
- FROMENTIN (Eugène) : 129.
- Frontispice : 135, 214.
- FULLER (Thomas) : 33.
- FUST, imprimeur : 177, 188, 209.
- GAGE (Ch. M.) : 44.
- GAINAT : 288.
- Galée (Impr.) : 143, 162.
- GALLIOT DU PRÉ : 143, 152.
- GARAMOND (Claude) : 169.
- Garde (Rel.) : 269, 275.
- Garniture (Impr.) : 96, 160, 165.

- GASCON, relieur : voir LE GASCON.
- GASTON DE FOIX : 127.
- GASTON D'ORLÉANS : 509.
- Gaufrage (Rel.) : 285.
- GAUTIER (Théophile) : 365.
- GAYET DE SANSALE : 296.
- GAZIER (A.) : 555.
- GED OU GEDD (William) : 188, 189.
- GÉRAUD (H.) : 5.
- GERING (Ulrich) : 145.
- Gérotipe Gobert (Impr.) : 192.
- GILLOT, inventeur : 254, 255.
- GILLOT FILS : 255.
- Gillotage (Illustr.) : 254 et suiv.
- GIRARD (Aimé) : 17.
- Glaçage (Pap.) : 42 et s.
- GOBERT, imprimeur : 192.
- GODEAU, évêque : 205.
- GODEFROY (Frédéric) : 145.
- GOETHE : 220.
- GONCOURT (les) : 297.
- GOREAU (Edmond) : 501.
- Gouttière (Rel.) : 269, 270, 275.
- GRAESEL (docteur Arnim) : 106, 217, 267, 268, 540, 542, 555.
- Grainage ou Grenage (Illustr.) : 254 et s.
- Grand aigle, papier — : 52.
- GRANDJEAN, graveur : 167.
- GRANJON (Nicolas) : 174.
- GRASSET, graveur : 169.
- Gravure, voir Illustration : 231 et s.
- Grecquage ou grécage, Grecure ou grécure (Rel.) : 275 et s., 542 et s.
- GRIFFING (H.) : 219.
- Gris, papier — (à filtrer) : 41.
- Grises, lettres — : 174.
- GROLIER (Jean) : 2, 289, 315, 316, 322.
- GRUEL (Léon) : 145, 267, 275, 278, 285, 289, 290, 291, 292, 507, 508, 318, 346, 547.
- GRUEL : (P.) : 554.
- GRUINGENS : 25.
- GRUTHUYSE (Louis de Bruges, sire DE LA) : 151.
- Gryphe (les), imprimeurs : 145, 152.
- Gryphe (Sébastien) : 110, 145.
- GUIDI (Charles-Alexandre) : 205.
- GUILBERT DE PIXÉRÉCOURT : 566, 567.
- GUILLAUME (Raymond), évêque : 8.
- GUTENBERG : 14, 128, 129, 177, 185, 184, 185, 188, 189, 267.
- GUYARD (Étienne) : 48, 215.
- HABERT DE MONTMORT : 509.
- Habillage (Illustr.) : 227 et s.
- Half-tone process* (Illustr.) : 256.
- HARSY OU DE HARSY (Olivier) : 145.
- HATZFELD (*Dictionnaire général de la langue française... par Adolphe HATZ-*

- FELD, Arsène DARMESTER et Antoine THOMAS : 40, 159, 177, 275.
- HAUSSONVILLE (comte D') : 118.
- Hauteur en papier (Impr.) : 159 et s.
- Héliogravure : 245 et s.
- Héliotypie : 251 et s.
- HENRI II : 77, 78.
- HENRI III : 205, 287, 520.
- HENRI IV : 287, 289.
- HERHAN, imprimeur : 186, 187, 188.
- HIPPOCRATE : 199.
- HOEFER (*Nouvelle Biographie générale*, publiée sous la direction du docteur) : 201.
- HOFFMAN, imprimeur : 188.
- Hollande, papier de — : 45 et s., 55 et s., 552.
- HOMÈRE : 515.
- HORACE : 121.
- HOYM (comte DE) : 510.
- HUET (Daniel) : 262.
- HUGO (Victor) : 85, 127, 505, 504, 565.
- HUGUENOIS (Livin. abbé de Saint-Bavon) : 151.
- HUNTER (John) : 294.
- IBARRA, imprimeur : 185.
- Illustration (l') des livres : 224 et s.; gravures hors texte, dans le texte, *habillage* : 227; gravures en relief ou typographiques : 229 et s.; gravure sur bois ou xylographie : 251 et s.; gravure en teinte, en fac-similé : 254; — au trait ou *gillotage* : 254 et s., 242; papier-procédé : 255; zincogravure : 255 et s., 242; *trame* : 256 et s.; similigravure ou simili : 256 et s.; gravure en creux : taille-douce, eau-forte, pointe sèche, en manière noire, héliogravure en creux : 245 et s., 249; aquatinte : 244, 248; gravure au lavis : 248; — au pointillé : 248; photogravure : 249; lithographie : 249 et s.; photolithographie : 251; photozincographie : 251; phototypie ou héliotypie : 251 et s.; photoglyptie : 252 et s.; chromolithographie : 253; chromophotogravure et chromotypogravure : 253 et s.; tarif des principaux modes de gravure : 256.
- Imposition (Impr.) : 91, 95, 97 et s., 165.
- Imprimerie (l') : « invention plus divine qu'humaine » : 125 et suiv.; « mère en naissant », « sœur des Muses » : 126 et s.; sa glorification : 126 et s.; poèmes consacrés à — : 126 et s.; mal causé par — : 128 et s.; origine de — : 150 et s.; « ce sont les Français qui ont fait

les plus beaux ouvrages de l'imprimerie » : 150; diverses phases de — : 152 et s.; marques et devises des anciens imprimeurs : 140 et s.; « Ménagez vos yeux » : pas de livres imprimés en caractères trop fins : 157 et s.; caractères d'imprimerie : 157 et s., 162 et s.; le *point* typographique : 157 et s.; « la théorie de l'imprimerie ne devrait être ignorée d'aucun de ceux à qui l'usage des livres est familier » : 158; anciens noms des caractères d'imprimerie selon leur force de corps : 166; caractères romains : 166 et s.; caractères distinctifs de l'Imprimerie nationale : 167; elzevier : 169 et s.; italique : 171 et s.; lettres de fantaisie : allongées ou capillaires, alsaciennes ou écrasées, antiques, classiques, égyptiennes, italiennes, latines, normandes, jensoniennes, blanches, maigres, bouclées, grises, de civilisation, tourneures ou tourneures, etc. : 174 et s.; casse : 177 et s.; police des lettres : 180 et s.; encre d'imprimerie : 182 et s.; tirage, empreintes

et clichés, stéréotypie : 185 et s.; machines à composer, linotype, électrotypographe, etc. : 191 et s.; correction typographique : 195 et s.; « l'avarice, fléau de l'art typographique » : 196; on en donne au public « pour son argent » : 197; plus de correcteurs : 198 et s.; *modern style* : 213 et s.; aberrations typographiques : 213 et s.; « la simplicité est l'âme de la beauté » : 214; rapports de la typographie avec les facultés visuelles : 218 et s.; pas de caractères inférieurs au « huit » : 219; « le degré de civilisation d'un peuple peut se mesurer au nombre des myopes » : 221; pas de lignes trop longues, interlignage : 221 et s.; lisibilité des caractères : 218, 222; encore une fois : « Gare à vos yeux » : 225.

Imprimerie nationale, ses caractères, indices de ses impressions : 167.

*Incipit* ou suscription (Impr.) : 155 et s.

Incunables : 86, 110, 133 et s.

Index alphabétique, son absolue nécessité, « accessoire obligé de toute bonne et commode édition » : 217.

- Indien, papier — : 65 et s.  
 Interligne (Impr.) : 160, 164.  
 Italiennes, lettres — : 174, 176.  
 Italique (Impr.) : 111, 157, 171 et s.
- JACOB (bibliophile —) :  
 voir LACROIX (Paul).  
 JACQUES (saint) : 505.  
 JACQUIN (J.) : 227.
- JAL (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire... par*) : 290, 291.
- JANIN (Jules) : 3, 87.
- Janséniste, reliure — : 319, 320, 333.
- Japon, papier du — : 57 et s., 72, 539; comment on coupe le papier du — : 58; [simili-japon : 59; nombreux usages du papier chez les Japonais : 59 et s.
- Jasper (Rel.) : 272.
- JATTEFAUX : 180.
- JAVAL (Émile) : 47, 111, 116, 117, 123, 158, 157, 163, 167, 169, 170, 174, 218, 220, 221.
- JENSON (Nicolas) : 174.
- Jensoniennes, lettres — : 174, 176.
- JÉROME (saint) : 175.
- Jésus, grand jésus et petit jésus, papier — : 52.
- JOBARD : 19, 20.
- JOHANNOT : 55.
- JOHNSON (Henry) : 192.
- JOHNSON, relieur : 288.
- JOINVILLE, historien : 10.
- JOLIVET : 25.
- JONQUIÈRE, amiral : 47.
- Joseph, papier — : 66.
- JUBERT, relieur : 291.
- JULES II, pape : 112.
- Jumelles*, reliures — (livres accouplés) : 305 et s.
- JUSTE LIPSE, voir LIPSE (Juste).
- Justification (Impr.) : 118, 120, 191.
- KAUFFMANN (Ernst) : 295, 296, 300.
- KERVER (Thielman) : 145, 521.
- KILIAN (Corneille) : 200.
- KLOCK (Casp.) : 126.
- Labeur (Impr.) : 52, 95, 182.
- LABORDE (comte DE) : 287.
- LABOULAYE (Charles) : 22, 25, 58.
- LABOULAYE (Édouard) : 141.
- LA BRUYÈRE : 262.
- LA CAILLE (Jean DE) : 145.
- LACROIX (Paul) (BIBLIOPHILE JACOB) : 2, 55, 155, 140, 144, 145, 274, 287, 289, 502, 559.
- LAFAYE (Georges) : 5, 7.
- LA FIZELIÈRE (Albert DE) : 559, 560.
- LA FONTAINE : 121, 562.
- LAHARPE ou LA HARPE : 140, 510, 511.
- LALANDE (Joseph-Jérôme LE FRANÇAIS DE) : 25, 27, 50, 51, 52, 45.
- LALANNE (Ludovic) : 55,

- 110, 113, 115, 155, 157, 174, 177, 187, 217, 274, 277, 292, 305, 365.
- LAMARTINE : 85, 311.
- LANSON (G.) : 85.
- LARIVE et FLEURY (*Dictionnaire français encyclopédique... par*) : 284.
- LA ROCHEFOUCAULD-LIANCOURT (duc DE) : 310.
- LAROUSSE (*Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle, par*) : 22, 25, 25, 27, 32, 40, 45, 66, 129, 159, 189, 190, 202, 203, 204, 275, 316, 345.
- Larron (Impr. et Rel.) : 360, 361.
- LASCARIS : 201.
- Latines, lettres — : 174, 176.
- LATOUCHE (Henri DE) : 205, 207.
- LATOUR (Antoine DE) : 204.
- LA VALLIÈRE (duc DE), bibliophile : 86, 288.
- LA VALLIÈRE (Mlle DE) : 316.
- Lavallière ou La Vallière (Rel.), couleur — : 316.
- Lavis, gravure au — : 248.
- LÉAUTÉ : 37.
- LE BÉ (Guillaume) : 143.
- LE BON (Gustave) : 9.
- LEBRETON : 51.
- LECLERC (Émile) : 40, 51, 67, 89, 97, 98, 99, 100, 121, 125, 158, 159, 161, 162, 165, 164, 165, 175, 180, 182, 185, 185, 186, 226, 256, 255.
- LECOY DE LA MARCHE : 175, 177, 264, 274, 282, 305.
- Lecture, rapidité de la lecture, combien de lignes lit-on par minute : 219.
- LEFEBVRE DE VILLEBRUNE : 311.
- LEFEBVRE (Théotiste) : 95, 100, 165, 180.
- LE GASCON, relieur : 288, 289, 290, 292, 318, 325.
- Léger*, papier — : 65.
- LEGOUVÉ (Ernest) : 116, 127, 128, 159, 140.
- LEMAITRE (Jules) : 337.
- LEMALE : 317, 342, 351.
- LEMERCIER (Alfred) : 71.
- LEMERRE (Alphonse) : 56, 57, 360.
- LE MONNIER ou MONNIER, relieur : 290.
- LE NOIR (Michelet Philippe) imprimeurs : 143, 153.
- LENORMAND (Séb.) : 268, 275, 281, 343, 344, 350.
- LÉON X, pape : 112, 202.
- LEORIER ou LÉORIER DE L'ISLE ou DELILLE : 22, 23.
- LE PETIT (Jules) : 292, 355, 354, 356.
- LEROUX (Pierre) : 192.
- LEROY (Aimé) : 300, 301.
- LEROY (Édouard) : 301.
- LESAGE ou LE SAGE (*Gil Blas*) : 295.
- LESNÉ, relieur : 265, 264, 290, 340, 345, 344, 349, 351, 357, 358.
- Lettres ou caractères (Impr.), lettres *verties* : 96; — courtes : 159 et s.; — longues, hautes

- et basses : 159 et s. ; —  
 crénelées : 162 ; — doubles,  
 triples : 163, 182 ; — véni-  
 tiennes, italiques, aldines  
 ou de chancellerie : 171  
 et s. ; — de fantaisie :  
 allongées ou capillaires,  
 — alsaciennes ou écrasées,  
 — antiques, — clas-  
 siques, — égyptiennes,  
 — italiennes, — latines,  
 — normandes, — jenson-  
 niennes, — blanches,  
 — maigres, — bouclées,  
 — grises, etc., coulée,  
 cursive, lettres de civilité,  
 — tourneures ou tour-  
 nures : 174 et s. ; — oncia-  
 les : 175 ; — filigranées :  
 175 ; — dragontines ou  
 saxonnes : 175 ; — de  
 forme : 177 ; — de somme :  
 177 ; — bas de casse : 177 ;  
 — supérieures : 180 ;  
 police des lettres : 180 et  
 s. ; lisibilité des caractères  
 d'imprimerie : 221  
 et s.
- LEVALLOIS (Jules) : 117, 205.  
 LÉVY (E.) : 236.  
 LÉVY (Max) : 256.  
*Liber* (livre) : 5.  
 LIBRAIRE (UN) : voir CHAIL-  
 LOT (P.).  
 Librairie, « n'a jamais été  
 aussi vilaine qu'aujourd'hui » : 195.  
 Ligne de pied (Impr.) : 96,  
 165 ; — de queue : 96 ; —  
 de tête : 96.
- Lingot (Impr.) : 96, 160, 165.  
 Linotype : 192 et s.  
 LIPSE (Juste) : 110, 111.  
 LISEUX (Isidore) : 297.  
 Lisibilité des caractères  
 d'imprimerie : 221 et s.  
 Lithographie : 249 et s.  
 LITTRÉ (*Dictionnaire de la  
 langue française...* par) :  
 26, 31, 32, 40, 82, 118, 155,  
 156, 157, 159, 141, 158, 162,  
 175, 177, 222, 270, 273, 275,  
 278, 279, 316, 351, 369.  
 Livre, étymologie de ce  
 mot : 5 ; livres microscopi-  
 ques : 64 ; « les livres  
 ne sont point des pro-  
 duits appelés à dispa-  
 raitre peu après leur  
 apparition » : 77 ; classe-  
 ment des livres par for-  
 mats : 107 et s. ; influence  
 des livres de petit format :  
 113 ; les livres de grand  
 format (in-folio ou in-4),  
 plus commodes à consul-  
 ter qu'à lire : 116 ; le livre  
 « mûr en naissant » : 126  
 et s. ; vulgarisation du  
 — : 130 et s. ; incunables :  
 133 et s. ; éviter les livres  
 imprimés en caractères  
 trop fins : « Ménagez vos  
 yeux » : 157 et s. ; livres  
 xylographiques : 185 ; le  
 livre moderne, sa mau-  
 vaise confection maté-  
 rielle : 195 et s. ; notes ma-  
 nuscrrites sur les livres :  
 201 ; « il n'existe aucun

- livre sans faute » : 208 ;  
 façon de lire, rapidité de  
 la lecture : 219 ; incon-  
 vénients des livres reliés :  
 « les livres sont des amis  
 qu'il faut pouvoir traiter  
 familièrement » : 260 ;  
 livres accouplés (reliures  
*jumelles*) : 505 et s. ; *les*  
*Vieux Livres*, par Jules  
 Lemaître : 537 ; livres  
*en blanc* (non reliés) : 562.
- LOCK (Frédéric) : 144.
- LOGOTYPE (Impr.) : 192.
- LONGPIERRE, poète dra-  
 matique : 519, 552.
- LORENZ (Otto) : 211.
- LORILLEUX (Pierre) : 185, 185.
- LORTIC, relieur : 292.
- LOSTALOT (Alfred DE) : 190,  
 226, 251, 248, 249, 250, 253.
- LOUIS DE BRUGES : 151.
- LOUIS IX (saint LOUIS) : 7,  
 10.
- LOUIS XII : 5, 125, 318, 529.
- LOUIS XIII : 289, 509.
- LOUIS XIV : 167.
- LOUIS XV : 510.
- LUCIEN DE SAMOSATE : 262.
- MADELEINE (sainte) : 505.
- MAIGNE : 268, 275, 281, 545,  
 544, 550.
- Main (Pap.) : 49.
- MAÏOLI : 287.
- MAIRE (Albert) : 6, 7, 12,  
 51, 58, 82, 108, 180, 182,  
 217, 282, 285, 517, 559,  
 548, 558.
- MALHERBE : 540.
- MALLARMÉ (Stéphane) : 212.
- Manière noire, gravure  
 en — : 246 et s.
- MANQUEST : 51.
- Manuscrit, écriture des an-  
 ciens — : 175.
- Marais, papier de cuve  
 du — : 55.
- MARAT : 511.
- MARCHANT (Guy ou Guyot) :  
 145, 144, 155.
- Marges des livres, rognage  
 des — : 117, 555 et s. ;  
 donnent de la valeur aux  
 livres : 557 ; fausses — : 559.
- MARGUERITE (sainte) : 505.
- MARIE-ANTOINETTE : 291.
- MARINONI : 57.
- Maroquin (Rel.) : 278.
- MAROT (Clément) : 5, 15.
- Marque d'eau (Pap.) : 28,  
 53, 88.
- Marques typographiques :  
 140 et s.
- MARTEL (Geoffroi, comte  
 d'Anjou) : 277.
- MARTIN (Aimé) : 87.
- MARTIN (Henri), historien :  
 79, 201, 565.
- MARTINI : 545.
- MAZARIN : 287.
- MEIBOMIUS (Henry) : 150.
- Membrures (Rel.) : 272.
- MÉNAGE (Gilles) : 207.
- MENIER (Gaston) : 77.
- MERAY-ROZAR : 195 et s.
- MERCIER (Émile), relieur :  
 292.
- MERCIER (Sébastien) : 259  
 et s., 265.

- MERGENTHALÈR (Ottomar) : 192.
- MÉRIMÉE : 118.
- MICHAUD (*Biographie universelle ancienne et moderne*, publiée sous la direction de) : 25, 79, 145, 187, 188, 189, 201, 205, 204.
- MICHELET (Jules) : 127, 201, 202.
- MICHEL (Marius), relieur : 292.
- Millésime, définition de ce terme : 210; doit toujours figurer sur le titre des livres : 210 et s.
- MIRBEAU (Octave) : 506.
- MOÏSE : 129.
- MOLIÈRE : 5, 121.
- MOLINIER (Auguste) : 331.
- MOMORO, « premier imprimeur de la liberté » : 199.
- Monastique, reliure — : 277, 516, 521.
- MONNIER OU LE MONNIER, relieur : 290.
- MONSELET (Charles) : 22.
- MONTAGUE, relieur anglais : 288.
- MONTAIGNE : 315.
- MONTESQUIEU : 265.
- MONTGOLFIER (Joseph) : 66.
- MONTHOLON, avocat : 5.
- MONTOLIVET (Laure DE) : 145.
- MOREAU (Hégésippe) : 128.
- MOREL (Guillaume), imprimeur : 111.
- MOREL (J.), imprimeur : 110 et s.
- MORERI (*Grand Dictionnaire historique* par) : 509.
- MORET (Jean), imprimeur et érudit : 111.
- MORIN (Edmond) : 191, 192, 195.
- Mors ou charnière (Rel.) : 269, 275.
- MORTET (V.) : 25.
- Mosaïque, reliure en — : 517, 523.
- MOTTEROZ : 225, 226, 235, 257, 251.
- MOURAVIT (Gustave) : 18, 73, 87, 117, 121, 123, 126, 217, 264, 294, 305, 357.
- MOUTON (Eugène) : 119.
- MUNIER (J.-B.) : 51.
- MURRAY, imprimeur : 205.
- MUSSET (Alfred DE) : 4, 295.
- MUSSET-PATHAY (M. DE) : 295.
- MUSURUS, archevêque : 202.
- NAPOLEÓN I<sup>er</sup> : 117, 311.
- NAPOLEÓN III : 20, 50, 504.
- NAUDÉ (Gabriel) : 261, 262, 287.
- Nerfs ou nervures (Rel.) : 259, 269, 275, 276.
- NERVAL (Gérard DE) : 79.
- NICOLAS (saint) : 305.
- NIÉDRÉE, relieur : 292.
- NIVEL OU NIVELLE, imprimeur : 144.
- Normandes, lettres — : 174, 176.
- Notes, il vaut mieux les placer au bas des pages qu'à la fin du volume : 215 et s.

*Obit* (Impr.) : 160, 165, 167.

ODILE (sainte) : 305.

OËil (Impr.) : 159 et s.

Offrande, papier d' — : 60.

Oiseau, reliure à l' — : 519, 520, 554.

OLMER (Georges) : 17, 25, 42, 45, 62.

Onciales, lettres — : 175.

Onglet, monter sur — : 550 et s.

Ouvrages de ville (Impr.) : 52.

Oxford, papier indien d' — : 65 et s.; imprimerie de l'Université d' — : 65 et s.

PADELOUP (les), relieurs : 288, 290, 291, 292, 317, 325.

Page, belle — : 214; fausse — : 215.

PANCRACE (saint) : 305.

Papier(le), son importance, élément essentiel du livre : 1 et suiv.; historique : papyrus, parchemin : 4 et s.; papier chez les Chinois : 8 et s., 55 et s., 60; — chez les Arabes : 8 et s.; introduction du papier en Europe : 8 et s.; selon divers savants, il n'y a jamais eu de papier de coton : 11 et s.; prix et usages du papier et du parchemin au moyen âge : 13 et s.; consommation actuelle du papier, ses emplois divers : 45 et s.;

succédanés du chiffon : 18 et s.; fabrication du papier : — à la forme ou à la main ou papier de cuve : 25 et s., 55, 69 et s.; — vergé : 28, 55; — vélin : 28, 54 et s.; fabrication du papier mécanique ou à la machine : 54 et s., 69 et s.; pâte de bois, mécanique, chimique : 54 et s., 62 et s., 74 et s.; charge : 39, 76; collage ou encollage du papier : 39 et s., 76 et s.; papier collé, non collé : 40; — buvard ou brouillard : 40 et s.; — gris (à filtrer) : 41; — demi-collé : 42; — de couleur : 42; glaçage et satinage : 42 et s.; foulage : 43; papier quadrillé : 40; — couché : 44; — glacé : 45; dangers des papiers trop glacés ou trop blancs : 45 et s.; papiers teintés, la meilleure teinte pour les yeux : 47; dangers des papiers roses, des papiers à fond rouge : « Ménagez vos yeux » : 48 et s.; main, rame, bobine : 49; prix approximatif des papiers actuels : 49 et s.; tableau des principales sortes de papiers (grand aigle, colombier, soleil ou petit colombier, jésus, grand jésus, petit jésus, raisin :

- 29; couronne, double  
 couronne, cavalier, car-  
 ré, coquille, écu, tellière,  
 pot ou écolier, cloche)  
 avec leurs dimensions  
 et usages : 52; papiers  
 de luxe : 55 et s.; — de  
 Hollande : 45 et s., 53 et  
 s., 552; — whatman : 54;  
 — canson : 54; — de  
 Chine : 55 et s., 72; — du  
 Japon : 57 et s., 72, 539;  
 comment on coupe le pa-  
 pier du Japon : 58; — simi-  
 li-japon : 59; nombreux  
 usages du papier chez les  
 Japonais : 59 et s.; pa-  
 pier à brûler ou d'of-  
 frande : 60; — de ramie :  
 61 et s.; — d'alfa : 61 et  
 s.; — indien d'Oxford :  
 65 et s.; — *léger* : 65; —  
 parchemin ou parchemin  
 végétal ou faux parche-  
 min : 65 ets.; — serpente :  
 66; — pelure : 66; — joseph  
 ou de soie : 66; — végé-  
 tal ou à calquer : 67; —  
 porcelaine : 67; — bulle :  
 67; altération des papiers :  
 68 et s.; moyens de recon-  
 naître les papiers à la  
 main ou de cuve et les pa-  
 piers à la machine : 69  
 et s.; papiers qui se *pi-*  
*quent* : 70 et s.; mauvaise  
 qualité de la plupart des  
 papiers modernes : 18,  
 71 et s.; moyens propo-  
 sés pour l'amélioration  
 des papiers : 73 et s.  
 Papier-procédé (Illustr.) :  
 235; papier à report  
 (Illustr.) : 250. Papiers  
 marbrés et papiers de  
 couleur : *peigne*, *escar-*  
*got*, *queue de paon* (Rel.) :  
 275.  
 Papyrus : 4 et s.  
 Parchemin : 6 et s., 282;  
 prix du — : 15 et s.;  
 papier — ou parchemin  
 végétal ou faux parche-  
 min : 65 et s., 282.  
 PARIS (Paulin) : 151.  
 PARKER (Gordon) : 279, 280.  
 Parlante ou symbolique,  
 reliure — : 518, 526, 527,  
 528.  
 PASCAL : 515.  
 PASQUIER (Étienne) : 126,  
 565.  
 Passe ou porse, passe-  
 feutre ou passe-flotre,  
 passe blanche (Pap.) : 52.  
*Past-grain* (Rel.) : 278.  
 Peau de truie (Rel.) : 281.  
 Pegamoïd (Rel.) : 283 et s.  
*Peigne* (Rel.), papier — :  
 275.  
 PEIGNOT (Gabriel) : 5, 55,  
 86, 88, 110, 111, 115, 114,  
 115, 155, 158, 159, 188, 210,  
 263, 288, 289, 291, 556, 565.  
 PIETTE (Louis) : 25.  
 PELLECHET (Mlle) : 135.  
 PELLET (Marcellin) : 295.  
 PELLETIER (L.), poète et ty-  
 pographe : 128.  
 Pelure, papier — : 66.

- PETIT-RADEL : 217.  
 PÉTRARQUE : 111, 172, 266, 274.  
 PHILIPON, député : 25.  
 PHILIPPE V : 8.  
 PHILLATIUS. « inventeur de la reliure » (G. Fischer) : 288.  
 Photoglyptie (Illustr.) : 252 et s.  
 Photogravure : 249.  
 Photolithographie : 251.  
 Phototypie : 251 et s.  
 Photozincographie : 251.  
 Pianotype (Impr.) : 192.  
 PICHON (baron Jérôme) : 310.  
 Pièce ou brochure : 82.  
 Pièce (étiquette) (Rel.) : 566.  
 PIERRE LE VÉNÉRABLE : 8.  
 PIGORREAU, relieur : 289.  
 PIGOUCHE (Philippe) : 144.  
 Pile (Pap.) : 26 et s.  
 Pipe ou pippe (Rel.) : 274.  
 Placard (épreuves) (Impr.) : 205.  
 PLANTIN (les) : 111, 144, 154, 185, 200.  
 PLANTIN (Christophe) : 144, 154, 169.  
 Plaquette, définition de ce terme : 82.  
 Plats (d'un livre) (Rel.), plat supérieur, — inférieur, etc. : 266, 269 : — de bois : 267, 274.  
 Plein-or (Rel.) : 285.  
 Plon, imprimerie, — ses lettres caractéristiques : 167.  
 Plongeur (Pap.) : 30 et s.  
 Poètes, une enquête constate qu'ils sont peu goûtés en France : 85.  
 Point (Impr.), points sur les i : 138; points suspensifs : 159; — de conduite : 164 et s. Point typographique : 157 et s.  
 Pointe sèche (Illustr.) : 244, 245, 246.  
 Pointillé, dorure ou reliure au — : 290, 318, 325; gravure au — : 248.  
 POITEVIN, ingénieur : 251, 252.  
 Poitevintypie (Illustr.) : 251.  
 Police des lettres (Impr.) : 180, 481.  
 Polytype, imprimerie — : 188.  
 Ponctuation, apparition des signes de — : 138 et s.  
 Pontuseaux (Pap.) : 28 et s., 55, 88 et s.  
 POPIAN (Raymond DE) : 8.  
 Porc-épic, reliure au — : 329.  
 Porse ou passe, porse-feutre ou porse-flotre, porse blanche (Pap.) : 52.  
 Pot ou écolier, papier — : 52.  
 POTTIER : 5, 7.  
 POUMARÈDE, ingénieur : 66.  
 Pousser un titre (Rel.) : 276, 289, 366.  
 POUSSIN : 287.  
 PRÉFOND (DE) : 288.  
 PRIEUR, procureur au Parlement : 509.

- Princeps*, édition — : 86.  
 PROTAT : 119.  
 PSAUME, bibliographe : 186, 189.  
 Puisseur (Pap.) : 30 et s.  
 PUTEANUS (Guillaume DU-  
 FUIS), érudit : 110.  
 QUENTIN - BAUCHART (Er-  
 nest) : 292.  
 Quet (Pap.) : 32.  
 Queue (d'une lettre d'impri-  
 merie) (Impr.) : 160, 162.  
 Queue (d'un livre) (Rel.) :  
 269, 270; reliure à queue  
 ou aumônière : 285; pa-  
 pier *queue de paon* : 275.  
 RABBE (*Biographie univer-  
 selle et portative des con-  
 temporains...*, par RABBE,  
 VIEILH DE BOISJOLIN et  
 SAINTE-PREUVE) : 25.  
 RABELAIS : 3, 15, 282, 365.  
 RACINE : 85, 121, 265, 365.  
 RAÇON (Simon), imprimeur :  
 168.  
 RAFFET : 311.  
 Raffiné (Pap.) : 27.  
 Raisin, papier — : 29, 52.  
 Rame (Pap.) : 49.  
 Ramie, papier de — : 17, 61.  
 RANCONET (Aimar DE) : 201.  
 RATMAN (Mary) : 294.  
 RAYMOND GUILLAUME,  
 évêque : 8.  
 Rayonnante, reliure — :  
 518, 526.  
 Réaulx (vx. mot), synonym. de  
 signets (Rel.) : 274.  
 Réclame (Impr.) : 96, 155.  
 RECLUS (Élisée) : 10, 56, 60,  
 227.  
 Recueils factices : 554.  
 RÉGAMEY (Félix) : 58.  
 Registre (Impr.) : 155.  
 REGNIER (Mathurin) : 5,  
 121.  
 REITER, imprimeur : 185.  
 Relief (Illustr.), synonym. de  
*cliché* : 255.  
 Reliure (la) : les Anglais et  
 les Écossais ont excellé  
 dans la reliure au moyen  
 âge : 151; — 257 et s.;  
 faut-il faire relier ses  
 livres? 258; avantages et  
 inconvénients des livres  
 reliés : 258 et s.; carton-  
 nage bradel : 265 et s., 359  
 et s.; vocabulaire tech-  
 nique de la reliure : *plats*,  
*dos*, *tranches*, etc. : 266 et s.;  
 reliures en bois : 267, 274;  
 conditions pour qu'un  
 livre s'ouvre bien : 268 et  
 s.; couture des livres,  
 grecquage : 275 et s.,  
 341 et s., 347 et s.; ma-  
 chines à coudre les livres :  
 276, 344 et s.; reliure  
 pleine : 277 et s.; reliure  
 au moyen âge : 151, 277;  
 peaux employées pour la  
 reliure : basane, chagrin,  
 maroquin, peau de truie,  
 cuir de Russie, etc. : 277 et  
 s.; mauvaise qualité des  
 peaux d'aujourd'hui : 279  
 et s.; reliure en parche-

min : 282; — en velours, en soie, en toile, etc. : 282 et s.; — à queue ou aumônière : 285; — en pegamoïd : 285 et s.; reliures d'art : 285 et s.; dorure des livres, fers, petits fers, gaufrage, estampage, etc. : 285 et s.; reliures doubles, dentelles : 286; « l'Italie, berceau de la reliure » : 286 et s.; suprématie des relieurs français : 287 et s.; nos plus célèbres relieurs : 289 et s.; reliures singulières : en peau de morue, en peau de grenouille, en peau humaine : 292 et s.; — à secret : 304 et s.; — jumelles (livres accouplés) : 305 et s.; — à musique : 308 et s.; — uniformes : 309 et s.; choix des couleurs pour reliures : 312 et s.; inconvénients des couleurs claires : 316; reliure monastique : 277, 316, 321; — à compartiments : 316, 322, 323, 325; — en mosaïque : 317, 325; — à caissons : 318; — au pointillé : 318, 325; — rayonnante : 318, 326; — symbolique ou parlante : 318, 326, 327, 328; — au porc-épic : 318, 329; — à la salamandre : 287, 319, 330; — à l'S barré :

319, 331; — à la toison : 319, 332; — janséniste : 319, 320, 333; — à l'oiseau : 319, 320, 334; — à la Fanfare : 320, 335; — à la cathédrale : 320, 336; demi-reliure : 338; cartonnage : 338 et s.; emboîtage : 338 et s.; cartonnage bradel : 339 et s.; reliure anglaise : 340; — chinoise : 340 et s.; la reliure d'aujourd'hui et celle d'autrefois : 337, 346; couture sur nerfs ou sur rubans : 347; couture métallique : 348; reliure arraphique : 350; colles diverses : 351; ne pas faire relire les livres récemment imprimés : 352; choisir l'époque propice pour l'envoi d'un train : 353; pas de *recueils factices* : 354; tendance des relieurs à trop rogner les tranches : 355 et s.; respecter les marges : 357; fausses marges : 359; couvertures imprimées, les conserver : 361 et s.; anciens relieurs tenus de ne pas savoir lire : 363; titres à pousser : 366; pièces ou étiquettes : 366; modèle à donner au relieur : 368; collationnez vos volumes : 368; *défets* : 369; choix d'un relieur : 370.

- 572; tarif de reliures : 571.  
 REMBRANDT : 59, 246.  
 RÉMUSAT (Charles DE) : 129.  
 RENEL (G.-A.) : 25, 40.  
 Report (Illustr.), papier à  
 — : 250.  
 Réserve (Illustr.) : 258, 240.  
 RHENANUS, historien : 201.  
 RICHARD (Jules) : 3, 54, 195,  
 199, 264, 510, 552, 566.  
 RICHELIEU (maréchal DE) :  
 509.  
 RIVE (abbé) : 86, 175.  
 ROBERT (Louis) : 26, 34.  
 ROBERT (Marie-Eugénie) :  
 26.  
 ROCCA (Ange ou Angelo) :  
 199, 209.  
 Romain (Impr.), caractère  
 — : 157, 166 et s.  
 ROME (DE) (les), relieurs :  
 288, 290, 291, 292, 295, 317,  
 520, 534, 555.  
 ROMELE JEUNE (DE), relieur :  
 86, 291; surnommé par  
 Dibdin « grand tondeur » :  
 555.  
 ROUHER : 50.  
 Roulette (Illustr.) : 245, 248.  
 ROUSSEAU (Jean-Jacques) :  
 128, 205, 263.  
 ROUSSEL, médecin et écri-  
 vain : 564.  
 ROUVEYRE (Édouard) : 25,  
 136, 170, 268, 271, 275,  
 283, 285, 317, 323, 524, 529  
 552, 556, 559.  
 ROY (José) : 232.  
 RUBAN (Petrus), relieur :  
 292, 518, 526, 527.  
 RUBENCAMP (docteur) : 219.  
 Rubricateurs : 158.  
 RUETTE (Antoine) : 275.  
 RUETTE (Macé) : 275.  
 RUPRECHT (prince) : 248.  
 S barré, reliure à l' — :  
 519, 551.  
 SACY (M. DE) : 87.  
 SADE (marquis DE) : 297.  
 SAGLIO : 5, 7.  
 SAINT-ANGE (comtesse DE) :  
 298.  
 SAINT-BERTIN (abbé DE) :  
 277.  
 SAINT-GENOIS (baron DE) :  
 151.  
 SAINTE-BEUVE : 45, 126, 200,  
 203 et s., 206, 510.  
 SAINTE-MARTHE, érudit : 78.  
 SAINTINE : 128.  
 SALABERRY (comte DE) : 129.  
 Salamandre, reliure à la — :  
 287, 519, 550.  
 SALLUSTE : 188.  
 SANLECQUE : 169.  
 SARCEY (Francisque) : 225.  
 Satinage (Pap.) : 42 et s.  
 Saxonnnes ou dragontines,  
 lettres — : 175.  
 SCALIGER : 110, 139.  
 SCARRON : 509.  
 SCHALCK DE LA FAVERIE :  
 109.  
 SCHEFFER, naturaliste alle-  
 mand : 19.  
 SCHOEFFER (Pierre), imprimeur : 177, 188, 189, 209.  
 SCOTT (Walter) : 365.  
 SCRIBE (Eugène) : 140.

- SÉCHÉ (Léon) : 514.  
 Sécheurs (Pap.) : 56.  
 SEGOND (Firmin) : 193.  
 SEGUIER, chancelier : 319.  
 SENEFELDER (Aloys) : 249.  
 SÉNÈQUE : 261.  
 SERÉ (Ferdinand) : 35, 155,  
 140, 144, 145, 274.  
 Serpente, papier — : 66.  
 SHEPHERD J. FRANTZ : 219.  
 SIENKIEWICZ (Henrik) : 259.  
 Sigles (abréviations) : 137.  
 Signature (Impr.) : 90, 95,  
 96, 97; tableau des — :  
 101, 155, 156.  
 Signet ou sinet (Rel.) : 274.  
 SILVESTRE (L.-C.) : 145.  
 Similigravure ou simili :  
 236 et s., 242.  
 Simili-japon (Pap.) : 59.  
 SIMON (Jules) : 315 et s.  
 SLOM (André) : 227.  
 SMYTH : 545.  
 Soleil ou petit colombier,  
 papier — : 52.  
 SOPHIE (Mme), fille de  
 Louis XV : 310.  
 Sorte (de lettres) (Impr.) :  
 188.  
 Souscription ou *explicit*  
 (Impr.) : 135 et s.  
 SPIFAME (Raoul), seigneur  
 DES GRANGES : 77, 78, 79.  
 STAPPER (Paul) : 24.  
 STARK : 187.  
 Stéréotypie : 186 et s.  
 STERNE : 295.  
 STUART (Livin) : 151.  
 STYKA (Jan) : 259.  
 SUARD : 294, 295.  
 SUE, chirurgien : 298.  
 SUE (Eugène) : 297, 298.  
 Suscription ou *incipit*  
 (Impr.) : 135 et s.  
 Symbolique, reliure — :  
 318, 326, 327, 328.  
*Tabellæ ceræ* : 6.  
 Tabis (étoffe) (Rel.) : 275.  
 Table des matières, où la  
 placer : 216 et s.  
 Taille-douce (Illustr.) : 245  
 et s.  
 TALBOT : 256.  
 Talus (Impr.) : 160 et s.,  
 164.  
 TANNERY (J.) : 25, 253, 276.  
 TASTU (Mme) : 128.  
 Tellière, papier — : 52.  
 Témoin (Rel.) : 361.  
 TEMPORAL (Jean) : 144, 155.  
 TEMPORARIUS (Jean) : 126.  
 TERSAN (abbé DE) : 367.  
 TESSIER, relieur : 291.  
 Tête (des livres) (Rel.) :  
 269, 270; — a besoin  
 d'être rognée : 358.  
 TEXIER (Edmond) : 211,  
 262, 265.  
 THIBOUST (Charles) : 126,  
 127.  
 THIBOUST (Claude-Louis) :  
 126, 127.  
 THIERIOT : 204.  
 THIERRY (Robin) : 145.  
 THIERS : 304, 356.  
 THOINAN (Ernest) : 292.  
 THOU (Jacques-Auguste, et  
 son fils François-Auguste  
 DE) : 2, 5, 202, 289.

- THOUVENIN, relieur : 291, 320.
- Tirage (Impr.), définition de ce terme, en quoi il diffère du mot *édition* : 85 et s. ; 185 et s. ; tirages à part effectués pour les bibliophiles : 2 et s.
- TIRO (Tullius) : 137.
- Tironiennes, notes — : 137.
- TISSOT, professeur au collège de France : 300.
- Titre (Impr.), faux, — de départ, — courant : 96, 211, 214 et s. Titre (Rel.), — à pousser : 366.
- Toile à registre ou toile à tablier (Rel.) : 285.
- Toison, reliure à la — : 519, 532.
- Tome, définition de ce terme, en quoi il diffère du mot *volume* : 81.
- TORY (Geoffroy) : 145, 155, 524.
- Train (Rel.) : 555, 554.
- Trame (Illustr.) : 236, 241.
- Tranchefile (Rel.) : 269, 275.
- Tranches (d'un livre) (Rel.) : 269, 270 ; — antiquées : 271 et s. ; — jaspées : 272 ; tendance qu'ont les relieurs à trop rogner les — : 355 et s.
- TRAUTZ-BAUZONNET : 291.
- TRUPERT (saint) : 305.
- TSAÏLOUN OU TSAÏ-LUN : 10, 55, 56.
- Typographie : voir Imprimerie.
- URBAIN (V.) : 57.
- UZANNE (Octave) : 292, 340, 366, 367.
- VALLERY-RADOT (René) : 128.
- VALMONT DE BOMARE : 298.
- VAN EYCK (Jean) : 129.
- VAN PRAET : 151.
- VASCOSAN (Michel) : 145.
- Végétal, papier — : 67.
- Vélin, papier — : 28, 54 et s.
- Vélin (parchemin) : 282.
- Vénitiennes, lettres — : 171 et s.
- VÉRARD (Antoine) : 145, 156.
- Vergé, papier — : 28, 53.
- Vergeures (Pap.) : 28 et s., 53, 88 et s.
- VERNET (Horace) : 311.
- Verties, lettres — : 96.
- VEYDT (L.) : 294.
- VICQ (Édouard) : 506.
- VICTOIRE (Mme), fille de Louis XV : 310.
- VIDOUE OU VIDOVE (Pierre) : 145, 156.
- VIGNEUL-MARVILLE : 2, 154.
- VILLENAVE, collectionneur : 302.
- VILLETTE (marquis DE) : 22.
- VILLON : 5.
- VILLOTTE (Louis DE) : 187.
- VINNE (Theo L. DE) : 44.
- VIRGILE : 55, 137, 300.
- VITU (Auguste) : 169, 185, 192.
- VIVAREZ (Henry) : 25.

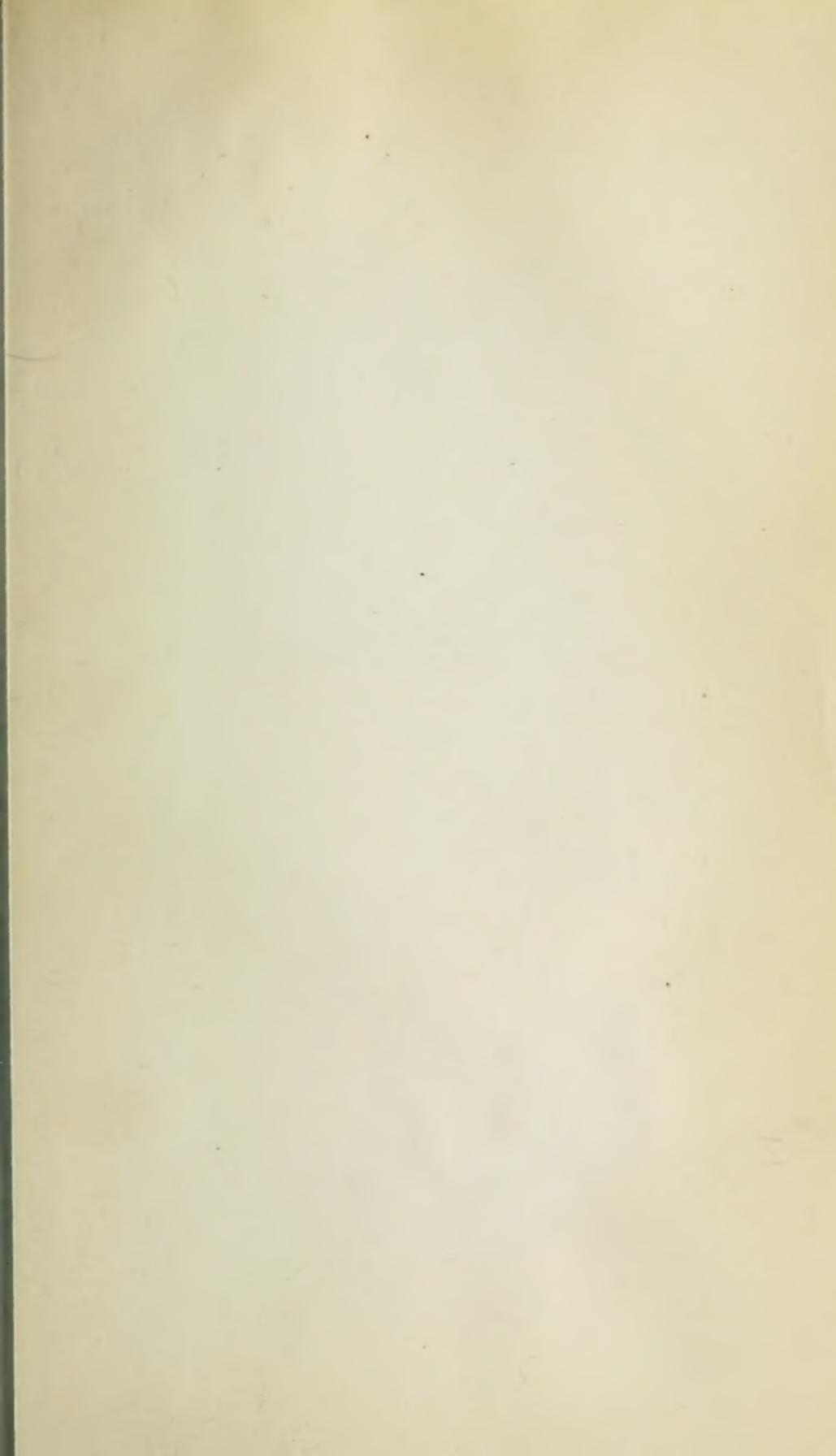
- VOLTAIRE : 8, 22, 24, 115, 205, 215, 265, 565.
- Volume, définition de ce terme, en quoi il diffère du mot *tome* : 81.
- Volumen* : 5.
- VOSTRE (Simon) : 145.
- WAILLY (Natalis DE) : 175.
- WAUTERS (A.-J.) : 129.
- WERDET (Edmond) : 18, 115, 154, 189, 199, 204, 260, 288.
- WHATMAN : 54.
- Whatman, papier — : 54.
- WIESNER : 12.
- WITKOWSKI (docteur) : 297.
- WOOD (Matthew) : 295.
- WOODBURY : 252.
- Woodburytypie (Illustr.) : 252.
- Xylographie ou gravure sur bois : 231 et s., 234.
- Xylographiques, livres — : 185.
- YOUNG, inventeur : 191.
- ZETNER (Lazare) : 100, 138.
- Zincogravure (Illustr.) : 235, 242.
- ZOLA (Émile) : 84.
-

---

56510. - PARIS. IMPRIMERIE LAHURE  
9, RUE DE FLEURUS, 9.

---





*La Bibliothèque*  
Université d'Ottawa  
Echéance

*The Lib*  
University of  
Date Due

--	--	--

CE



a39003



003207304b

CE Z 0670

•C55L 1905 V003

C00 CIM, ALBERT. LIVRE.

ACC# 1429461

