

Cahiers **GUT** *enberg*

☞ LE DIDOT A-T-IL BESOIN DE LIGATURES ?

☞ René PONOT

Cahiers GUTenberg, n° 22 (1995), p. 17-41.

<http://cahiers.gutenberg.eu.org/fitem?id=CG_1995__22_17_0>

© Association GUTenberg, 1995, tous droits réservés.

L'accès aux articles des *Cahiers GUTenberg*

(<http://cahiers.gutenberg.eu.org/>),

implique l'accord avec les conditions générales

d'utilisation (<http://cahiers.gutenberg.eu.org/legal.html>).

Toute utilisation commerciale ou impression systématique

est constitutive d'une infraction pénale. Toute copie ou impression

de ce fichier doit contenir la présente mention de copyright.

Le *Didot* a-t-il besoin de ligatures? *

René PONOT **

Résumé. L'auteur, après avoir fait un rapide survol sur les origines des ligatures, rappelle l'histoire du *Didot* et en montre la nature. Il conclut en disant que le *Didot* n'a que faire de ligatures...

Abstract. *First, the history of ligatures is given. Then, the Didot typeface story is exhibited and the nature of this character is explained. Finally, the author says that the Didot does not need any ligature.*

Ligatures, abréviations, lettres à combinaison... confusion ! Confusion parce que ces particularités se rencontrent en vrac, dès l'origine de la typographie, dans la *Bible à 42 lignes*, où elles s'ajoutent aux lettres de l'alphabet et à leurs nombreuses variantes pour atteindre un total de 290 caractères ou signes.

Puisque notre questionnement porte sur le *Didot* – et je dis bien *Didot* et non *didones* – il convient de se faire préalablement une opinion sur *ce que furent ces particularités* et sur ce qu'il en reste, avant d'en arriver à leur opportunité actuelle dans le type en cause, le *Didot*, je le répète.

L'imitation des manuscrits, à laquelle étaient contraintes les premières impressions, se manifesta naturellement par une pléthore d'abréviations, de ligatures et de lettres à combinaisons que l'imprimerie s'appliqua à reproduire.

Abréviations

L'usage des abréviations remonte à l'Antiquité grecque et romaine. On en relève sur les inscriptions lapidaires à partir du II^e siècle avant notre ère. L'économie de gravure et d'espace, qui en est le mobile, fait place à la même époque, dans les manuscrits, au besoin d'une plus grande rapidité de notation de la parole avec les notes tironiennes (figure 1), sorte de sténographie dont le nom découle de celui de TIRON, l'esclave affranchi de CICÉRON (–106–43 av. J.-C.), qui ne les a pas inventées, comme on le lit parfois, mais en a systématisé l'emploi. Elles ne disparurent qu'au cours de la seconde moitié du XI^e siècle¹.

*. Cette communication a été présentée lors du séminaire *Didot* à l'École Estienne, Paris, 22 mai 1992. Elle n'était pas destinée à l'impression. Une partie de sa substance se retrouve dans maints textes de l'auteur. Il s'en excuse auprès de ses lecteurs qui en auraient conservé quelque souvenir.

** Typographe, docteur en histoire et sémiologie du texte et de l'image (université de Paris VII), René Ponot est auteur ou co-auteur de nombreux livres célèbres sur l'imprimerie, comme *La Chose imprimée* ou *Qui a ramassé la plume d'oie?* et, récemment, de l'édition des caractères de Balzac aux éditions des Cendres. {Ndlr}.

1. Voir à ce sujet l'article de Gérard BLANCHARD dans ce *Cahier GUTenberg* et, par exemple, [1]

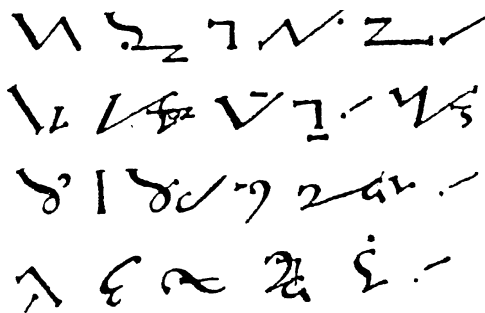


FIG. 1 - Notes tironiennes

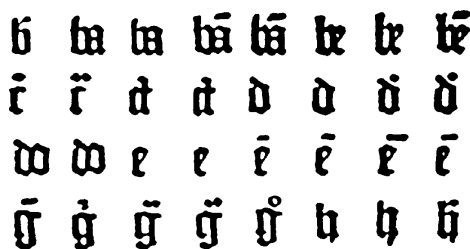


FIG. 2 - Quelques-uns des caractères et signes abrégatifs de la Bible à 42 lignes

L'une des principales difficultés de la lecture des textes écrits entre le IX^e siècle et le XV^e siècle, qu'ils soient en latin ou en langue vulgaire, résidera toujours – dit M. Ch. PERRAT [2] – « dans le déchiffrement des abréviations auxquelles les scribes ont eu recours, soit pour travailler plus vite, soit pour épargner le papyrus, le parchemin ou le papier sur lequel ils écrivaient ». Sans prétendre être complet, le dictionnaire publié par A. CAPPELLI reproduit environ 14 000 de ces signes abrégatifs (Milan, 1929). On peut distinguer :

- les abréviations par sigles (lettres initiales remplaçant les mots) ;
- les abréviations par contraction (une ou plusieurs lettres manquent à l'intérieur des mots : un petit trait horizontal au-dessus des endroits concernés avertit le lecteur) ;
- les abréviations par suspension (mots inachevés : le même petit trait est horizontal ou vertical) ;
- les abréviations suscrites (une petite lettre, au-dessus d'un mot et généralement à la fin de celui-ci, enlève tout doute possible sur sa terminaison) ;
- et enfin les abréviations par signes spéciaux tenant lieu de lettres, de syllabes ou de mots.

Sachant la nature et la variété de ces abréviations, nous pouvons imaginer l'embarras des premiers imprimeurs, et en particulier celui de GUTENBERG, à propos du choix à en faire pour sa *Bible à 42 lignes*.

eterne resurrectio uirgo

eterne resurrectio uirgo

l p a e o

la pa le pe lo po

FIG. 3 - Caractères à combinaison

Cette *Bible* étant à deux colonnes, en gros corps, ne pouvait loger qu'un nombre restreint de mots par ligne. C'était une première raison d'utiliser les abréviations. En outre, le risque d'avoir des fins de lignes trop inégales fit découvrir et pratiquer à GUTENBERG la *justification*, facilitée elle aussi – seconde raison – par le recours aux abréviations. L'ouvrage (340 feuillets) sut se satisfaire, répétons-le, de quelques 290 caractères ou signes typographiques divers [3] dont la plupart consista en abréviations². Il n'empêche que « lever la lettre » de 290 cassetins ne dut pas être une opération de tout repos. N'était-il pas plus simple d'abandonner les abréviations? Le temps de leur repérage dans la casse et celui de la composition intégrale devaient se compenser approximativement. Sans compter que les ouvrages en langue vulgaire allaient désormais s'adresser à une clientèle le plus souvent incapable d'interpréter les abréviations. Devenues superflues, sinon gênantes, celles-ci disparurent promptement de la typographie.

Lettres à combinaisons

Les premières du genre nous furent encore offertes par la *Bible à 42 lignes*. Un petit chef-d'œuvre technique. Il ne s'agit plus d'abréviations fondues d'un bloc, mais de lettres isolées accolables (figure 3). Comprenons cela. La lettre de forme de GUTENBERG soude visuellement entre elles les lettres, au lieu de les lier. Les traits verticaux de certains caractères (b, p, a, e, o...) sont amputés d'une partie de leur épaisseur. Chacun ne devient pleinement lui-même qu'accolé à un autre, également aminci, qui le complète en même temps que lui-même complète cet autre. Je ne sache pas que cette prouesse ait été ultérieurement renouvelée.

On peut toutefois la rapprocher de celle de *l'anglaise à combinaison* de Firmin DIDOT (figure 4). À l'époque (début des années 1800) où l'on cherchait à traduire typographiquement les anglaises des écrivains lithographes, rendre invisible la liaison des lettres fut une rude épreuve pour les graveurs et les fondeurs de caractères. Afin de tourner la difficulté DIDOT

2. Voir figure 2, et l'article de Adolf WILD dans ce *Cahier GUTENBERG* où on trouvera une liste complète des caractères de la casse de la *Bible à 42 lignes*.

Figures	employées dans	que l'on forme comme ci-dessous :
v	<i>serviteur</i>	<i>serviteur</i>
v	<i>jury</i>	<i>jurj</i>
z	<i>quatorze</i>	<i>quatorze</i>
ti	<i>ctricien, trente</i>	<i>ctricien, trente</i>
ti	<i>typographie</i>	<i>typpographie</i>
i	<i>un</i>	<i>un</i>
v	<i>seul</i>	<i>seul</i>
u	<i>amie, art</i>	<i>amie, art</i>
u	<i>rhum, hure</i>	<i>rhuon, hure</i>
is	<i>basin, illustre</i>	<i>bousin, illustre</i>
u	<i>suave, cuve</i>	<i>sucve, cuve</i>
ix	<i>axonge, luxe</i>	<i>cux onge, luxe</i>
u	<i>abbaye</i>	<i>abbouje</i>
iz	<i>azuré</i>	<i>cizuré</i>
r	<i>système</i>	<i>système</i>
p	<i>sympathie</i>	<i>srppathie</i>
p	<i>syndic, syringa</i>	<i>srpdic, srpinga</i>
ps	<i>analyse, harengs</i>	<i>anahyse, harencps</i>

Le modèle de casse que nous donnons ci-contre, a été combiné de manière à en rendre l'étude le plus facile possible; c'est-à-dire que nous avons groupé méthodiquement les diverses combinaisons de chacune des lettres de l'alphabet.

MODÈLE DE CASSE D'ANGLAISE.

U	V	W	X	Y	Z														
P	Q	R	S	T	E	!	?	*	§										
H	L	M	N	O		'	^	()	,									
F	G	I	J	K		"	m	o	r	u									
A	B	C	D	E		c	e	er	f	i									

1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	o	o	o	o	fe	/ii	/ps	Yi	q	q'												
u	v	f	g	ca	cs	ci	c	c	l	i	v	ii	is	w	ix	ix	iz	h	h'												
ii	i	li	lv	la	li	d	d	-	'	s	e	ce	ci	s	v	r	z	g	g'												
y	r	x	l	l'	r	r	n	m	n	-	f	ff	ff	fe	e	ei	ai	ou	eu												
f	ff	ff	ix	u	uv	us	v	r	e	s	s	β	e	e	ei	ai	ev	e	ei												
x	x	v	v	lv	lv	lv	t	t	t	e	e	ei	ai	rv	ax	ax	ev	ex	eu												
ii	ii	ix	u	ux	w	is	iv	u		a	e	v	ar	a	a	an	w	e	ei												
Cadrats carrés.				Cours de commencement				Espaces moyens				Espaces.				Espaces.				Espaces fins				Cours de fin.				Cadrats obliques.			

FIG. 5 - Casse d'anglaise

estima que le plus simple était de composer non avec des lettres mais avec des portions de lettres incorporant les liaisons. En gros, beaucoup de caractères n'existaient qu'après assemblage d'éléments : la boucle d'un r et la moitié gauche d'un y ne faisant qu'un, par exemple. Encore fallait-il maîtriser convenablement le raccord de la boucle de l'r avec sa partie précédente et le raccord de la première moitié de l'y avec sa seconde moitié. Théotiste LEFEBVRE, dans son fameux *Guide du compositeur et de l'imprimeur typographes* (1833), fut un bon défenseur de cette typographie à laquelle il consacra la totalité de ce qu'il a dit de l'anglaise. Mais, déplore-t-il, le soin intelligent qu'en exige la composition l'a fait abandonner. En toute bonne foi, la complication de la casse correspondante (figure 5) explique la réticence des compositeurs.

Dans le domaine de la lettre de fantaisie et du décor, rappelons brièvement l'échec – pour les mêmes causes de complexité – du *Super Veloz* de TROCHUT-BACHMANN (années 1940) dans lequel les caractères et les illustrations se construisaient par éléments selon l'imagination du maquetiste (figure 6).

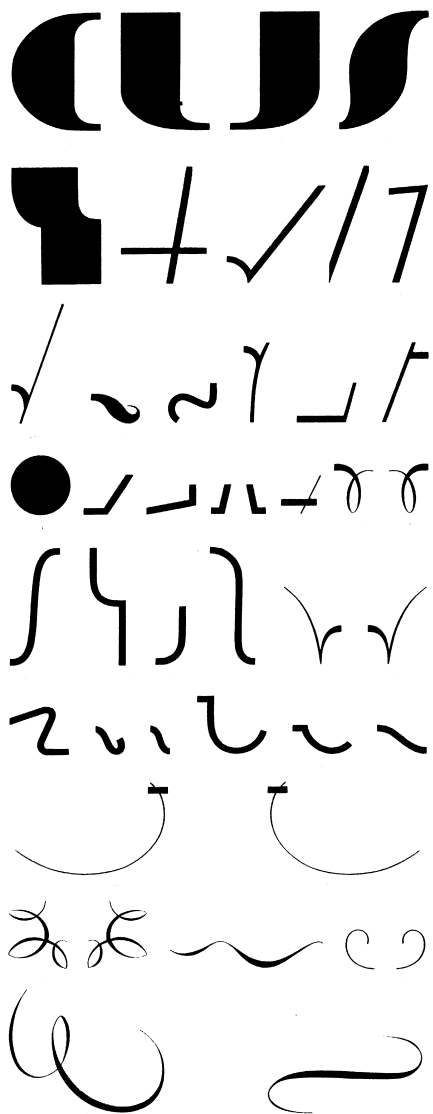


FIG. 6 - Lettre et décor en Super-Veloz ; à droite : quelques unes des pièces de base, parmi des centaines d'autres



FIG. 7 - Pierre tombale d'un soldat (à Varus, 1^{er} s. ap. J.-C.)

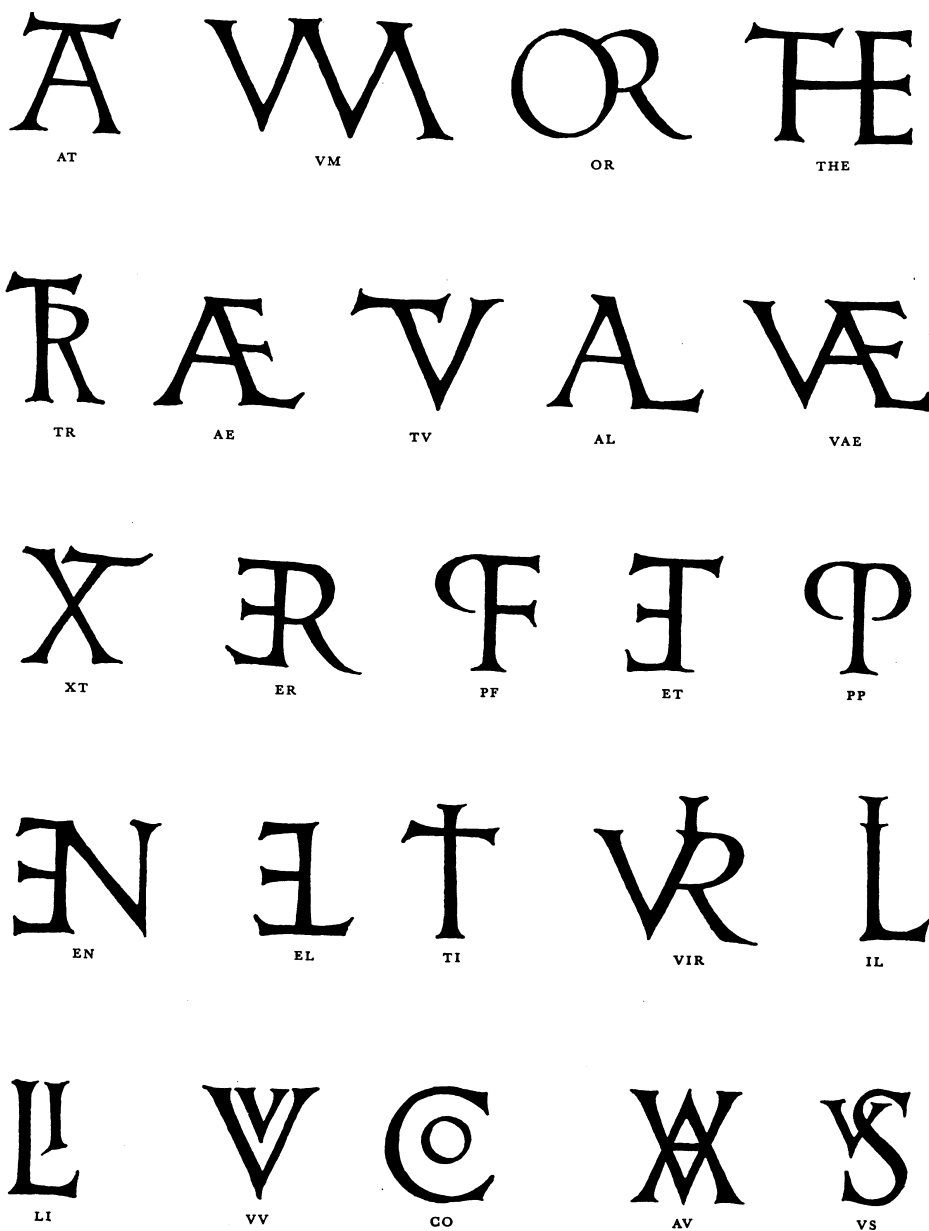


FIG. 8 - Bigrammes et trigrammes de capitales relevées par le Dr Bauer (I^{er} - III^e s.)

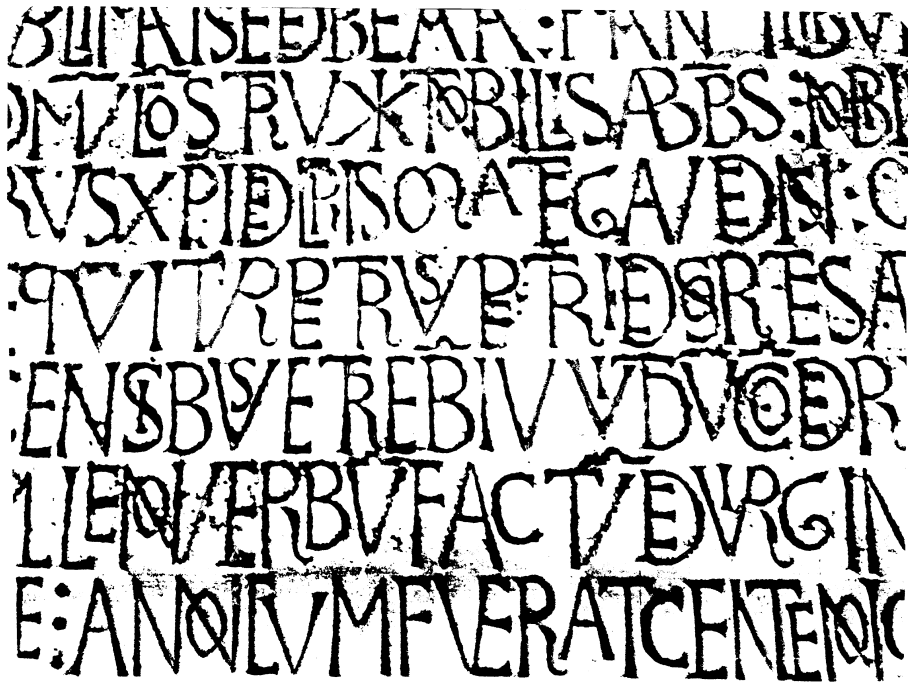


FIG. 9 - À Ravenne, inscription du début du christianisme

Ligatures

Place maintenant aux ligatures. Il y eut celles de l'épigraphie et celles de l'écriture, avant celles de la typographie. Entre les premiers siècles de notre ère et le VI^e, les inscriptions taillées dans la pierre en usent assez largement dans le souci, au départ, de parvenir à inscrire le texte voulu dans l'espace disponible (figure 7). Cela donne lieu à d'ingénieux assemblages de lettres capitales (bigrammes et trigrammes) du plus heureux effet (figure 8). Le docteur BAUER leur a consacré une intéressante étude très illustrée [4].

À propos d'une inscription de Ravenne, reproduite par Emil RUDER dans son ouvrage *Typographie* (figure 9), ce dernier estime que la lisibilité en est volontairement sacrifiée afin d'obtenir un texte à voir, secondairement informatif.

Sans aller jusqu'à faire écho, avec Marcel COHEN [5], à la liaison courante des mots entre eux, qui ne disparut que progressivement entre le VIII^e et le XI^e siècle, nous devons attacher une attention particulière aux liaisons des lettres entre elles, toujours fréquentes et variables, à toute époque, selon le scribe, le scriptorium, la région, le style, ainsi que le note Gérard BLANCHARD [6], car dans toute écriture manuscrite se produit une poussée, un mouvement qui jette les lettres les unes contre les autres et les lie.

A B C D E F G H I J K L M N
 O P Q R R S T U V W X
 a 2cf q 9 z p̄ p̄ p̄
 / : . ′
 a ā b c d e ē f g h h i í j
 ī k l l m m n n ū o ō p p̄ p̄
 p p̄ q q r z s f t v v̄ u ū w
 w x y z
 be bo ca ce ce ch ch co ct dz de do dz fa
 fe ff fi fo fu ffa ffe ffi ffo ffu ha he ho hē
 la le li li ll ll lo lu t̄ mi mi œ pp
 qu q̄ ra rā re rē ro rō sa sc se sh si se
 so sp sp̄ st su sū sa sce sch sch̄ sco sta ste
 shi sto stu s̄ ta te th to tt tu tū t̄ re w

FIG. 10 - La casse de W. CAXTON (1476)

A B C D E F G H I L M
N O P Q V Q u R S T V
X Y a b c d e f g h i l m n o
p q r s t u x y à æ a s a u
cæ cæ c i c o c t c t a c t i c t o c t u
c u d i è e r e r s e m f a f f f e f l
f o f r f u g a g e g i g n a g o g u i i
i m i n i s l l m a m e m m o m u
n a n e n i n o n t m u u u ó œ q;
r i r r s i s p s s a s s u s t s t a s t e s t i
t a t e t i t t e t t i t u ú u a u m u s

FIG. 11 - *L'italique d'Alde Manuce*

Bien entendu les ligatures furent typographiques dès la *Bible à 42 lignes*, ne serait-ce qu'en fonction du mimétisme recherché. Remarquons que quelques années plus tard, lorsque CAXTON introduisit l'imprimerie en Angleterre (1476), il utilisa une gothique bâtarde où les ligatures (bigrammes et trigrammes) étaient plus nombreuses que les lettres isolées, tandis que les abréviations, elles, étaient presque absentes (figure 10). On pourrait en déduire que Caxton, en ne conservant que les lettres liées, voulait décongestionner sa casse tout en se conciliant les habitudes de lecture de ses compatriotes.

Puis, vinrent ALDE MANUCE et son italique (figure 11). L'exploit est assez connu pour que je n'y insiste guère. On cite souvent 65 ligatures repérables dans le *Virgile* de 1501 et le *Dante* de 1502, mais plus perspicace, MUZIKA de Prague (1965) en produit un tableau de 70, plus 4 lettres isolées accentuées. Notons *a contrario* que Balthazar DE GABIANO qui, à Lyon, contrefaisait les in-octavo d'Alde au fur et à mesure de leur mise sur le marché, n'utilisait pratiquement

LIGATURES	VALEUR	LIGATURES	VALEUR	LIGATURES	VALEUR
κ	εκ	θρ	θρ	κω	κω
ϋ	ελ	θρο	θρο	λα	λα
Ϸ	εν	θρω	θρω	λλ	λλ
ξ	εξ	θυ	θυ	λο	λο
πδ	επειδὴ	θω	θω	μα	μα
πι	επι	κα	κα	μαι	μαι
ρ	ερ	κα		μαι	μαι

FIG. 12 - Quelques-unes des 352 ligatures du Grec du roi

pas de ligatures. Ce qui tendrait à confirmer qu'il trouvait une économie de temps, en gravure et en composition, la rapidité l'emportant pour un faussaire sur toute autre considération.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une écriture latine, nous ne pouvons passer sous silence l'exemple attendu du *Grec du roi*, gravé d'après l'écriture contemporaine du Crétois Ange VERGECE, par GARAMOND, de 1544 à 1550. Ce *Grec du roi* a marqué incontestablement le triomphe de la ligature typographique dont je relève 352 spécimens sur le tableau de l'Imprimerie nationale dressé à l'usage des ses compositeurs (figure 12). Triomphe qui s'apparente à un échec, remarque Jérôme PEIGNOT [7], puisque son emploi resta plus que réduit. Faudrait-il en déduire que c'est ce qu'il en coûte de laisser le charme l'emporter sur le sens ?

Remarquons, au début du XIX^e siècle, une nouvelle offensive des ligatures qui fut sans lendemain. VINCARD, qui les préconisait, fit breveter à cette occasion, en 1824, une casse, avec des cassetins pour les *aient, rent, ont, ou, que*, etc. À rappeler aussi, en beaucoup plus ambitieux encore, une casse polyamatypique, des environs de la même date approximativement, dont Marius AUDIN [8] nous soumet un modèle comportant plus de 400 cassetins. Elle accueillait des groupes de lettres (jusqu'à 4 ou 5) fondues sur blocs obtenus par assemblage de matrices dans un moule polyamatype. Ce moule fut utilisé par Henri DIDOT qui, en 1831 (à soixante-six ans) grava son célèbre *caractère microscopique* (2 points 1/2), avec lequel fut composé un *Horace* non moins célèbre. Notons toutefois que cette ligature-là est une astuce technique qui n'affecte en rien le tracé des lettres proprement dites.

Au fil des temps, presque toutes les ligatures disparurent de la typographie : le *ft* de JENSON ; les *as, çf, fs, is, sp, st, us, ll* de GARAMOND ; les *fb* et *tt* de GRANDJEAN. Ne sont parvenus jusqu'à nous que les *ff, fl, ffi, ffl* et les *CE, æ* tandis que les *Æ, æ* s'écrivent couramment côte à côte (ce qui est une erreur phonétique de surcroît). Je ne cite que pour mémoire l'aimable *esperluète*, dite & commercial dont Gérard BLANCHARD vous entretiendra d'abondance [9], à l'appui des 288 spécimens qu'en a relevé Jan TSCHICHOLD dans l'écriture et la typographie (figure 13).

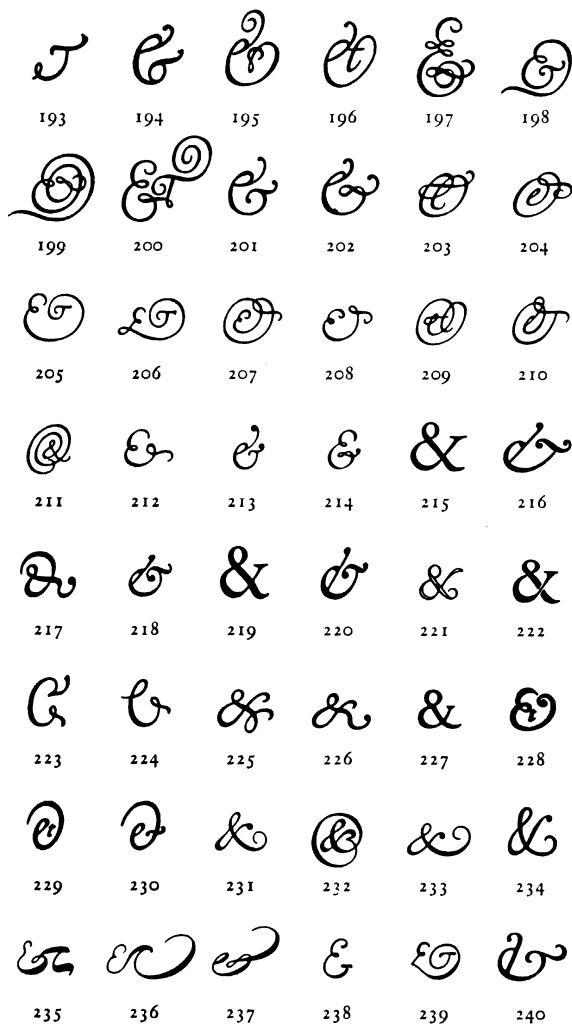


FIG. 13 - Quelques-unes des 288 esperluettes collectées par Jan Tschichold

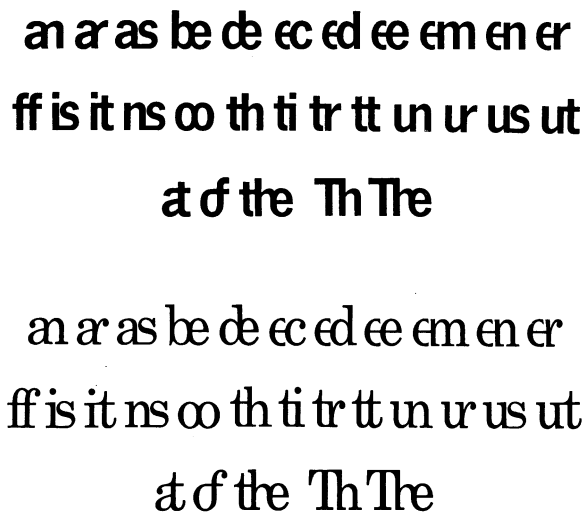


FIG. 14 - *Ligatures de Scorsonne pour le Venus gothic (haut) et pour le Century (bas)*

Je note, à l'honneur de l'Imprimerie nationale, qu'elle est sans doute la seule imprimerie française à remplacer, dans certains de ses textes littéraires, la conjonction *et* par une esperluète. Et, remarque non anodine, elle ne le fait qu'avec des caractères antérieurs aux didones.

Et maintenant?

Ayant constaté que quelques ligatures seulement nous restent de l'arsenal gutenbergien des lettres liées, abréviations et autres caractères à combinaisons, venons-en à la question que se posent nombre de spécialistes de la photocomposition, disons plutôt de la lettre à l'ordinateur : la lettre, délivrée des contraintes du plomb, ne pourrait-elle aujourd'hui, par la grâce des ligatures redevenues possibles, en revenir à une écriture imprimée plus *naturelle* que l'écriture typographique?

On peut lire, dans un numéro de la revue *Arts et techniques graphiques* [10], un article de l'Américain Joseph S. SCORSONE, paru bien antérieurement aux USA, sur les possibilités offertes en ce domaine. Cet article était suivi d'un document établi à la demande de Charles PEIGNOT, pour être présenté au x^e congrès de l'Atypi (Unesco, 1967). On y propose 635 bigrammes. Tous ne sont évidemment pas satisfaisants. Ce qui ne fut certainement pas pour surprendre SCORSONE qui n'en retint que 27 plus *Th* et *The*, pour la langue anglaise, adaptés au dessin de deux alphabets minuscules, l'un étant la linéale *Vénus gothic*, l'autre la réale-mécane *Century* (figure 14). Le but avoué de SCORSONE n'était pas d'aller dans le sens d'une meilleure convivialité de la typographie – bien qu'il concède un gain possible de lisibilité. Non, son but est – toujours le même vieux démon – une économie de place. L'expérience n'en a pas moins donné un aperçu des ressources de l'ordinateur en matière de ligatures.

Sans présumer de ce qui pourrait être fait avec d'autres familles de caractères, raisonnons sur ce qui serait souhaitable dans le cas du *Didot*, puisque c'est le thème qui me fut proposé dans le cadre de ces journées de réflexion. Pour cela il est indispensable de se remémorer d'où vient le *Didot* et ce qu'il est.

Le *Didot*

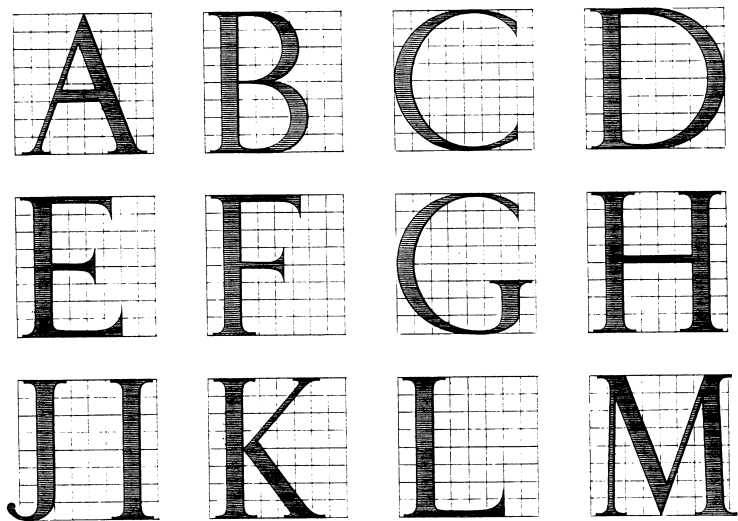
J'ai développé dans divers écrits que la charnière entre la galarde et le *Didot* était l'alphabet mis au point, sous Louis XIV, par le comité BIGNON, à la demande de l'Académie des sciences. On sait, depuis l'ouvrage de M. André Jammes [11] que cet alphabet n'a pas été conçu originellement en tant que typographie royale. Il résultait au départ d'une étude visant à l'amélioration, en tout domaine, des techniques artisanales. Le comité BIGNON surnommé (BIGNON, JAUGEON, FILLEAU DES BILLETES, SÉBASTIEN TRUCHET) choisit, parmi les différents métiers, de commencer par « l'art qui conservera tous les autres, c'est-à-dire l'impression ». Je passerai sur le détail des travaux pour en arriver à leur conclusion : l'élaboration d'une « méthode géométrique par laquelle les ouvriers peuvent exécuter dans la dernière précision la figure des lettres ». Et cela dans quel but ? Celui de rompre avec l'emprise galarde, seule référence jusqu'alors en matière de dessin de caractères (figure 15).

L'utilisation des résultats de cette recherche pour la création, à partir de 1694, du *Romain du roi*, n'en fut qu'une application particulière devenue exclusive après son interprétation par le graveur GRANDJEAN (de l'Imprimerie royale). Ce romain BIGNON, conçu sur gabarit (les 2304 carreaux tant raillés par FOURNIER), était une construction, une épure. Les empattements horizontaux comme les attaques, l'axe vertical des lettres rondes, en capitales et bas de casse en témoignent éloquemment (figure 15). Autre innovation s'ajoutant à un italique véritable, un romain italisé – sagement désigné comme *lettre courante penchée* (figure 16) – qui donne, sauf pour les *a* et *e* plus cursifs, l'image de ce qui fut probablement le premier romain penché, plus tard substitué à l'italique par certains créateurs de caractères, avant même les supercheries déformantes des photocomposeuses actuelles.

La question que nul n'a posé avant M. JAMMES est celle-ci : où le comité BIGNON a-t-il puisé son inspiration ? À cela il a répondu : dans la calligraphie de JARRY. Celui-ci, merveilleux calligraphe dont, mystérieusement, personne ou presque n'a parlé depuis le XVII^e siècle, a manuscrit des livres entiers, pour le Cabinet du roi entre autres (figure 17).

Bien sûr « l'idée schématique qui ferait de la calligraphie l'élément essentiel utilisé par la « Commission BIGNON » dans ses recherches serait grandement erronée ». Soit, mais la question, encore plus importante que je pose, une fois de plus, reste cette autre : d'où vient la calligraphie de JARRY ? Car même si – comme il vient d'être dit – l'on n'a pas systématiquement démarqué JARRY et son école, leur calligraphie existait bel et bien, et il fallait qu'ils l'aient acquise quelque part ou qu'ils en aient quelque part recueilli l'inspiration. Or elle n'a pas de précédent dans les leçons des SENAULT, BARBEDOR et autres maîtres d'écriture du temps où l'on trouvait des bâtardees en abondance (financières, coulées...) mais rien qui ressemblât à un romain, rien qui soit réellement une écriture livresque.

Lettres Capitales Droites.



Lettres courantes Droites.

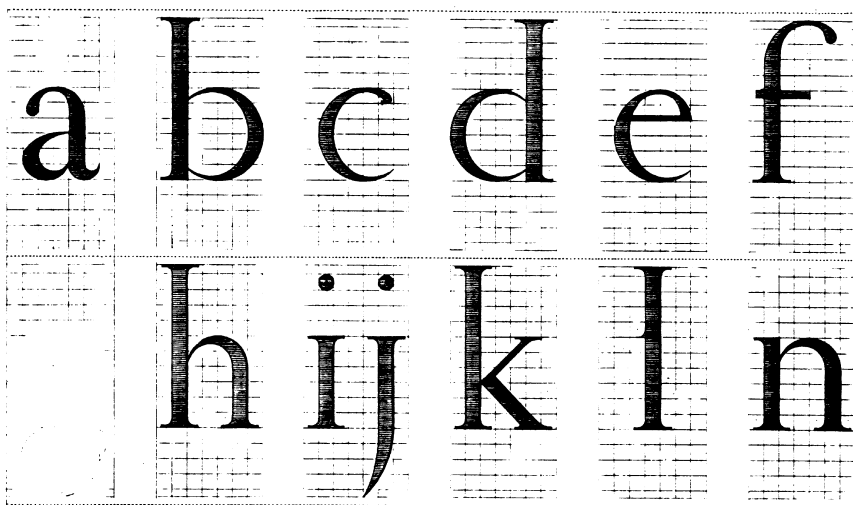


FIG. 15 - Alphabet du comité de Bignon. Pour les capitales, le plein est égal au 1/8 de la hauteur; pour les lettres courantes, il n'en est plus que le 1/11.

Lettres courantes Penchées.



FIG. 16 - Lettres courantes penchées du comité de Bignon

EPISTRE.

de ma solitude vous puissent plaire: les plus beaux vergers du Parnasse en produisent peu qui meritent de vous estre offerts. Vostre esprit est doüé de tant de lumieres, & fait voir vn goust si exquis & si delicat pour tous nos ouurages, particulièrement pour le bel art de celebrer les hōmes qui vous ressemblent, avec le lāgage des Dieux, que peu de personnes feroiēt capables de vous satisfaire. Je ne suis pas de ce petit nombre, & je me ferois contenté, MONSEIGNEVR, de vous reuerer au fond de mon ame, si le zele que j'ay pour vous eût pù souffrir des bornes si étroites, & garder vn silence respectueux. Certes vostre merite nous reduit tous, à la necessité d'vn choix biẽ difficile; il est malaisé de s'ẽ

FIG. 17 - Adonis, de La Fontaine, calligraphié en 1658 par Jarry (Coll. G. Blanchard)



FIG. 19 - Eaux-fortes de Jean Morin. À gauche : Le cardinal Bentivoglio (1623) ; à droite : Honorine de Grimberghe (vers 1640)



FIG. 20 - Jacques Callot, « la Bienheureuse Vierge Marie triomphant des démons », eau-forte pour la suite Images des fêtes mobiles – c.1630

énie d'une chofe , fo
 ornés fur d'autres mat
 s : mais fi l'on y fait
 tention, on trouver
 ùjours que ces dons
 chètent par ailleurs ,
 e le Talent & le Gén

FIG. 21 - Romain de P.-S. Fournier le jeune (Manuel, 1764)

Le seul exemple de romain non imprimé doit être débusqué dans le légendage de la gravure sur cuivre, dont le XVII^e fut le siècle par excellence. Je ne reprendrai pas ici toute l'argumentation que j'ai fondée – à l'occasion d'autres travaux – sur l'observation des légendes, entre le début des années 1600 et l'activité du comité BIGNON. On y voit le graveur de lettre en taille-douce négliger peu à peu les subtilités beaucoup trop contraignantes des galardes pour n'en conserver que le squelette augmenté d'un minimum d'habillage (figures 18, 19 et 20). C'est cela qui conduit à l'engraissement des pleins (qui en gravure exigent deux traits séparés, avec ou sans remplissage), à l'amaigrissement des déliés et des empattements (se contentant d'un trait simple), à la verticalisation des axes et au remplacement des crochets, partout où il s'en trouve (C, G, E, T, ...) par un trait d'arrêt ou une amorce de triangle. Bientôt le résultat n'est plus une galarde, mais une réelle qui s'ignore encore. Et ces simplifications, qui se retrouvent spontanément sans doute dans l'écriture de JARRY sont observées, assimilées par le comité BIGNON, puis intégrées par GRANDJEAN. BASKERVILLE s'en inspirera cinquante ans plus tard. Pourquoi cinquante ans? À cause du papier. Parce que les déliés du *Romain du roi*, plus fragiles qu'auparavant, cassent à l'impression, qui se fait alors sur un vergé grenu. À l'Imprimerie royale on se contente de remplacer sur machine les caractères au fur et à mesure de leur détérioration. Pour une imprimerie commerciale une telle dépense n'est pas concevable. Elle l'est si peu que BASKERVILLE, aidé par le papetier WHATMAN, invente le papier vélin, afin de pouvoir se servir d'un caractère qu'il vient de graver, dont les inconvénients sont ceux du *Romain du roi*, de structure analogue. Caractères *Baskerville* et papier vélin sont de 1750–1752.

Laissons passer encore une trentaine d'années, puisqu'on ne fabriquera pas couramment en France de papier vélin avant 1780. Et qui, en priorité, s'intéressera à l'introduction de cette fabrication et y participera activement? Les DIDOT. Pour les mêmes raisons que BASKERVILLE, évidemment. Peut-être pensera-t-on qu'en passant directement du *Grandjean* au *Didot*, je néglige, avec FOURNIER, une typographie importante et résolument nationale (figure 21).

Je ne la mésestime certes pas, mais force m'est ici de la passer sous silence parce qu'elle va à contre-courant de l'évolution menant au *Didot*. Elle est rétrograde par rapport à celle de BIGNON/GRANDJEAN. L'opposition pleins/déliés y reste atténuée; l'axe des lettres – à l'exception timide des O, o – demeure oblique, leur attaque demeure inclinée. Bref, c'est une typographie résolument XVIII^e siècle. Nous n'ignorons pas non plus que le *Didot* ne fut pas une génération spontanée. Il y a eu les gravures transitoires de Wafard, dirigé par François-Ambroise DIDOT, et celles de son frère Pierre-François. Mais c'est Firmin, fils du premier, initié par le même WALFARD qui c.1784 «saura fixer de façon typique le style du nouveau caractère: sa lettre sera le



FIG. 22 - *Le Didot « absolu » de Firmin Didot – capitales*

triomphe du type à apex horizontal, planté dans le fut sans aucun arrondi et dont les pleins et les déliés seront en complète opposition » [12].

Le peu que la lettre d'imprimerie conservait encore de traces d'écriture manuelle a complètement disparu. J'aurais mauvaise grâce à poursuivre la description d'un caractère si connu (figures 22 et 23).

g h [̄]a [̄]b c d e f
[̄]i j k l m [̄]n o p
q r s t u v w x y z
: - ; ? « » ! ' () , .
1 2 3 4 5
6 7 8 9 0

FIG. 23 - Le Didot « absolu » de Firmin Didot – bas de casse

Pour les uns il symbolise la recherche d'un équilibre architectural qui lui confère sa pureté un peu sévère et sa beauté. Pour les autres il dégage une certaine sécheresse, une dignité qui enchanta les hommes du temps préoccupés de logique et de rigueur mathématique. Je pourrais entonner le couplet bien connu sur le retour à l'Antique, la fêrude de DAVID en art. Le classicisme domine nos années 1780–1820. Il évite soigneusement toute ornementation. C'est la raideur et la simplicité opposées à l'excentricité, à la boursofflure, à l'irraisonné. C'est l'expression artistique des nouvelles idées sur l'homme, l'État, la société, la religion, propagées par MONTESQUIEU et ROUSSEAU. Sans verser dans l'analyse psychanalytique ou plus simplement graphologique, je rappellerai que l'évolution de l'écriture n'est pas seulement assimilable à celle de l'art – comme on le dit trop facilement – mais qu'elle correspond aussi aux mœurs, aux habitudes et même à la situation politique de chaque époque.

Le *Didot* a-t-il besoin de ligatures?

Le temps est venu de conclure. Rien de ce que nous avons considéré ne prédisposait le *Didot* à être différent de ce qu'il fut. Je reviendrai sur deux de mes précédentes affirmations.

1. Le peu que la lettre d'imprimerie conservait encore de traces d'écriture manuelle a disparu du *Didot*.
2. Le classicisme – celui du *Didot* compris – évite soigneusement toute ornementation.

Le *Didot absolu*, porté au summum du dépouillement ne saurait évidemment tolérer aucune sorte de ligature. Dans les styles antérieurs (humains, gaulois, réels) chaque lettre du bas de casse ne commençant pas par une courbe présente une attaque sous forme d'un triangle incliné : c'est ce qui subsiste de la liaison perdue lors de la séparation des lettres à l'intérieur des mots pour cause de typographie. Et l'on peut y voir – si on le désire – l'indication que ces styles n'auraient aucune gêne particulière à s'éventuellement religaturer.

Mais il n'y a plus rien de tel dans le *Didot*. Les fins tracés horizontaux qui ont pris la place des attaques, et des ruptures, n'en tiennent pas lieu. Ils ne sont que des limites de jambages.

Dans le *Didot* c'est la lecture qui relie les lettres pour produire du sens. Les ligatures dont on les affublerait seraient une ornementation refusée par le style.

Pour moi la cause est entendue : le *Didot* n'a que faire de ligatures.

C'est une conviction que je n'oblige personne à partager.

J'attendrai que quelque talentueux graphiste me détrompe. Mais je sais, d'ores et déjà que même si d'aventure ce qu'il me propose me séduit, ce sera peut-être une didone ligaturée mais pas le *Didot*.

Bibliographie

- [1] Ch. HIGONNET, *L'écriture*, Que sais-je? PUF, 1955.
- [2] M. Ch. PERRAT, « Paléographie médiévale », *L'histoire et ses méthodes*, Pléiade, Gallimard, 1962.
- [3] Albert LABARRE, *Histoire du livre* – Que sais-je? PUF, 1970.
- [4] BAUER, « Römische Ligaturen und Monogramme », *Schweizer Graphische Mitteilungen*, n° 9, septembre 1948.
- [5] Albert COHEN, « Écriture latine », *La grande invention de l'écriture...*: Imprimerie nationale, 1958.
- [6] Gérard BLANCHARD, *Pour une sémiologie de la typographie*, Thèse, Paris 1980. Cette thèse est disponible commercialement d'une part aux Rencontres de Lure (BP 533, 71010 Mâcon cedex) et d'autre part, en italien: *L'eredità Gutenberg – per una semiologia della tipografia*, Gianfranco Altieri Editore, 1989,
- [7] Jérôme PEIGNOT, « Petit traité de la ligature », *Communication et langages*, n° 73, 3^e trimestre 1987, 20–36.
- [8] Marius AUDIN, *Somme typographique*, Lyon, Audin, 1949; Vol 2. Fig. 56.
- [9] Gérard BLANCHARD, « Nœuds & esperluettes – Actualité et pérennité d'un signe », *Cahiers GUTenberg*, n° 22 (ce cahier), septembre 1995, 43–58; et *Communication et langages*, n° 92, 85–101, 1992.
- [10] Jpseph SCORSONE, « Des possibilités des techniques de composition dans l'accouplement des lettres », *Arts et techniques graphiques* n° 90, mai-juin 1974.
- [11] André JAMMES, *La réforme de la typographie en France sous Louis XIV*, Paris, 1961.
- [12] Maurice AUDIN et André JAMMES, *Essai sur la lettre d'imprimerie*, Lyon, Musée de l'imprimerie, s.d.