



HAL
open science

La maison Didot entre l'élite et la foule : les vies matérielles du classique dans la France du premier XIXe siècle

Stéphane Zékian

► **To cite this version:**

Stéphane Zékian. La maison Didot entre l'élite et la foule : les vies matérielles du classique dans la France du premier XIXe siècle. in Sebastian Böhmer, Daniel Fulda et Marcel Lepper (Hsgb.). Materialität und Materialismus. Klassiker als Produkt von Buchgestaltung, Diskurs und Ökonomie, Göttingen, Wallstein,, 2024. halshs-04442905

HAL Id: halshs-04442905

<https://shs.hal.science/halshs-04442905v1>

Submitted on 6 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Zékian (CNRS - Lyon)

La maison Didot entre l'élite et la foule : les vies matérielles du classique dans la France du premier XIX^e siècle

Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, l'édition française de livres classiques obéit à des ressorts à la fois techniques et politiques. Si la physionomie des ouvrages porte la marque des spectaculaires progrès de l'imprimerie, ces avancées techniques sont mises au service d'un effort intense de distinction nationale. À l'échelle européenne, au moins trois lignes de fractures traversent en effet le champ de l'édition classique. Une querelle esthétique d'abord : quelles œuvres convient-il de rassembler dans une collection dite classique ? Un désaccord éditorial, ensuite, qui relève de l'histoire des pratiques savantes : à quel protocole se conformer pour combler les attentes supposées du public ? Une compétition industrielle enfin : à quel prix un éditeur peut-il espérer supplanter ses rivaux en fabriquant un livre classique reconnu matériellement supérieur à tous les autres ?

Pour un éditeur en vue comme Pierre Didot l'aîné (1761-1853), éditer les classiques est indissociablement un acte patriotique et une démarche commerciale. Il s'agit pour lui de marquer les esprits en distinguant la France comme le pays des classiques : celui des *œuvres* classiques bien sûr, celui des *livres* classiques tout autant. Mais il ne s'agit pas moins de conquérir un marché en assurant à ses produits la plus large diffusion possible. Son catalogue classique balaie un large spectre allant de l'objet le plus banal, simple produit de consommation courante, au trésor le plus précieux, véritable objet de collection. D'un côté, Didot ne recule en effet devant aucun sacrifice pour convertir la grandeur littéraire en faste éditorial. Tel un agent de liaison réunissant les deux corps du classique, il revêt d'une perfection matérielle sans précédent la souveraineté symbolique du corpus. Que le savoir-faire industriel rende sensible et comme palpable l'éminence du classique ne va cependant pas de soi. Cette recherche de magnificence apparaît même contre-intuitive, si l'on songe à la fonction fondamentalement fédératrice du classique dans la société post-révolutionnaire. En effet, le difficile consensus autour du palmarès littéraire était d'abord destiné à forger un sentiment d'appartenance commune. De même que le Panthéon était censé, en théorie du moins, accueillir des figures glorieuses soustraites aux vents des controverses et dans lesquelles la nation entière était appelée à se reconnaître, de même l'œuvre élue classique devait rassembler au-delà des fractures idéologiques et des clivages sociaux. Ce dernier point n'a rien d'anodin, il implique

une accessibilité maximale du livre classique dont la vocation, comme support d'identification collective, est de circuler dans la société, non de se retirer dans quelques bibliothèques d'élite. Par son extrême variété, la matérialité du livre classique au cours du premier XIX^e siècle reflète bien cette tension entre deux quêtes difficilement conciliables : celle du livre le plus beau, celle du livre le plus lu.

Jouant sur tous les tableaux, Pierre Didot ne néglige aucune frange du public. En cumulant stratégie de l'abondance et politique de la rareté, il contribue à la stratification d'un marché classique où les mêmes corpus s'incarnent, à l'échelle européenne, dans les vies parallèles d'un objet de grand luxe et d'un bien de consommation courante. Mais on ne subjugué pas un continent comme on impose un produit dans chaque foyer : il y faut d'autres arguments et d'autres stratégies. Dans sa récente *Histoire du livre et de l'édition*, Yann Sordet a souligné ce « double mouvement paradoxal de banalisation et de sacralisation¹ » qui caractérise l'imprimé au XIX^e siècle, et dont le marché spécifique du livre classique représente un cas paradigmatique. En me concentrant sur le premier tiers du XIX^e siècle, je retracerai ici les ambitions propres aux différentes matérialités classiques, tout en pointant les difficultés voire les impasses auxquelles s'exposent les formules respectivement luxueuse et populaire. Si la première ne trouve pas son public au point de mettre en difficulté la maison Didot, la seconde, victime de son succès, entraîne une saturation du marché qui finira par asphyxier de nombreux éditeurs. Il faut alors, pour se distinguer du tout-venant sans tomber dans un luxe aussi ruineux pour l'éditeur qu'inabordable pour les lecteurs, repenser en profondeur l'édition classique. Non plus en déplaçant le curseur sur l'échelle du luxe, mais en modifiant l'équilibre des masses textuelles au sein de chaque volume. À cet égard, la matérialité du classique invite à réfléchir non seulement sur l'apparence extérieure des volumes, mais sur leur économie interne. Engagée sous le signe de la concurrence typographique, la bataille européenne du livre classique se poursuivra sur le terrain de l'émulation philologique.

I. Le classique comme monument

Une première conception est celle du classique monumental. Imposant par sa matérialité, intimidant par le soin extrême apporté à la composition du texte ainsi qu'à son illustration, le classique désigne ici beaucoup moins des livres faits pour être lus que des objets fabriqués pour

¹ Yann Sordet, *Histoire du livre et de l'édition. Production & circulation, formes & mutations, postface de Robert Darnton*, Paris, Albin Michel, « L'Évolution de l'humanité », 2021, p. 609.

être exhibés. La dimension littéraire s’efface derrière le raffinement matériel du produit. Par nature, ces classiques de vitrine vont trouver un lieu privilégié dans les Expositions industrielles qui ponctuent le XIX^e siècle européen².

Autour de 1800, les éditions dites du Louvre répondent typiquement à cette conception. Pierre Didot ne fait alors que poursuivre l’œuvre familiale, particulièrement celle de son père François-Ambroise, dont la carrière avait été un modèle en matière d’innovation technique et de réussite à la fois économique et symbolique. Dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, en effet, les frères Didot (François-Ambroise et Pierre-François) s’étaient hissés au sommet de la hiérarchie des imprimeurs-typographes. Travaillant volontiers « au service du pouvoir³ », ils passaient communément pour les éditeurs officiels du régime. Et c’est déjà sur le terrain de l’édition classique qu’ils avaient imposé leur marque. Imprimeur du Comte d’Artois (futur Charles X) mais également du Clergé, François-Ambroise avait de surcroît été choisi par Louis XVI pour fabriquer les ouvrages destinés à l’éducation du Dauphin. Le Brevet royal obtenu en 1783 constitue l’acte de naissance d’une entreprise restée à la postérité, cette « Collection des auteurs classiques français et latins imprimée par ordre du Roi pour l’éducation de Monseigneur le Dauphin » alimentée jusque sous le Directoire et qui comptera au total 32 volumes in-4° tirés à 200 puis 250 exemplaires⁴.

Ce palmarès classique se veut à la fois ancien et moderne, le Roi exigeant que soient imprimés « les principaux auteurs nationaux et latins, en commençant par le *Télémaque* ». La référence à Fénelon, unique mention d’un auteur dans la commande royale, ménage une continuité avec le « siècle de Louis XIV », *Les Aventures de Télémaque* (1699) ayant été conçues précisément pour l’éducation du fils du Dauphin. Le seul texte latin, notons-le, est une *Biblia sacra*, les autres titres composant un Panthéon littéraire à la gloire du seul « siècle de Louis XIV⁵ ». Au-delà du choix des auteurs, la promotion de l’industrie française est ici un enjeu explicite. Le Brevet accordé par Louis XVI, que Didot reproduit fièrement dans chaque

² Pour le cas français, voir Christiane Demeulenaere-Douyère, « Pour le progrès des arts en France : les expositions nationales des produits de l’industrie (1798-1849) », *Artefact*, n° 10, 2019, p. 53-73.

³ Claire Cazanave, « Un livre monument : l’édition Didot de 1801 des *Œuvres* de Racine », in Nicholas Cronk et Alain Viala (éd.), *La Réception de Racine à l’âge classique : de la scène au monument*, SVEC, 2005:08, p. 62.

⁴ Conformément à la volonté royale, d’autres formats sont proposés (des in-8° à 350 ou 400 exemplaires et des in-18° à 450 ou 500 exemplaires).

⁵ Par ordre chronologique : *Télémaque* de Fénelon (1783, 2 vol.), *Œuvres* de Racine (1783, 3 vol.), *Discours sur l’histoire universelle* de Bossuet (1784), *Biblia sacra* (1785), *Fables* de La Fontaine (1788), *Œuvres* de Boileau (1789, 2 vol.), *Petit Carême* de Massillon (1789), *Œuvres choisies* de J.-B. Rousseau (1790), *La Henriade* de Voltaire (1790), *Œuvres* de Molière (1791-1794, 6 vol.), *Théâtre* de P. Corneille (1795-1796, 10 vol.), *Pensées et Maximes* de La Rochefoucauld (1796), *Poésies* de Malherbe (1797). Nous suivons ici Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l’amateur de livres, [...] cinquième édition originale entièrement refondue et augmentée d’un tiers par l’auteur*, Paris, Firmin Didot frères, t. V, 1864, col. 1789-1790. Le prix des volumes oscille entre 6 et 24 livres selon le format.

volume de la série, stipule en effet « que chacune des éditions qui sortiront de ses presses pour cet objet soient faites avec des caractères et des papiers fabriqués dans le royaume [...] ». Ce coup de pouce à l'industrie porte ses fruits et accroît encore le rayonnement continental des Didot, dont les caractères sont repris notamment par des éditeurs allemands de classiques latins⁶.

Quand François-Ambroise se retire en 1789, son fils Pierre prend la relève. La Collection change évidemment d'aspect avec la Révolution. En 1791, le Brevet royal et la mention du Dauphin disparaissent des volumes, ce qui n'empêche pas la Collection de continuer à s'étoffer. Pierre Didot lui confère même une plus grande envergure en lançant dès 1791 les *Œuvres* de Molière en 6 volumes, puis celles de Corneille en 10 volumes. On l'aura compris, le prestige de l'imprimeur n'est guère affecté par les bouleversements politiques. Les régimes se succèdent, mais la maison demeure invariablement l'interlocuteur privilégié du pouvoir, fût-il monarchique, républicain ou impérial⁷. En ce sens, Didot se veut moins l'éditeur d'un régime que celui de la Nation. Sous le Directoire, le privilège d'installer ses presses au Louvre, siège de l'ancienne Imprimerie royale, donne ainsi la mesure du crédit dont jouit alors la dynastie familiale.

À cette date, Didot travaille depuis des années sur une nouvelle collection destinée à frapper les esprits par un degré de luxe alors inouï. Ce sont les éditions dites du Louvre où, entre 1798 et 1819, paraîtront Virgile, Horace, Racine, La Fontaine et Boileau. Sans commune mesure avec les séries antérieures, cette entreprise d'exception est conçue comme une vitrine de l'excellence française tant littéraire qu'industrielle. Elle représente le type achevé, inégalé depuis lors, du classique d'apparat. Ce sont moins des livres que des Panthéons de papier. J'évoquerai seulement ici le *Racine* dont la parution s'échelonne de 1801 à 1805 et qui, par sa dédicace à Bonaparte un rien flagorneuse, démontre à nouveau la capacité d'adaptation politique des Didot.

L'ensemble est tiré à 250 exemplaires, tous numérotés et signés. Les acheteurs doivent obligatoirement souscrire à l'ensemble des trois volumes dont on annonce la publication en trois livraisons espacées chacune de six mois (les délais ne seront pas tenus, le dernier volume

⁶ Daniel Fulda, *Seit wann und warum gibt es deutsche Klassiker ? Zwölf Thesen im Ausgang von Klassiker-Erwartung und Buchmarkt des langen 18. Jahrhunderts*, Leipzig, Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, 2021, p. 31.

⁷ En 1811, la naissance du roi de Rome, héritier de Napoléon, lui inspire une idée en tous points similaire à celle des classiques *Ad usum delphini*. Didot propose ainsi à l'Empereur d'imprimer « une collection d'auteurs classiques dans laquelle on n'admettrait que des chefs-d'œuvre », et qui compterait environ 80 volumes in-12. Le projet ne verra finalement pas le jour. Voir Charles-Éloi Vial, *Napoléon et les bibliothèques. Livres et pouvoir sous le Premier Empire*, Paris, CNRS éditions / Perrin, 2021, p. 145. Didot demande une souscription impériale à hauteur de 74000 francs.

paraissant seulement en 1805). Le prix de vente ne connaît guère d'équivalent à l'époque. Option la plus avantageuse, une souscription dès la première livraison coûte tout de même 1200 francs pour un exemplaire avec figures après la lettre, 1800 francs avec figures avant la lettre. Et mieux vaut ne pas trop tarder. À la deuxième livraison, la souscription passe à 1500 et 2250 francs. Les retardataires qui attendraient l'ultime livraison déboursent quant à eux de 1800 à 2700 francs ! À titre de repère, précisons que le salaire annuel moyen d'un commis se monte à 1200 francs, celui d'un ouvrier à 400 francs. Seules les grandes fortunes ou les hauts fonctionnaires du nouveau régime pouvaient sérieusement envisager un pareil investissement.

En quoi la matérialité du *Racine* justifie-t-elle un pareille cote ? « Habile conjugaison de grandiose et de dépouillement⁸ », cette série en impose d'abord par ses dimensions. Didot choisit un format noble, grave et solennel, celui de l'*in-folio*, dont Henri-Jean Martin rappelle qu'il matérialise la « pérennité d'une tradition⁹ » et confère à l'œuvre ainsi éditée le poids symbolique de l'immortalité. Concrètement, les volumes reliés mesurent 52x36 cm, et pèsent au total près de 20 kilos... (10 kilos pour le volume unique de Virgile). De manière presque littérale, il s'agit d'écraser la concurrence. C'est un choix de rupture, dont la majesté ostentatoire tranche avec les formats portatifs qui s'étaient répandus au cours du XVIII^e siècle.

Mais la signature du « style Didot¹⁰ », c'est avant tout la sobriété typographique. Le refus des ornements érige en effet ces ouvrages en sommet de l'édition néo-classique. Pour l'historien de l'imprimerie Maurice Audin, « c'est le style même des compositions du farouche David, transcrit en lettres et en masses scripturaires [...]»¹¹. » Gravés par Firmin Didot, frère de Pierre, les caractères du *Racine* sont reconnaissables à leur extrême dépouillement, au contraste inhabituel entre les pleins et les déliés. Ils importent au cœur du livre une économie visuelle associée à des supports autrement plus massifs et durables que le papier : l'œuvre de Racine semble ici gravée dans la pierre. Pour H.-J. Martin, cette nouvelle typographie rappelle ainsi « la rigidité de certaines inscriptions. Elle se veut retour à l'antique et affirmation d'un ordre. Elle aligne [...] ses lettres à la manière de soldats rangés pour la parade. [...] elle se veut affirmation de certitudes éternelles¹². » En ce sens, le caractère mis au point par Firmin contribue à renforcer l'effet solennel déjà favorisé par le choix du format.

⁸ Annie Champagne, « Les infortunes des *Œuvres de Jean Racine* (Pierre Didot, 1801-1805) : réflexions sur la production et la réception d'un livre-monument », *Lumen*, XXXVI, 2017, p. 77.

⁹ Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit* [1988], Paris, Albin Michel, 1996, p. 290-291.

¹⁰ Frédéric Barbier, « Les formes du livre », in Roger Chartier, Henri-Jean Martin et Jean-Pierre Vivet (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, t. II, 1984, p. 570 et suiv.

¹¹ Maurice Audin, *Histoire de l'imprimerie. Radioscopie d'une ère : de Gutenberg à l'informatique*, préface de H. J. Martin, Paris, A. et J. Picard, 1972, p. 186.

¹² Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, op. cit., p. 403.

De nombreux témoignages documentent le soin apporté à ce travail de longue haleine. Je citerai celui du fils de Firmin Didot qui, près de 50 ans plus tard, résume bien l'engagement obsessionnel de son père au service de l'excellence typographique.

Ce n'est pas seulement avec du soin et du talent qu'il grava ces caractères, c'était avec passion. S'il ne les fondit pas lui-même de ses mains, du moins il surveilla toutes les opérations de la fonte avec un soin plus que minutieux ; et souvent il prenait des mains des ouvriers le moule pour leur apprendre comment il fallait faire venir l'*œil* de ces lettres, dont les traits sont si délicats et gravés avec si peu de talus, qu'aucun poinçon n'aurait pu être frappé en cuivre : tons ont été frappés en argent enchâssé dans du fer. [...] Mon père consacrait souvent une semaine entière à un seul poinçon du Racine qu'il retouchait et recommençait souvent. Sa vie entière ne lui aurait pas suffi pour graver avec le même soin et la même passion la série des poinçons qu'il a exécutés pour l'Imprimerie impériale ; et d'ailleurs, la fonte en aurait été trop dispendieuse et même impossible, car il n'y avait que peu d'ouvriers d'élite qui pussent faire venir les caractères du Racine¹³. »

Selon l'historien André Jammes, l'emploi de matrice en argent pour composer des livres est « peut-être unique dans l'histoire de l'imprimerie¹⁴. »

Dans l'adresse liminaire de l'imprimeur au lecteur, Pierre Didot met en avant sa « constance inaltérable et un désintéressement total, joints au désir ardent d'élever à la gloire de Racine un monument typographique qui devînt pour ainsi dire national. » L'accent placé sur cette dimension nationale n'est pas indifférent. Il montre que l'innovation typographique n'est pas seulement une marque de fabrique familiale ; elle est élevée ici au rang de bannière française dans un contexte d'intense compétition européenne. Technique, esthétique, l'enjeu n'est pas moins géopolitique. L'ambition avouée des Didot est de surpasser les productions du parmesan Giambattista Bodoni dont le *Virgile* de 1793 avait fait forte impression. Le succès est au rendez-vous, l'Exposition des produits de l'industrie sacrant le premier volume du *Racine* « la plus parfaite production typographique de tous les pays et de tous les âges. » Un demi-siècle plus tard, ce verdict sera ratifié lors de l'Exposition universelle de Londres de 1851, ce qu'aucun commentateur français n'oublie de rappeler. Sous le second Empire, avec une fierté toute patriotique, Edmond Werdet retrace cette entreprise avec des accents épiques. Non sans prendre quelques libertés avec la chronologie, il met en parallèle l'esprit de conquête des armées révolutionnaires et la manière dont Didot sut repousser les limites de la perfection matérielle :

[...] Pierre Didot eut la noble ambition de vouloir que la France, qui allait devenir par les victoires de ses armées, l'envie du monde entier, ne restât pas, sous le rapport des produits de l'art typographique, en arrière des peuples voisins, et il aspira à surpasser le célèbre imprimeur Bodoni, dont l'Italie s'enorgueillissait.

¹³ Témoignage d'Ambroise Firmin-Didot (fils de Firmin Didot et neveu de Pierre Didot) en 1852 cité par François Antoine Brutus Duprat, *Histoire de l'Imprimerie impériale de France, suivie des spécimens des types étrangers et français de cet établissement*, Paris, Impr. impériale, 1861, p. 258-259. L'œil désigne a partie saillante d'un caractère mobile qui reçoit l'encre et laisse son empreinte sur le support à imprimer.

¹⁴ André Jammes, *Les Didot. Trois siècles de typographie et de bibliophilie. 1698-1998*, avec le concours de Françoise Courbage, Paris, Agence culturelle de Paris, 1998, p. 28.

[...] Il était déjà le premier typographe de France ; il voulut être le premier typographe de l'Europe. Aussi, dès que les victoires de Bonaparte en Italie semblèrent consolider le nouveau régime, appelant à son aide un luxe typographique jusqu'alors inconnu, s'adjoignant les artistes contemporains les plus célèbres [...] et secondé par son frère Firmin dans la gravure et la fonte des caractères, conçut-il, dès 1795, au milieu de nos troubles civils, le plan de cette œuvre vraiment nationale, de cette magnifique collection in-folio, que ne devaient arrêter, ni les obstacles sans nombre de ces temps difficiles, ni les énormes sacrifices de fortune jugés nécessaires¹⁵.

En ce milieu du XIX^e siècle, il y va encore et toujours de la suprématie française en matière culturelle. Si la proverbiale universalité de la langue française n'est plus qu'un lointain souvenir, l'industrie du livre prend le relais pour alimenter les rêves d'hégémonie continentale.

La monumentalité des éditions du Louvre est renforcée par un ensemble impressionnant d'illustrations. C'est une innovation majeure par rapport à la Collection des classiques pour le Dauphin, dont seul le *Télémaque* inaugural en format in-4^o était illustré¹⁶. Le *Racine* du Louvre comprend 57 illustrations confiées à des peintres comme Girodet, Gérard ou Prudhon, et à des sculpteurs comme Moitte ou Chaudet. Ces estampes font des volumes raciniens un triptyque à contempler, un musée de papier bien plus que des livres à lire. On a parlé à leur sujet de livres de peintres, tant l'illustration occupe dans ce projet une place cruciale. Bien que son nom n'apparaisse pas formellement dans les contrats, il est établi que David a soutenu le projet en dépêchant plusieurs élèves auprès de Didot. Quand il retrace la genèse du projet, Didot lui fait d'ailleurs une place d'honneur. « Jaloux d'élever au prince des poètes un monument digne de sa gloire, je crus que je ne pourrais y réussir complètement qu'avec l'aide et la réunion de tous les arts qui pouvaient y concourir. Je fis part de mon projet à David, le premier peintre de la France, et peut-être de l'Europe¹⁷. »

Ici encore, la référence à l'Europe n'est pas anodine. Tout en illustrant la maison familiale, Didot « veut affirmer, vis-à-vis de l'ennemi britannique, la prééminence des lettres françaises, et leur ancrage dans la tradition classique¹⁸ [...] ». Politique et militaire, le conflit déborde en effet sur le terrain de l'édition classique. Comme en témoignent les lettres reproduites par Carol

¹⁵ Edmond Werdet, *Histoire du livre en France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789. Troisième partie (tome II)*, Paris, E. Dentu, 1861-1864, t. IV, p. 265-267. Même parallèle avantageux dans [Paul Lacroix], « Notice historique sur l'édition de Racine, dite du Louvre et sur ses estampes » (1^{er} novembre 1876), s. l., p. 11 [repris dans *Collection des cinquante-sept estampes dessinées et gravées pour les œuvres de J. Racine, édition du Louvre, par les premiers artistes de la République française. Avec une notice historique par P. L. Jacob bibliophile*, Paris, L. Willem, 1877].

¹⁶ Jeanne Veyrin-Forrer, « Les caractères de Pierre-François Didot (1783-1790) » [1962], *La Lettre et le texte. Trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1987, p. 144.

¹⁷ Cité par Antoine Coron, « Du livre à gravures au livre d'artiste. Illustration et bibliophilie du XVIII^e au XX^e siècle », in A. Israël et B. Waridel (dir.), *Livres d'art, histoire et techniques*, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne ; Paris, Éd. des Catalogues raisonnés, 1994, p. 44-96, ici p. 52.

¹⁸ Barthélémy Jobert, « Girodet et le livre illustré », *Art et métiers du livre*, octobre-novembre 2005, n° 250, p. 52.

Osbourne dans son étude de référence¹⁹, Pierre Didot conçoit son entreprise comme une riposte au coup d'éclat de John Boydell, concepteur dès 1786 de la *Shakespeare Gallery* et des somptueuses *Œuvres complètes* illustrées du dramaturge élisabethain²⁰. En matière d'illustration comme de typographie, l'empreinte de cette édition dans la mémoire collective tient au patriotisme industriel et culturel dont Racine offre le support. Au milieu du XIX^e siècle, on l'opposera encore et toujours aux productions étrangères du même ordre : « ce monument élevé à la gloire de Racine, et pour lequel M. Pierre Didot fit les plus grands sacrifices d'argent, en s'imposant des privations de toutes sortes, est, à tous égards, supérieur à celui que des capitalistes anglais ont élevé, avec des dépenses considérables, à la gloire de Shakspeare [sic]²¹. »

De même que la typographie mime le style des inscriptions, les illustrations ont des faux airs de bas-reliefs. Le frontispice exécuté par Prudhon donne d'emblée le ton [ill. 1]. Mais ce sont surtout les contributions de Girodet, chargé d'illustrer *Andromaque* et *Phèdre*, qui illustrent la veine néoclassique de cette édition. À propos d'*Andromaque* (acte I, scène 2 : Oreste tente d'infléchir l'action de Pyrrhus, ill. 2), Gordon Ray, dans *The Art of the French Illustrated Book*, a justement souligné la relation mimétique entre les personnages raciniens et le bas-relief représentant des scènes de la guerre de Troie²².

L'iconographie rehausse bien sûr la valeur de l'ensemble, mais on peut ajouter, en sens inverse, que le caractère presque officiel de cette collection confère à la pratique de l'illustration ses lettres de noblesse, à une époque où elle n'a pas encore conquis la pleine légitimité dont le siècle à venir finira par la doter. À cet égard, les éditions du Louvre marquent une étape déterminante dans le processus qui voit « le livre illustré pass[er] du statut d'entreprise commerciale à celui d'œuvre d'art à part entière²³. » Un bon indice de ce changement de statut réside dans le fait que Girodet expose au Salon ses dessins raciniens, ce qui revenait à les mettre sur le même plan que ses peintures proprement dites (et notamment ses tableaux d'histoire).

¹⁹ Carol Margot Osborne, *Pierre Didot the Elder and French book illustration, 1789-1822*, New York & London, Garland, 1985, notamment p. 130-131.

²⁰ Isabelle Baudino, « John Boydell et la Shakespeare Gallery », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 40, 1995, p. 67-88 ; Thora Brylowe, *Romantic art in practice. Cultural work and the sister arts, 1760-1820*, Cambridge & New York, Cambridge U.P., 2019.

²¹ Paul Dupont, *Histoire de l'imprimerie*, « Chez tous les libraires », 1854, t. II, p. 77. Voir aussi Eugène Piton, *Famille Firmin-Didot : imprimeurs, libraires, fondateurs, graveurs, papetiers, inventeurs et littérateurs*, Paris, « Chez l'éditeur », 1856, p. 7.

²² Gordon N. Ray, *The Art of the French Illustrated Book. 1700 to 1914*, New York, The Pierpont Morgan Library & Dover publications, 1986, p. 123.

²³ Barthélémy Jobert, « Girodet et l'estampe », in Sylvain Bellenger (dir.), *Girodet. 1767-1824*, Paris, Gallimard / Musée du Louvre éd., 2005, p. 154.



III. 1. Pierre-Paul Prudhon, « Son Génie et Melpomène le mènent à l'Immortalité. », *Œuvres de Jean Racine. Tome premier*, Paris, de l'Imprimerie de Pierre Didot l'aîné, au Palais National des Sciences et des Arts, An IX [1801], Frontispice.
Source : <https://utpictura18.univ-amu.fr>

L'importance capitale de l'iconographie dans la valorisation commerciale de l'ouvrage est confirmée quelques années plus tard, lorsque Firmin Didot, non seulement fondateur de caractères mais collectionneur avisé et bibliophile, se résout à disperser son exceptionnelle bibliothèque pour amortir des « investissements considérables et peu rentables²⁴. »

²⁴ A. Jammes, *Les Didot, op. cit.*, p. 80-81.



III. 2. Anne-Louis Girodet, *Andromaque* (acte I, scène 2), *Œuvres de Jean Racine. Tome premier*, Paris, de l’Imprimerie de Pierre Didot l’aîné, au Palais National des Sciences et des Arts, An IX [1801]. Source : <https://utpictura18.univ-amu.fr>

La description des éditions du Louvre dans le catalogue de cette vente en dit long sur le prix attaché aux gravures du *Racine*.

Nous ne répéterons pas ici les noms de tous les artistes, qui ont réuni leurs talents pour exécuter ce chef-d’œuvre [...], mais nous croyons nécessaire de donner une idée de la valeur de ces livres, qui surpasse les plus hauts prix que l’on a vus jusqu’ici dans les ventes. Le Virgile ne sera point adjugé au-dessous de DOUZE MILLE FRANCS. Le Racine, trois volumes, ne le sera point au-dessous de TRENTE-DEUX MILLE FRANCS. Quelque élevés que paraissent, au premier coup d’œil, les prix de ces deux articles, l’on cessera d’en être surpris, en réfléchissant que le premier renferme *Vingt-trois dessins*, et le second *Cinquante-sept* ; que ces dessins sont les seuls que des peintres d’un aussi grand talent aient voulu faire pour des livres, et qu’isolés même, ils seraient le plus bel ornement que l’on pourrait ajouter dans les plus célèbres cabinets. Peu de particuliers étant en état de faire une aussi belle acquisition, nous n’avons plus à former qu’un seul vœu, c’est celui de voir ces deux ouvrages extraordinaires embellir la plus riche bibliothèque du monde, et, par ce moyen, être sûrs qu’ils ne passeront pas dans des pays étrangers²⁵.

²⁵ *Catalogue des livres rares, précieux, et très-bien conditionnés du cabinet de M. Firmin Didot, Paris, De Bure père et fils, [1810], p. vii.*

Le *Racine* qui n'a pas trouvé preneur, est finalement « retiré sans enchères²⁶ ».

Il est difficile de déterminer si le *Racine* fut une réussite ou un échec. En apparence, c'est un triomphe. Fort de ses multiples savoir-faire, Didot accumule du reste les médailles d'or et autres distinctions lors des Expositions industrielles [III. 3] et ce, bien après le moment 1800 et au-delà des frontières françaises²⁷. Sous la III^e République, le pape des bibliophiles, Paul Lacroix en personne, le qualifia encore de « plus beau livre qui ait été publié en France²⁸. »

des Fabricans et des Artistes. 431

DÉSIGNATION DES FABRICANS.	CENRE D'INDUSTRIE	DISTINCTION obtenue.	Année de l'exposition.	Page du rapport de l'année ci-contre.
Deydier.....	Soies.	M. d'argent.	1806.	27.
Didelot-Perrin et Didelot- Regnout.	Tiretaines.	Ment. hon.	1819.	25.
Didier (<i>Nicolas</i>).....	Instrumens de musique.	M. bronze.	1806.	216.
Didier.....	Cuir vernis.	M. d'argent.	1806.	95.
Didier.....	Cuir vernis.	M. d'argent.	An 10.	62.
Didier.....	Cuir vernis.	M. d'argent.	1819.	138.
Didot (<i>Pierre et Firmin</i>) et Herban.	Typographie.	M. d'or.	An 6.	20.
Didot (<i>Pierre</i>) aîné; Didot (<i>Firmin</i>).	Typographie.	M. d'or.	An 9.	7.
Didot (<i>Pierre</i>) aîné; Didot (<i>Firmin</i>).	Typographie.	M. d'or.	An 10.	67.
Didot (<i>Pierre</i>) aîné; Didot (<i>Firmin</i>).	Typographie.	M. d'or.	1806.	156.
Didot (<i>Pierre</i>).....	Typographie.	M. d'or.	1819.	327.
Didot (<i>Firmin</i>).....	Typographie.	M. d'or.	1819.	326.
Didot (<i>Henri</i>).....	Fonte des caractères.	M. d'argent.	1806.	158.
Didot (<i>Henri</i>) et compagnie	Fonderie polyamatype.	M. d'or.	1819.	325.
Didot-Saint-Léger.....	Fabrication du papier.	M. d'argent.	1819.	366.
Dietrich.....	Fer et acier.	Ment. hon.	An 10.	52.
Dietrich.....	Fers.	Ment. hon.	1806.	103.
Dietz.....	Teinture du coton.	M. bronze.	1819.	117.
Dilh et Guérard.....	Porcelaine.	M. d'or.	An 6.	21.
Dilh et Guérard.....	Porcelaine.	M. d'or.	1806.	198.

III. 3. Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française présenté à S. E. M. le comte Decazes [...] rédigé par M. L. Costaz, Paris, Imprimerie royale, 1819, p. 431. Source : gallica.bnf.fr

²⁶ A. Jammes, *Les Didot*, op. cit., p. 46. Didot aurait refusé la somme de 32000 francs offerte par le duc d'Abrantès pour acquérir l'exemplaire sur vélin (Paul Dupont, *Histoire de l'imprimerie*, « Chez tous les libraires », 1854, t. I, p. 248).

²⁷ Voir Frédéric Barbier, « Le livre exposé : le livre et les bibliothèques dans les expositions industrielles, 1850-1914 », in Frédéric Barbier et István Monok (éd.), *Les Bibliothèques centrales et la construction des identités collectives*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2005, p. 297-324.

²⁸ [Paul Lacroix], « Notice historique », op. cit., p. 5. Plus récemment, Frédéric Barbier y voit encore « un couronnement indépassable dans le domaine de la typographie », *Histoire du livre en Occident* [2000], 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2012, p. 266.

Il faut même y voir un « livre unique, qui n'a pas été surpassé depuis et qui ne le sera jamais²⁹ », affirme-t-il non sans grandiloquence. À y regarder de plus près, l'entreprise fut pourtant semée d'obstacles qui n'ont pas tous été surmontés.

II. Les impasses du classique d'apparat

En premier lieu, Pierre Didot dut faire face à une première série d'obstacles liée à la personnalité ombrageuse des artistes sollicités. Il fut impossible de faire accepter à David, qui supervisait l'avancement des travaux, la collaboration du jeune Prudhon qu'il rejetait au profit de ses propres élèves. « Des colères, des bouderies, des paroles aigres et malveillantes³⁰ » : les coulisses de l'entreprise ne respiraient pas la sérénité. Paul Lacroix a rapporté plus tard ce qu'il présente comme une confidence dépitée de Pierre Didot lui-même :

Graver et fondre les caractères, fabriquer le papier, composer et imprimer les trois volumes in-folio, ce ne fut pas là le plus difficile, avec des ouvriers aussi excellents que ceux qui s'étaient formés dans notre imprimerie ; oui, j'aurais pu certainement réaliser mon projet, si gigantesque qu'il fût, de publier ainsi dans le format in-folio une collection des grands écrivains anciens et modernes. Mais la pierre d'achoppement a été l'exécution des dessins et des gravures pour les estampes de mon *Racine* : j'aurais commandé sans peine une armée de cent ouvriers compositeurs, correcteurs et imprimeurs ; j'ai failli perdre la tête, quand je me suis vu aux prises avec six ou huit peintres et douze ou quinze graveurs. C'était la tour de Babel, avec la confusion des langues. J'en suis venu pourtant à mes fins, et le *Racine* a été publié ; mais je n'ai pas osé tenter un nouvel essai du même genre, et le *Molière* que j'avais projeté avec des estampes gravées d'après les dessins de Taunay, de Duplessis-Bertaux, de Monsiau et d'autres grands artistes, n'a jamais été mis sous presse³¹. »

Confidence intéressante : le *Racine*, loin de promouvoir la collection, finit par décourager Didot. Mais le semi-échec des classiques du Louvre tient surtout à d'autres facteurs, non pas psychologiques mais bel et bien matériels.

Il faut d'abord évoquer une controverse typographique autour des fameux caractères Didot. Maurice Audin établit une corrélation entre l'extrême dépouillement du style Didot et la mentalité présumée des contemporains. L'ordonnancement de la page et la physionomie des caractères reflèteraient l'état d'esprit alors dominant. Le raidissement de la mode typographique

²⁹ *Ibid.* Plus loin, Lacroix donne à ce jugement un tour plus polémique empreint de nostalgie : « C'est un monument qui n'aura jamais son pareil, car désormais l'art de la gravure, dans sa plus haute expression, est absolument séparé de la typographie, et cet art, qui avait atteint son apogée sous l'impulsion que lui donnaient les splendides publications des frères Didot, est descendu de degré en degré aux chétives et mesquines proportions de la vignette. Tout se rapetisse et s'amoindrit, aux époques de décadence. [...] Nous avons encore de bons imprimeurs, qui font encore de beaux livres, mais nous n'avons plus l'imprimerie de Pierre Didot ni la fonderie de Firmin Didot. Voici venir de charmantes éditions de Racine, avec de gracieuses et spirituelles eaux-fortes, mais ce n'est plus le *Racine* in-folio, avec cinquante-sept grandes estampes gravées au burin par les meilleurs graveurs, d'après les meilleurs élèves de l'école de David. » (p. 20).

³⁰ [Paul Lacroix], « Notice », p. 6.

³¹ Cité d'après [Paul Lacroix], « Notice », p. 5-6.

se traduit par « une sécheresse de trait qui enchantèrent les hommes de ce temps, préoccupés de logique et de rigueur mathématique³². » Il y eut pourtant des résistances. Quelques mois après la sortie des presses du *Virgile*, un certain Jean-François Sobry fulmine contre les inconvénients des caractères Didot qu'il juge très inférieurs aux Garamond. En apparence, le conflit est purement technique, interne à la corporation des imprimeurs-typographes. Il n'en est rien et nous sommes loin d'une simple querelle d'atelier. Sobry parvient, en effet, à relier la question typographique et l'enjeu social et politique de la diffusion des œuvres classiques dans l'espace public. À partir de considérations spécialisées sur la forme des lettres, il développe un point de vue général sur les conditions matérielles de la transmission des classiques.

Sobry, précisons-le, ne conteste pas le raffinement formel des ouvrages en question. Maniant le paradoxe, il va jusqu'à parler d'une « ultraperfection destructive³³ » à propos des caractères Didot. Que signifie cet oxymore ? Selon l'auteur, un ouvrage bien composé doit associer « la beauté d'un tableau » et « la facilité d'une lecture ». Le tort de Didot serait d'avoir sacrifié la lecture au profit de la beauté quasi picturale de la page. Alors qu'il faut réunir « la beauté de la forme à la force du trait³⁴ », les types Didot ne remplissent pas cette condition essentielle. Ce que Sobry a ici en ligne de mire, ce sont les « déliés super fins », les « caractères amaigris³⁵ » menaçant la « lisibilité du texte³⁶ » qui est pourtant, rappelle-t-il avec force, le but premier de l'imprimerie. D'une délicatesse excessive, ces caractères n'ont pas la force nécessaire à une lecture suivie. Face à un classique ainsi composé, on finit par regarder les lettres bien plus qu'on ne lit le texte :

l'œil tombant sur une ligne de Didot, marche plus lentement et exerce une espèce d'inspection qui l'arrête sur les caractères, au lieu de laisser l'esprit aux idées que ces caractères représentent. Ce qui est un grand inconvénient ; car en lisant on ne doit s'occuper que du fonds des choses : il ne faut pas même qu'on puisse songer qu'on lit³⁷.

Paradoxalement, la matérialité typographique s'interpose entre l'œil et l'œuvre. Au lieu de servir le texte, elle lui fait écran. Les Didot se trompent donc en composant leurs ouvrages comme des inscriptions gravées. Ils ont été « induits en erreur par le bon effet des lettres gravées en taille douce qu'on voit au bas des estampes. Mais ces inscriptions, toujours très-courtes et

³² M. Audin, *Histoire de l'imprimerie*, op. cit., p. 193.

³³ Jean-François Sobry, *Discours sur l'art de l'imprimerie [...] prononcé le 9 messidor an 7 [27 juin 1799], à la Société libre des sciences, lettres et arts de Paris*, s.l.n.d., [Paris], [1799], p. 8. *Idem* pour les citations suivantes.

³⁴ *Ibid.*, p. 14.

³⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 15

³⁷ *Ibid.*, p. 13.

en caractères un peu gros, n'ont pas le tems de fatiguer. On n'en peut pas conclure leur succès dans un plus grand ouvrage³⁸. »

La véhémence du discours tient à sa coloration politique. Parce que l'imprimerie remplit une mission d'instruction, imprimer des classiques difficiles à lire s'apparente à une trahison. Au lieu de fabriquer des tableaux de papier, contentons-nous de diffuser les textes le plus largement possible. Ce souci de transmission est à la fois historique et social : historique, parce qu'il faut « assurer à la postérité la transmission des monuments littéraires³⁹ » ; mais également social, car il faut atteindre le plus de lecteurs possible sans condition d'aisance financière ou d'appartenance sociale. Les générations précédentes, elles, ne s'y sont pas trompées :

[Leur] système étoit de remplir les livres le plus qu'il étoit possible, de les réduire dans le plus petit volume que la facilité de la lecture pouvoit admettre, d'éviter encore de les diviser en plusieurs tomes, pour les transmettre toujours entiers en cas de déplacement fortuit. [...] Il ne faut qu'un de ces exemplaires, échappé au naufrage des tems, pour porter ces auteurs [Virgile, Cicéron, etc.] aux siècles les plus reculés, où on pourra leur redonner une nouvelle vie. [...] Aujourd'hui on croit devoir suivre un système contraire : on multiplie les volumes, on réitère les pages vuides, on cherche à vendre du papier plutôt que de l'instruction [...]. Il faut être riche, il faut avoir après soi une collection pour lire dix pages. Les volumes deviennent nombreux : les livres deviennent rares. Tout se perd bientôt dans le cahos d'une immense bibliothèque qui n'est à la portée que du petit nombre. Tandis que lorsqu'on pouvoit avoir un bon nombre de livres capitaux dans un petit espace, tout le monde en étoit pourvu, et le commerce y gaignoit autant que les lettres. On vendoit au grand nombre beaucoup de livres, au lieu de vendre au petit nombre beaucoup de volumes⁴⁰.

Les éditions du Louvre, dont les immenses marges immaculées sont un des signes distinctifs, sont directement visées. Et Sobry n'est pas le dernier à regretter ces mises en page disproportionnées⁴¹. En somme, la « beauté factice⁴² » des éditions Didot éloignerait doublement le public des œuvres classiques : ni leur typographie abusivement délicate ni leur mise en page excessivement aérée ne sont au service du texte. De ce fait, « le système de Didot » trahirait l'intérêt général.

Malgré son emportement, Sobry soulève une question fondamentale. Les faits ne lui donnent d'ailleurs pas complètement tort. Difficiles à manier, peu commodes à lire, les éditions du Louvre étaient surtout inabordables. Leur rayonnement échappe au marché du livre proprement

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 10-11.

⁴¹ Dans une allusion transparente aux éditions du Louvre, Antoine-Augustin Renouard critiquera vingt ans plus tard « nos entrepreneurs modernes de grands livres » et leur prédilection pour « les marges démesurées que sans aucun motif ils donnent à certains volumes, sans apercevoir que par cette fausse magnificence ils les rendent beaucoup trop chers, et surtout de l'usage le plus incommode. Sans doute les marges un peu amples ne déplaisent pas dans un livre de luxe, mais en tout il est de justes bornes dans lesquelles le bon goût sait se contenir. » (*Catalogue de la bibliothèque d'un amateur, avec notes bibliographiques, critiques et littéraires*, Paris, A.-A. Renouard, 1819, t. I, p. 316-317).

⁴² J.-F. Sobry, *Discours*, *op. cit.*, p. 16.

dit. Paul Lacroix a d'ailleurs observé que la presse du temps n'en avait pas rendu compte. Quand elle les mentionne, c'est toujours à propos de l'Exposition industrielle. Dans ce cadre, les volumes sont traités sur le même plan que les porcelaines, les tapisseries, les draps et les meubles, autres fleurons de l'industrie française.

Nous nous situons ici au carrefour d'une économie à la fois matérielle et immatérielle. La majesté du format, l'abondance des illustrations, le poids de l'ensemble, tous ces éléments spectaculaires ne font pas oublier que de tels ouvrages ne se vendent pas. Les chiffres sont éloquentes : sur les 250 exemplaires du *Racine*, seulement 90 ont trouvé preneur à la date, pourtant tardive, de 1855. Les in-folios du Louvre, résume André Jammes, « ont apporté beaucoup de gloire à Pierre Didot ainsi qu'à Firmin, mais peu d'argent⁴³. » Plus récemment, on est allé plus loin en parlant de « déroute commerciale » et même de « gouffre financier⁴⁴. » En son temps, Paul Lacroix affirmait déjà que le *Racine* avait été, pour Pierre Didot, « un grand honneur et une grande ruine⁴⁵. » Dès 1810, comme l'indique un Rapport officiel cité par Carla Hesse, Pierre Didot se trouve notoirement en grande difficulté financière⁴⁶. L'entreprise n'est tout simplement pas viable. Pour qu'elle le devînt, « il eût fallu que le Gouvernement aidât, par des indemnités annuelles, la continuation d'une entreprise dans laquelle les éditeurs avaient engagé tous leurs capitaux : le Gouvernement se montra d'abord très favorable, promit, mais ne tint pas ses promesses⁴⁷. » Le ralentissement puis l'extinction de la collection en trahit le caractère irréaliste. Dernier de la série, le Boileau en 2 vol. ne paraîtra qu'en 1819. Rendu prudent par l'expérience, Didot ne le tirera qu'à 125 exemplaires. L'iconographie sera elle aussi fortement revue à la baisse (9 vignettes).

Incompatibilité d'humeur entre les peintres, difficultés financières, manque de souscripteurs, tout concourt à faire de ce projet sans précédent un cuisant échec commercial. De nos jours, les historiens s'accordent à juger ces livres en complet décalage avec l'état du marché et de la demande⁴⁸. Constat indéniable mais finalement secondaire. Car pour Didot, ce projet certes ruineux n'en fut pas moins un excellent moyen de se positionner, de prendre date comme éditeur national par excellence. En un sens, les éditions du Louvre étaient moins conçues pour diffuser des textes que pour propager une marque. À cet égard, elles sont plus au service de l'éditeur

⁴³ A. Jammes, *Les Didot*, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁴ A. Champagne, « Les infortunes... », *loc. cit.*, p. 76, voir aussi p. 90.

⁴⁵ [Paul Lacroix], « Notice », p. 8.

⁴⁶ Carla Hesse, *Publishing and cultural politics in revolutionary Paris, 1789-1810*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 184-186.

⁴⁷ [Paul Lacroix], « Notice », p. 18.

⁴⁸ Antony Griffiths, *Prints for books. Book illustration in France, 1760-1800*, London, The British Library, « The Panizzi Lectures », 2004, p. 145-146 ; A. Champagne, « Les infortunes... », *loc. cit.*, p. 78 et 92.

qu'à destination d'un quelconque public. H.-J. Martin lui-même a suggéré qu'elles n'étaient pas faites pour être lues⁴⁹. Leur matérialité écrasante convainc que l'échelle pertinente n'est pas celle du lecteur individuel s'appropriant une œuvre dans le silence de sa chambre ou d'un cabinet de lecture, mais celle d'un corps collectif, la nation, célébrant son savoir-faire dans la nouvelle compétition européenne.

III. Démocratiser les classiques

En raison de leur impossible rentabilité, ces entreprises relèvent d'une économie avant tout symbolique et géopolitique. Mais le marché proprement dit réclame des produits autrement plus accessibles. Entrepreneurs avisés, les Didot l'ont très vite compris. Aussi diversifient-ils très tôt leur offre sur le marché du classique. Après ces classiques inapprochables, à admirer de loin, ils multiplient les initiatives pour réintégrer le lecteur et maintenir au classique son statut de texte à lire, et non pas seulement d'objet à collectionner.

Je ne retiendrai ici que deux initiatives témoignant, à des degrés divers, d'un effort de démocratisation du classique. Dans les derniers temps de l'Empire, Didot élargit son audience en créant une *Collection des meilleurs Ouvrages de la langue Française, dédiée aux amateurs de l'art typographique, ou d'éditions soignées et correctes* (31 titres répartis en 75 vol. in-8, 1812-1825). En tête du premier volume paru en 1812, il se flatte de mettre les chefs-d'œuvre « à la portée de toutes les bibliothèques et de toutes les fortunes⁵⁰ ». Son objectif est que cette collection « puisse rivaliser, pour ainsi dire, avec les grandes éditions » du Louvre. Dans un format plus réduit (in-8 et in-12), il propose des volumes dépourvus d'illustrations mais dont la perfection typographique ne le cède en rien à celle des collections d'apparat. Les sommes à déboursier pour chaque volume sont effectivement plus raisonnables. Elles s'échelonnent de 4,50 francs sur papier ordinaire à 15 francs sur papier vélin. Il s'agit bien ici de quitter les vitrines d'expositions pour entrer dans les bibliothèques bourgeoises.

L'initiative rencontre un certain succès, et d'abord l'estime des critiques. Le *Journal des débats* salue ces formats « plus commodes et moins dispendieux⁵¹ » qui rend les classiques accessibles, non à toutes les bourses comme Didot l'affirme un peu rapidement, mais à la bourgeoisie montante : grâce à cette *Collection*, poursuit le journaliste, « les amateurs, que le prix du Racine et du Virgile in-fol. pouvoit effrayer et que leur fortune met plus à même

⁴⁹ Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, op. cit., p. 403.

⁵⁰ « L'imprimeur au lecteur », *Petit carême de Massillon*, Paris, P. Didot l'aîné, 1812.

⁵¹ X., « Variétés. Nouvelles littéraires et théâtrales », *Journal des débats*, 30 décembre 1816, p. 2.

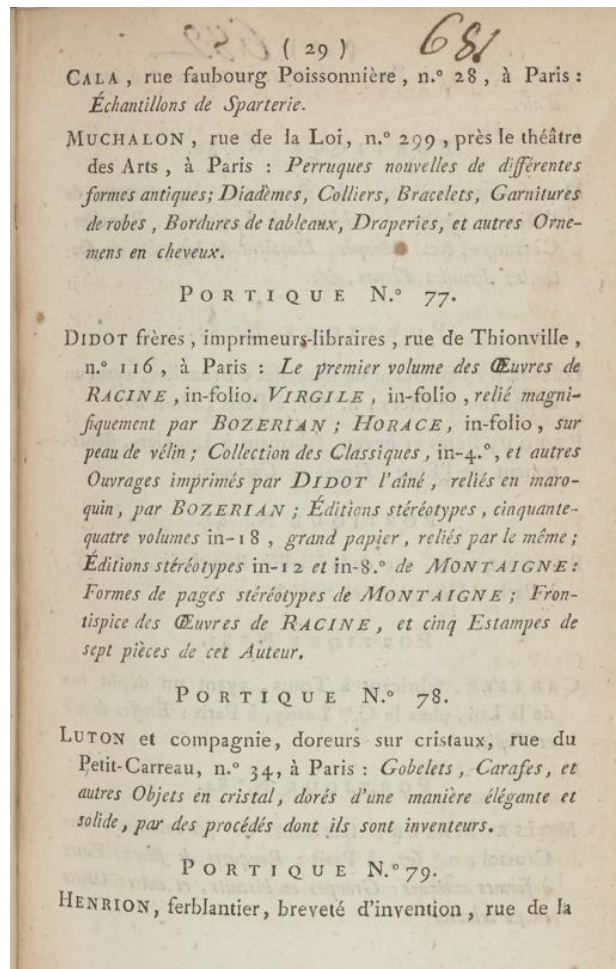
d'admirer que d'acquérir ces chefs-d'œuvre de l'art typographique, trouvent à se satisfaire à moins de frais, mais non pas avec moins de plaisir. » Lancée dans des conditions difficiles, la *Collection* s'inscrit dans la durée et semble avoir fait l'unanimité. Dix ans après son lancement, le *Constitutionnel*, quotidien libéral, ne tarit pas d'éloge. Une telle entreprise soutiendrait à maints égards « les intérêts de la France⁵² » : le commerce élégant des classiques est d'abord une « source de richesses » pour la filière du livre, de la fabrique papetière à l'atelier du relieur (« combien de familles vivent des pensées et des veilles d'un grand écrivain ! »). Mais au-delà d'une corporation, la Nation entière profite de cette activité car « il y a peu d'industrie plus utile à la gloire, à la richesse de la France, que celle qui reproduit les chefs-d'œuvre de ses grands écrivains. » Dans la France d'après Waterloo, le rayonnement des classiques (œuvres *et* livres) est assimilé à la marche en avant d'une armée conquérante. Les célébrer comme des produits d'exportation triomphant « à Londres comme à Madrid, sur les bords rians de l'Adige comme aux rivages glacés de la Néva », c'est en faire le moyen d'une domination compensatoire en prolongeant une forme déjà ancienne d'impérialisme culturel.

La nouvelle *Collection* se caractérise par un recentrement national annoncé dès son intitulé. Classiques latins et classiques français commencent à faire collection à part. C'est une différence notable avec l'ultime *Collection* à l'usage du Dauphin lancée par le père de Pierre Didot. Cette nationalisation du classique débouche sur un palmarès sans guère de surprises. Le « siècle de Louis XIV » y est surreprésenté (La Fontaine, Fénelon, Bossuet, Boileau, Molière, etc.) et le XVIII^e siècle résumé à Montesquieu, Voltaire, Lesage et au J.-J. Rousseau de la seule *Nouvelle Héloïse*. Quelques figures du XVIII^e siècle, encore prisées à l'époque, s'effaceront des palmarès ultérieurs (Louis Racine, Jean-Baptiste Rousseau ou même Crébillon père).

Pour prendre la mesure de la démocratisation en cours, il faut toutefois revenir au tournant de 1800. Quelques années avant la gamme intermédiaire dont je viens de parler, les Didot furent en pointe dans ce qu'il n'est pas excessif d'appeler la révolution de l'édition stéréotype. Dès 1801, le catalogue de l'Exposition des produits industriels prouve leur grande réactivité sur un marché en pleine mutation [ill. 4]. Le luxe est bien sûr au rendez-vous, mais les *Racine*, *Virgile* et *Horace* in-folio jouxtent des livres à visée populaire, à savoir un choix déjà considérable d'éditions dites stéréotypes (cinquante-quatre volumes in-18 ainsi que des Montaigne in-12 et in-8). La disparité des produits exposés traduit l'extrême agilité d'un éditeur soucieux d'exploiter les classiques dans toutes les gammes possibles. Son confrère Renouard en saura gré à Didot. Cette diversité, à ses yeux, le distingue avantageusement de Bodoni, dont les

⁵² *Le Constitutionnel*, 19 novembre 1821, p. 3. *Idem* pour les citations suivantes.

produits « n'offrent point cette facilité d'acquisition qui augmente le nombre des lecteurs, et rend les bons livres, pour ainsi dire, populaires⁵³. »



III. 4. Catalogue des productions industrielles qui seront exposées dans la grande Cour du Louvre, pendant les cinq jours complémentaires de l'an 9 ; avec les noms, départements et demeures des Manufacturiers et Artistes admis à l'Exposition, Paris, De l'Imprimerie de la République, fructidor an IX [1801], p. 29. Source : gallica.bnf.fr

La stéréotypie désigne une technique d'imprimerie dont les brevets sont déposés en 1797 par Louis-Étienne Herhan, Firmin Didot et Nicolas-Marie Gatteaux⁵⁴. Elle consiste à fabriquer littéralement une empreinte (tupos) solide (stereos) du texte. Le procédé consiste à mouler des pages composées en caractères mobiles. Cette « technique de prise d'empreinte d'un original

⁵³ Renouard, *Catalogue, op. cit.*, t. III, p. 113-114. En 1900, le libraire italien Piero Barbèra déplore encore que Bodoni n'ait travaillé que pour les élites économiques et sociales : « il crut que c'était un art aulique, fait lui aussi pour la délectation des riches et des puissants [...] » (« Le rôle de la presse dans l'affranchissement de l'Italie », *Revue politique et littéraire. Revue bleue*, 24 novembre 1900, p. 648).

⁵⁴ Alain Nave, « De la stéréotypie », *Revue française d'histoire du livre*, n.º 106-109 (nouvelle série), 2000, p. 231-245, ici p. 237. Sur les avantages (et inconvénients) de la stéréotypie comme sur l'importance sous-évaluée de Louis-Étienne Herhan, voir Audin, *Histoire de l'imprimerie, op. cit.*, p. 209 et suiv.

en vue d'en réaliser une duplication métallique⁵⁵ » révolutionne tant la production que la diffusion de l'imprimé. En remplaçant « la forme de caractères mobiles par un bloc solide ou cliché portant le texte en relief⁵⁶ », la stéréotypie affranchissait les imprimeurs-libraires de plusieurs contraintes majeures. L'empreinte initiale préservait d'abord des aléas d'une nouvelle mise en page. En outre, elle libérait les caractères mobiles pour de nouveaux travaux d'édition. Mais le bénéfice matériel allait encore plus loin. Une fois moulé, le texte s'avérait en effet commode à emmagasiner, il se prêtait de plus à des possibilités nouvelles de réimpressions au moindre coût. Cette innovation marquait donc la fin des tirages définitivement épuisés. Pour les imprimeurs-libraires, l'investissement était tentant puisqu'il n'impliquait « ni avance de papier, ni frais de stockage en magasin⁵⁷ », les exemplaires n'étant tirés que de manière progressive, en adéquation avec l'état de la demande. En bout de chaîne, la baisse des coûts de production profitait bien sûr aux acheteurs potentiels, le prix de vente étant désormais « particulièrement modique⁵⁸ ».

Les historiens ont comparé la portée de cette innovation à celle du livre de poche au siècle suivant. Toutes proportions gardées, la stéréotypie permit effectivement un essor spectaculaire de l'édition classique. Il faut dire que les innovateurs jouent sur plusieurs tableaux. Didot exploite bien sûr ses propres clichés, mais il les vend à des libraires qui peuvent les exploiter à perpétuité. Possibilité est ainsi offerte à tout entrepreneur de publier lui-même un important catalogue de classiques sans avoir à fournir le traditionnel travail éditorial. Didot y insiste : « sans aucuns frais préparatoires, sans outils et ustensiles dispendieux, sans qu'il soit plus besoin de s'occuper de fontes de caractères, de composition, de lecture d'épreuves, en un mot, sans aucun établissement quelconque⁵⁹ [...] ». Ce qu'il fournit aux imprimeurs-libraires, c'est la jouissance commerciale d'un fonds classique clef en main. C'est ainsi que Racine, Molière ou Voltaire, le plus souvent en format in-18 et in-12, vont inonder les rayons des librairies pendant les vingt premières années du XIX^e siècle aujourd'hui regardées comme « l'âge d'or des éditions stéréotypiques⁶⁰. »

Didot insiste sur la portée sociale de sa démarche. Son prospectus brosse un autoportrait de l'éditeur en bienfaiteur public : « Désirant que l'avantage qui doit résulter de nos opérations soit en effet général pour *toutes les classes de la société*, nous offrons à tous les libraires une

⁵⁵ *Ibid.*, p. 242.

⁵⁶ David Bellos, « Naissance de la stéréotypie », in Roger Chartier, Henri-Jean Martin et Jean-Pierre Vivet (dir.), *Histoire de l'édition française. Tome II, op. cit.*, p. 547.

⁵⁷ A. Nave, « De la stéréotypie », *loc. cit.*, p. 238.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Éditions stéréotypes. Prospectus* [Paris, Pierre Didot, Firmin Didot, Louis-Étienne Herhan, 1798].

⁶⁰ A. Nave, « De la stéréotypie », *loc. cit.*, p. 241.

remise de vingt-cinq pour cent ou d'un quart, et aux instituteurs celle d'un huitième. Nous ferons même une remise d'un tiers aux libraires qui prendroient mille volumes à la fois⁶¹. » Comme de coutume à l'unisson du pouvoir en place, il fait de son offre le bras armé du volontarisme gouvernemental : « C'est surtout dans les circonstances présentes, lorsque les vues du gouvernement se dirigent vers l'instruction publique et les moyens de répandre les lumières, qu'on doit sentir plus particulièrement l'avantage de ces nouveaux procédés typographiques. »

Ces éditions, fabriquées puis vendues au moindre coût, sont-elles bas de gamme ? Et faut-il parler ici de classiques au rabais ? C'est en réalité toute l'ambiguïté de ce format populaire que d'avoir su jouer sur plusieurs tableaux. Il s'agit en effet de démocratiser l'accès aux œuvres, sans pour autant sacrifier la qualité matérielle du livre. Au plan typographique, d'abord, l'édition stéréotype se veut d'une fiabilité sans faille. Non sans crédibilité, Didot promet « une correction parfaite, mérite inappréciable, très rare jusqu'ici, même dans les éditions de luxe ». Cette remarque est une nouvelle pierre jetée dans le jardin de la concurrence européenne. Sans cacher ses ambitions, qu'on peut qualifier d'hégémoniques, Didot adresse en effet ses formats populaires « d'abord à notre nation, et, par une extension non moins vaste que satisfaisante, aux diverses parties du globe ». Pour mieux s'imposer comme seul et unique éditeur de classiques digne de ce nom, il n'hésite pas même à dénigrer ses rivaux les plus illustres. En 1798, l'Avant-propos d'un Virgile stéréotype contient un réquisitoire impitoyable contre les réputations surfaites et l'inattention de la critique, trop prompte à relayer des jugements préconçus sans vérifier sur pièce la rigueur des ouvrages en circulation :

L'édition d'Edimbourg, 2 vol. *in-8*, M. DCC. LV, qui a joui jusqu'à ce moment de l'avantage d'être regardée comme exempte de fautes, et que l'on annonce encore tous les jours comme telle, en est cependant remplie : elles sont même assez grossières [...]. Ce qui ne surprendra pas moins sans doute, c'est le nombre de fautes de tout genre qui se rencontrent dans une édition du plus grand luxe, en 2 vol. *in-fol.*, imprimée à Parme par Bodoni, en M. DCC. XCIII. Il sembleroit que la grosseur des caractères de cette édition, rendant les fautes plus sensibles auroit dû plus aisément l'en préserver ; et l'on ne peut s'empêcher de remarquer que leur nombre déshonore cet ouvrage, annoncé dans la préface comme un chef-d'œuvre de l'art, et comme une édition très correcte⁶² [...].

Passage intéressant parce qu'il se trouve au seuil d'un volume *in-18*. On comprend ici que la concurrence n'oppose pas seulement des objets de même catégorie. Contre les *in-folios* de Bodoni, Didot lance non seulement ses propres *in-folios*, mais aussi et peut-être surtout la petite cavalerie des éditions stéréotypes qui, tout en visant le plus grand nombre, ne cède rien sur le

⁶¹ *Éditions stéréotypes, op. cit.*, je souligne. *Idem* pour les citations suivantes.

⁶² Publius Virgilius Maro, *Bucolica, Georgica, et Aeneis. Editio stereotypa*, Parisiis, ex officina stereotypa Petri Didot natu maj., et Firmini Didot, An VI-1798, « Avertissement de l'Imprimeur ».

front de la qualité. Ce qui se fait jour ici, c'est une certaine méfiance envers une forme d'intimidation matérielle. La somptuosité du livre ne doit pas faire négliger l'exactitude du texte. Trop souvent, une matérialité fastueuse se paie au prix d'une certaine désinvolture dans l'établissement et la relecture du texte. Antoine-Augustin Renouard le redira sans détour en 1819 : « Bodoni, passionné pour le matériel de son art, croyait-il que ces grands volumes ne seraient point lus, et que sa réputation d'habile typographe était tout à fait indépendante des fautes qu'il laisserait échapper dans ces brillantes éditions⁶³ ? »

Au soin typographique, à la fiabilité du texte, les stéréotypes Didot ajoutent un troisième facteur de distinction, plus inattendu. Les ouvrages sont majoritairement tirés sur papier ordinaire, mais pour chaque titre quelques exemplaires sont commercialisés sur papier vélin. C'est dire que la commodité d'usage n'exclut pas une certaine dose de luxe. Bien que promis à une large diffusion, ces ouvrages maintiennent la possibilité de pratiques socialement distinctives. Double visée qui n'est pas sans rappeler la ligne de la future « Bibliothèque de la Pléiade. »

Qu'en est-il enfin du catalogue des stéréotypes Didot ? Un prospectus de 1801 [ill. 5] annonce une large gamme d'ouvrages anciens et modernes tirés sur des papiers différenciés pour convenir à toutes les bourses. Alors qu'il faut déboursier entre 4 et 8 francs pour un classique in-8°, les *Fables* de La Fontaine (2 vol., in-18) coûtent de 1,20 fr. à 9 fr. selon la qualité du papier, les *Œuvres complètes* de Racine (5 vol., in-18) de 3,75 fr. à 22,50 fr., les *Œuvres complètes* de Molière (8 vol., in-18) de 5,20 fr. à 36 fr., etc. Boileau, Fénelon, les frères Corneille, Regnard ou Jean-Baptiste Rousseau figurent aussi au catalogue. Les auteurs français se taillent la part du lion, mais Didot ne néglige ni les latins (tout Virgile pour 75 centimes, les *Fables* de Phèdre pour 30 centimes) ni les littératures modernes européennes (Gay, Sterne, Goldsmith ; Guarini ; Torquato Tasso). Dix ans plus tard, un prospectus actualisé permet de mesurer l'effet d'aubaine que représentait le filon des éditions stéréotypes. La liste des auteurs français s'est considérablement étoffée. Sont désormais disponibles Clément Marot (*Œuvres choisies*), La Rochefoucauld, Bossuet (*Oraisons funèbres* et *Histoire universelle*), Fléchier, Massillon, Bourdaloue, Pierre Nicole, Vertot, Saint-Réal, Montesquieu, etc. On annonce aussi l'*Histoire naturelle* de Buffon en 74 volumes (avec 830 figures) pour un total de 148 francs, soit 2 francs le volume.

⁶³ Renouard, *Catalogue, op. cit.*, t. II, p. 247.

ÉDITIONS STÉRÉOTYPES

Qui sont actuellement en vente, à Paris, chez P. DIDOT L'AÎNÉ, imprimeur, aux Galeries du Louvre, n° 3; et FIRMIN DIDOT, libraire, rue de Thionville, n° 1850.

Nivose an 10 (Janvier 1801, v. st.)

Nota. La brochure de chaque volume se paie en sus du prix de l'ouvrage.

OUVRAGES FRANÇAIS.	
FABLES de La Fontaine, suivies d'Adonis, poème, 2 vol. in-18, papier ordinaire, en feuilles, 1 f. 20 c.	Poésies de Malherbe, in-18, 1 vol. pap. ordinaire, en feuilles, 65 c.
Les mêmes en papier fin, 2 f.	Les mêmes en pap. fin, 1 f.
Les mêmes pap. vélin, 6 f.	Les mêmes pap. vélin, 3 f.
Les mêmes gr. pap. vélin, 9 f.	Les mêmes gr. p. vélin, 4 f. 50 c.
Contes de La Fontaine, 2 vol. in-18, pap. ord. en feuilles, 1 f. 20 c.	ŒUVRES COMPLÈTES DE VOLTAIRE, in-18.
Les mêmes en papier fin, 2 f.	<i>Nous nous sommes déterminés à imprimer cette édition format in-18 avant celle in-12 que nous avions annoncée; parcequ'il nous a paru que le public préféroit le premier format au dernier, à en juger par les demandes multipliées qui nous en sont faites, et que d'ailleurs elle sera moins dispendieuse pour lui.</i>
Les mêmes pap. vélin, 6 f.	<i>Elle sera donnée volume par volume, au choix des acquéreurs; et, pour accélérer leur jouissance, on donnera par des passages qu'il sont d'un intérêt plus général, réservant pour la fin le petit nombre de ceux qui peuvent être moins importants.</i>
Les mêmes en grand papier vélin, 22 f. 50 c.	<i>Par ce moyen le public aura l'avantage de se procurer telle partie complète des Œuvres de Voltaire à son choix, sans être tenu d'acquiescer la totalité, avec l'assurance cependant de les réunir à son gré et en quelque temps que ce soit.</i>
12 figures pour le théâtre, gravées sur acier, sur pap. vél. avant la let. 4 f.	La Henriade de Voltaire, suivie de l'Essai sur la Poésie épique, 1 vol. in-18, pap. ord., en feuilles, 75 c.
Sur pap. ord., 2 f.	La même en papier fin, 1 f. 25 c.
Odes, cantates, épîtres et poésies diverses de J. B. Rousseau, 2 vol. in-18, en feuilles, papier ordinaire, 1 f. 50 c.	La même pap. vélin, 3 f.
Les mêmes en papier fin, 2 f.	La même gr. pap. vélin, 4 f. 50 c.
Les mêmes en papier vélin, 6 f.	Poèmes et Discours en vers, du même, 1 vol. in-18, papier ordinaire, en feuilles, 75 c.
Les mêmes en gr. pap. vélin, 9 f.	Les mêmes pap. fin, 1 f. 25 c.
Œuvres complètes de Boileau, 2 volumes in-18, en feuilles, papier ordinaire, 1 f. 50 c.	Les mêmes pap. vélin, 3 f.
Les mêmes en papier fin, 2 f. 50 c.	Les mêmes gr. p. vélin, 4 f. 50 c.
Les mêmes en gr. pap. vélin, 9 f.	Épîtres, Stances et Odes du même, 1 vol. in-18, pap. ordinaire, en feuilles, 75 c.
Télémaque, 2 volumes in-18, en feuilles, papier ordinaire, 1 f. 20 c.	Les mêmes en pap. fin, 1 f. 25 c.
Le même en papier fin, 2 f.	Les mêmes pap. vélin, 3 f.
Le même en papier vélin, 6 f.	Les mêmes gr. p. vélin, 4 f. 50 c.
Le même en gr. pap. vélin, 9 f.	Contes en vers, Satires et Poésies mêlées du même, 1 vol. in-18, pap. ord., en feuilles, 75 c.
Chefs-d'œuvre de Pierre et de Th. Corneille, 4 vol. in-18, papier ordinaire, 3 f.	Les mêmes en pap. fin, 1 f. 25 c.
Les mêmes en papier fin, 5 f.	Les mêmes pap. vélin, 3 f.
Les mêmes en pap. vélin, 12 f.	Les mêmes gr. p. vélin, 4 f. 50 c.
Les mêmes en gr. pap. vél., 18 f.	Œuvres de Molière, 8 vol. in-18, pap. ord., en feuilles, 5 f. 20 c.
Œuvres de Molière, 8 vol. in-18, pap. ord., en feuilles, 5 f. 20 c.	Les mêmes en pap. fin, 3 f.
Les mêmes en papier fin, 8 f.	Les mêmes en pap. fin, 1 f. 25 c.
Les mêmes en papier vélin, 24 f.	Les mêmes pap. vélin, 3 f.
Les mêmes en gr. pap. vélin, 36 f.	Les mêmes gr. p. vélin, 4 f. 50 c.
	Théâtre du même, 12 vol. in-18; prix de chaque vol., pap. ord., en feuilles, 75 c.
	Le même en pap. fin, 1 f. 25 c.
	Le même en pap. vél., 3 f.
	Le même en gr. p. vél., 4 f. 50 c.
	36 estampes gravées sur acier pour les 9 premiers vol., divisées en trois livraisons de 2 f. chacune, et 4 f. avant la lettre. La quatrième livraison, pour les 3 derniers volumes, paraîtra sous peu.
	La Pucelle, 1 vol. in-18. Papier ord. en feuilles, 75 c.
	La même en papier fin, 1 f. 15 c.
	La même en pap. vélin, 3 f.
	La même gr. pap. vél., 4 f. 50 c.
	Romans, 3. vol. sous presse.
	Œuv. de Regnard, 5 vol. in-18. pap. ord. en feuilles, 3 f. 75 c.
	Le même en pap. fin, 6 f. 25 c.
	Le même en pap. vélin, 15 f.
	Le même en gr. p. vél., 22 f. 50 c.
	Œuv. de Crébillon, in-18, sous presse.
	Le Manuel républicain, première partie, contenant des instructions sur les nouveaux poids et mesures, etc. imprimé par ordre du Ministre de l'intérieur, 1 vol. in-18, en feuilles, pap. ordinaire, 70 c.
	Observations sur l'Histoire de France, extraites de Dubos et de Mably, par Thouret, ouvrage élémentaire, 1 vol. in-18. br., 1 f. 20 c.
	Les mêmes pap. fin, 2 f.
	Les mêmes pap. vél., 4 f.
	Nota. Ce volume est la seconde partie annoncée pour le Manuel républicain.
	LATINS.
	Virgilius, in-18, 1 vol. orné d'une carte géographique et de petites vignettes gravées d'après l'antique, pap. ord., en feuilles, 75 cent.
	Id. en papier fin, 1 f. 25 c.
	Id. en pap. vél., 3 f.
	Id. en gr. pap. vél., 4 f. 50 c.
	Phædri Fabularum libri quinque, 1 v. in-18, pap. ord. en feuilles, 50 c.
	Id. en papier fin, 50 c.
	Id. en pap. vélin, 1 f. 50 c.
	Id. en gr. pap. vél., 2 f. 50 c.

III. 5. Éditions stéréotypes qui sont actuellement en vente, à Paris, chez P. Didot l'aîné, imprimeur, aux galeries du Louvre, n° 3; et Firmin Didot, libraire, rue de Thionville, n° 1850. Nivose an 10 (janvier 1801, v. st.), [p. 1]. Source : gallica.bnf.fr

Facilitée par cette nouvelle technique, l'édition des classiques du XVIII^e siècle est de surcroît favorisée par le contexte politique. Après la chute de l'Empereur, le combat des libéraux provoque bientôt une avalanche d'*Œuvres complètes* conçues comme autant d'armes de guerre contre l'activisme ultra⁶⁴. « Que chaque cordonnier ait son Voltaire⁶⁵ » : bien qu'il soit évidemment imagé, ce credo attribué à un libraire breton éclaire à sa manière l'explosion du

⁶⁴ François Bessire, « Un vaste incendie qui va dévorer des cités et des provinces : les éditions d'œuvres complètes de Voltaire sous la Restauration », in Jean-Yves Mollier, Martine Reid et Jean-Claude Yon (dir.), *Repenser la Restauration*, [Paris], Nouveau monde éditions, 2005, p. 185-196.

⁶⁵ Patricia Sorel, *La Révolution du livre et de la presse en Bretagne (1780-1830)*, Rennes, PUR, 2004, p. 203.

marché du classique dans les années 1820. Les chiffres dont nous disposons sont de fait vertigineux. Un Rapport de la librairie estime par exemple à près de 1,6 millions le nombre de volumes voltairiens en circulation pour les seules années 1817-1824⁶⁶... Comme vecteur de démocratisation, l'avènement de la stéréotypie ne fait cependant pas que des heureux. Dans les colonnes du *New Monthly Magazine*, Stendhal n'observe pas sans réticence la mue du classique en objet de consommation courante. Incriminant « l'imprimeur Didot » et ses produits à l'usage du premier « épicier » venu, il s'inquiète de ce brusque « débordement des eaux de la littérature⁶⁷ » : « Voltaire, la Révolution et les éditions stéréotypes ont ainsi rendu la littérature et la critique littéraire presque aussi communes que l'air que nous respirons. » Loin de se réjouir que les éditions stéréotypes « permettent au jeune homme le moins fortuné d'acquérir pour une somme de soixante-dix ou quatre-vingts francs les chefs-d'œuvre de tous les écrivains célèbres », l'écrivain subit de mauvaise grâce les effets sociaux de cette révolution. Tout le monde se pique à présent de connaître ses classiques et, pire encore, de claironner une opinion à leur sujet. Et Stendhal déplore de ne pouvoir plus voyager en diligence sans subir la conversation pseudo littéraire d'un passager pédant soucieux d'étaler son savoir...

Dans les derniers temps de la Restauration, cette banalisation du livre classique finit par se retourner contre les éditeurs. En peu d'années, la saturation d'un marché où l'on ne compte plus les *Œuvres complètes* d'auteurs majeurs fait d'une branche prospère un coupe-gorge commercial⁶⁸. Les mésaventures de Balzac, éditeur malheureux de La Fontaine et de Molière en 1825-1826, ne le montrent que trop bien. Éditeur néophyte, le futur romancier fait un choix banal pour l'époque. Il cède à « la facilité qui consiste à rééditer les classiques préférés du public [...]»⁶⁹. » En avril 1825, un contrat signé avec ses associés (le librairie Urbain Canel et le graveur Pierre-François Godard) mentionne « la collection des classiques français qu'ils entreprennent, en commençant par les éditions de Molière et de La Fontaine⁷⁰. » Peu concluants, ces débuts ne connaîtront pas de suite. Le Molière en édition compacte (tout

⁶⁶ Françoise Parent-Lardeur, *Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*, [1981], 2^e éd. rev. et augm., Paris, Éd. de l'EHESS, 1999, p. 236.

⁶⁷ Stendhal, « L'état actuel de la littérature française en prose » (1^{er} juin 1825), *Paris-Londres. Chroniques*, éd. Renée Dénier, 1997, Stock, p. 422. *Idem* pour les citations suivantes. Voir Alain Nave, « De la stéréotypie », *loc. cit.*, p. 241.

⁶⁸ Jean-Alexis Néret, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français, des origines à nos jours*, Paris, Lamarre, 1953, p. 139 et suiv.

⁶⁹ Jean-Yves Molliet, « L'imprimerie et la librairie en France dans les années 1825-1830 », in *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Paris-Musées et Éditions des Cendres, 1995, p. 17. Voir surtout Nicole Felkay, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837. Essai sur la librairie romantique*, [Paris], Promodis-Éditions du Cercle de la Librairie, 1987, p. 109-112.

⁷⁰ Contrat reproduit dans Gabriel Hanotaux et Georges Vicaire, *La Jeunesse de Balzac. Balzac imprimeur. Balzac et Madame de Berny. Nouvelle édition, augmentée de la correspondance de Balzac et de Madame de Berny*, Paris, Ferroud, 1921, p. 308-311.

Molière en un volume in-8° sur deux colonnes, vignette de Devéria, 20 fr. l'unité) se heurte à un autre projet, en tous points identique, annoncé le même jour dans la *Bibliographie de la France*... Les chiffres de vente ne sont pas connus mais le succès commercial ne semble pas avoir été au rendez-vous. Quant au La Fontaine compact illustré, il est tué dans l'œuf par une concurrence féroce dans un contexte d'extrême tension du marché⁷¹. Pas moins de 70 libraires parisiens (imprimeurs et éditeurs) auraient fait faillite pendant la seule année 1826⁷².

Au même moment, l'entrepreneur Edmond Werdet, passé à la postérité comme éditeur de Balzac, multiplie les initiatives en direction des œuvres consacrées. En l'espace de quelques mois, il rachète de prestigieux segments de catalogues, en particulier la collection des *Classiques français dédiée aux amateurs de l'art typographique* de Pierre Didot, ou la *Collection des classiques français* de son ancien patron Jean-Jacques Lefèvre. Avec le concours de deux associés, il édite également Voltaire enrichi des commentaires de Beuchot. Activité débordante mais non fructueuse, « ces publications savantes ne se vendent pas⁷³ » et le bilan comptable se révèle bientôt désastreux. Werdet a laissé un témoignage instructif sur cette saturation du marché classique autour de 1825 :

Pendant huit ans, j'ai publié et vendu des *classiques français* et d'autres ouvrages du domaine public. Dans cette branche de commerce, Lequien, mon associé, et moi, nous avons à lutter contre de redoutables concurrences. En voulez-vous des exemples ? Nous achetons pour 30000 fr. les *Commentaires de Voltaire* par feu Beuchot. [...] Cette édition de Voltaire doit former 70 volumes in-8°, à 4 fr. Trois volumes sont à peine en vente, qu'Armand Aubrée annonce une édition de Voltaire, avec commentaires, en 40 volumes in-8° à 4 fr. différence entre le coût des deux éditions, 120 fr. Quel déboire ! Nous publions une édition des *Meilleurs romans français*, dans le format grand in-32, sur papier vélin, avec vignettes, à 3 fr. le volume. Dauthereau fait paraître les mêmes ouvrages à 1 fr. 25. Nouveau déboire⁷⁴ !

D'un point de vue comptable, le bilan est de fait sans appel : « nous trouvâmes au bout de trois ans zéro pour tout bénéfice⁷⁵ [...] »

Rien ne symbolise mieux les périls de cette surenchère que le destin d'une collection dans laquelle s'investit l'imprimeur parisien Alexandre Lachevardière. En 1827, celui-ci rachète à Firmin Didot « toutes les matrices et clichés de toutes les éditions connues sous le nom d'*Éditions stéréotypes d'après le procédé de Firmin Didot* [...], tous les outils nécessaires à l'exploitation de cette industrie⁷⁶ », mais également l'ensemble des 200000 volumes déjà

⁷¹ Judith Meyer-Petit, « Balzac, Delongchamps et Godard d'Alençon. Remarques sur deux éditions concurrentes des *Œuvres complètes* de La Fontaine », in *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, op. cit., p. 110-112.

⁷² F. Parent-Lardeur, *Lire à Paris*, op. cit., p. 221.

⁷³ N. Felkay, *Balzac et ses éditeurs*, op. cit., p. 223.

⁷⁴ Edmond Werdet, *De la Librairie française. Son passé, son présent, son avenir*, Paris, E. Dentu, 1860, p. 318.

⁷⁵ Edmond Werdet, *Portrait intime de Balzac* (1859), cité par N. Felkay, *Balzac et ses éditeurs*, op. cit., p. 223.

⁷⁶ Traité du 1^{er} juin 1827, Archives Nationales du Monde du Travail [ANMT, Roubaix], Fonds Firmin Didot, 179 AQ 275, AR 22-253

imprimés par Didot dans le cadre de cette collection. Le montant de la transaction est considérable (200000 francs payables par tranches successives). Dans la foulée, Lachevardière s'associe aux libraires Bossange et Lecointe pour lancer une ambitieuse « Nouvelle bibliothèque des classiques français » projetant pas moins de 260 volumes in-18° à 60 centimes. Sur le prospectus, on lit un vieil adage latin dont le détournement résume l'utopie alors vivace du classique populaire. L'ancienne formule « Non licet omnibus adire Corinthum » (Il n'est pas permis à tout le monde d'aller à Corinthe) se renverse en « *Nunc licet OMNIBUS adire Corinthum* » [sic] : à *présent*, TOUT LE MONDE peut aller à Corinthe ! Enthousiasme communicatif mais dont la contagion prépare un cruel retour de bâton. C'est que la route de Corinthe est plus embouteillée que prévu... Quatre ans plus tard, le constat est d'ailleurs amer pour Lachevardière qui se voit dans l'incapacité de payer ses traites. Alléguant « les pertes énormes que fait le commerce de l'Imprimerie par les faillites successives de la librairie⁷⁷ », il se résout, « vu la détresse de tout le commerce en général », à accepter le rachat par Didot de l'ensemble des matrices et des clichés. Les contractants s'associent néanmoins dans une nouvelle entreprise « pour la continuation de la publication d'une suite d'ouvrages sous le titre de *Nouvelle Bibliothèque des classiques français* ». Celle-ci poursuit donc son cours, à raison d'« un volume nouveau au moins chaque semaine⁷⁸ » – mais pas plus de deux, précise prudemment le nouveau contrat...

IV. Vers l'âge philologique

La saturation du marché ne tarde pas à affecter la matérialité du livre classique. Afin de surnager dans une période de surabondance, les imprimeurs-libraires commencent à concevoir un nouveau type de produit. De manière graduelle, ils vont mettre en chantier des éditions qui voudront ne ressembler à aucune autre. Pour ce faire, un rôle croissant est attribué à une nouvelle figure, celle du philologue, jusque-là relativement discret sur le marché français du livre classique. Rien ne trahit mieux cette discrétion que l'absence de mot désignant spécialement cette activité. Non sans raison, Renouard regrette en 1819 cette lacune empêchant la langue française de distinguer l'édition comme entreprise industrielle et commerciale et comme activité intellectuelle. « Publier un livre, précise-t-il, n'est pas nécessairement en être l'éditeur. Aussi les Anglois ont deux expressions distinctes : *editor*, celui qui donne ses soins

⁷⁷ Traité du 21 janvier 1831, ANMT, Fonds Firmin Didot, 179 AQ 275, AR 22-255.

⁷⁸ ANMT, Fonds Firmin Didot, 179 AQ 275, AR 22-254.

littéraires à la confection du livre, et *publisher*, le libraire aux frais de qui il est exécuté, et qui le met en vente⁷⁹. » Dans le même passage, Renouard érige en modèle absolu le *Virgile* du professeur goettinguois Christian Gottlob Heyne (dont il cite une édition posthume de 1800), « le chef-d'œuvre des éditions classiques ». Selon lui, la supériorité de l'ouvrage réside dans sa manière de conjuguer l'élégance et la science. « Tout est réuni dans ce beau et excellent livre : c'est une véritable bibliothèque virgilienne. » L'usage métonymique du mot bibliothèque donne la mesure du changement d'horizon qui s'amorce. Le livre classique n'a plus seulement vocation à orner une bibliothèque ; il doit lui-même renfermer toute une bibliothèque, c'est-à-dire tout le savoir disponible sur l'auteur concerné. Le luxe qui jusque-là rehaussait surtout l'apparence sensible de l'objet-livre va caractériser de plus en plus le traitement savant du texte. La science de l'*editor* et le savoir-faire du *publisher* sont supposés aller de pair, sans qu'aucun ne soit sacrifié à l'autre. « Bonne impression, bon papier, gravures multipliées, et parfois élégantes : l'amateur et le savant trouvent également à s'y satisfaire⁸⁰. » Le dédoublement du public, à la fois amateur et savant, reflète bien les deux rubriques du nouveau cahier des charges : « beau *et* excellent », parfaitement « exécuté » et scrupuleusement « confectionné », le livre classique idéal se doit d'être agréable à manier et instructif à lire.

Mesurées à cette aune, même les plus soignées des collections françaises se révèlent perfectibles. Renouard, souvent admiratif envers Didot, juge « très remarquable⁸¹ » la *Collection des meilleurs Ouvrages de la langue Française, dédiée aux amateurs de l'art typographique*. Il n'en formule pas moins quelques remarques acides qui laissent présager l'avènement d'une nouvelle ère éditoriale. Les volumes de ladite *Collection* présentent en effet l'inconvénient d'être « minces et chers ». Leur raffinement formel ne dissimule pas un certain manque de consistance. Aux yeux de lecteurs familiarisés avec des pratiques venues d'ailleurs, ils n'offrent pas « les secours que l'on aime à trouver dans les bonnes éditions des auteurs classiques, puisque les textes y sont nus, sans notes, sans commentaires [...] » :

Est-ce assez pour une aussi belle collection qu'elle soit parfaitement bien imprimée, et que tous soins aient été pris pour ne point laisser introduire de fautes dans les belles pages qui forment les volumes de *Télémaque*, de Racine, de Montesquieu, etc. ? Si dans toutes et chacune de ces réimpressions il n'étoit point absolument nécessaire de chercher à mettre du neuf, n'aimeroit-on pas néanmoins à y trouver de plus fréquents témoignages des travaux d'éditeur autres que ceux de la correction matérielle⁸² ?

⁷⁹ Renouard, *Catalogue*, *op. cit.*, t. II, p. 248.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 249.

⁸¹ *Ibid.*, t. III, p. 289.

⁸² *Ibid.*

Il est vrai que Didot recycle parfois d'anciennes notices circulant un peu partout dans la librairie du temps. En réclamant au contraire un véritable supplément éditorial, Renouard appelle de ses vœux un appareil critique digne de ce nom. La demande devient même récurrente sous sa plume. Ici, « un plus grand nombre de notes soit historiques, soit critiques, littéraires ou grammaticales, n'auroit pas été déplacé [...] » (III,1) ; ailleurs, une édition Didot du *Roman de la Rose* serait plus utile, elle deviendrait même « en son genre un livre presque classique, si à ce texte si bien établi étoient ajoutées des notes, surtout critiques, sous le rapport des diverses variations de la langue française ; mais l'éditeur a eu la rare discrétion de ne pas ajouter à tous ces vieux textes une seule ligne de sa façon [...] » (III, 5). Renouard, on le voit ici, veut lire l'éditeur autant que l'œuvre. Inversement, l'édition Pellicer de *Don Quichotte* (Madrid, 1797) est jugée « vraiment classique » (III, 200), parce qu'au texte soigneusement revu s'ajoutent « de nombreuses et intéressantes notes », un discours préliminaire, un index, etc.

Dans le paysage éditorial français, de telles revendications ne vont pas de soi. Aucun consensus n'existe encore sur la nécessité de grossir les livres classiques en lestant les textes du poids de la science accumulée depuis des siècles. Renouard lui-même semble hésiter, comme tiraillé à la fois entre deux époques et plusieurs cultures nationales. D'un côté, il exhorte son public à rompre avec les mauvaises habitudes françaises en s'inspirant de ce qui se pratique ailleurs⁸³. De l'autre, il raille certaines dérives éditoriales au point d'adopter un ton qui, sorti de son contexte, pourrait sembler anti-philologique. Les volumineux appareils savants sont alors présentés comme un excès propre aux étrangers et dont les Français sont bien inspirés de se garder. Les anglophones ne sont pas épargnés. Ainsi, Renouard ne laisse pas passer sans réagir une remarque de Walter Scott relative aux longs discours explicatifs précédant ses ballades (« By a circuitous route, we are now arrived at the subject of our ballad »). L'éditeur français y voit l'aveu d'une pratique néfaste consistant en ensevelir les textes sous une masse étouffante de commentaires :

Par un long circuit nous sommes enfin arrivés au sujet de notre ballade. C'est bien aussi la route que suivent la plupart des éditeurs qui reproduisent les anciens ouvrages de la littérature anglaise : presque toujours ils les enveloppent d'interminables éclaircissements historiques, dans lesquels ils amènent des

⁸³ Et cela commence dès le plus jeune âge. Les élèves anglais, par exemple, s'exercent sur de très bonnes éditions de classiques grecs et latins « qui sont fort bien aussi à l'usage des personnes les plus instruites, et tiennent une place honorable dans les meilleures bibliothèques. » En France, au contraire, les volumes d'étude « ont presque tous un aspect trop misérable pour pouvoir rester les compagnons des études de l'homme fait. » (III, p. 275-276). Renouard appuie son raisonnement sur une curieuse caractérologie nationale. L'Anglais, « plus opulent que nous », ne regarde pas à la dépense et paie volontiers à ses fils « un bon volume muni de notes, tables, etc. etc. » Le Français, au contraire, serait essentiellement pingre : « si l'on pouvoit avoir un Virgile pour cinq sols, ce seroit celui-là que l'on préféreroit. »

explications, ils citent des documents d'une minutie qui surpasse encore la diffusion sentimentale de beaucoup de leurs romans⁸⁴.

Ailleurs, c'est la minutie allemande qui est tournée en dérision. Ce qui est utile au travail préparatoire de l'éditeur scientifique serait en effet fastidieux pour le commun des mortels. Au lieu de publier l'intégralité du dossier, il conviendrait, une fois le travail achevé, de retirer l'échafaudage de la science pour n'offrir au lecteur que le texte dûment établi. Les seules notes bienvenues relèvent du traditionnel commentaire littéraire :

Notes littéraires bien préférables, pour nous autres vulgaires lecteurs, à ces éternelles discussions de texte, à ces immenses agrégations de variantes, nécessaires, indispensables pour les éditeurs, mais dont l'examen paye bien rarement la peine de quiconque veut lire Horace, Virgile, et non les réimprimer. [...] Messieurs les Allemands, vous nous reprochez de l'étourderie, de la précipitation ; mais, de grâce, mettez un peu moins de trente ans à faire une édition d'Horace, de Marc-Aurèle, de tant d'autres classiques, dont les illustres auteurs ont mis moins de temps à produire que vous n'en employez à les annoter⁸⁵.

Ces remarques, qui dessinent une géographie conflictuelle de l'édition classique, s'enracinent en réalité dans un jugement de valeur littéraire. Si les Français sont heureusement dispensés des minuties philologiques, c'est parce que leur littérature classique, par sa lumineuse clarté, rend de tels soins inutiles : « Des notes sur Racine ou Corneille, et sur Shakespeare, n'auront jamais semblable physionomie. Pour les écrivains dont le style est clair, et le langage presque fixé, les fonctions du commentateur peuvent être à peu près exclusivement littéraires et de critique⁸⁶. » Grâce à la proverbiale clarté française, les commentateurs peuvent en toute légitimité se contenter de « faire ressortir les beautés et les défauts de ces immortelles productions. » Dans ce cas, l'appareil critique procède par petites touches, il est ponctuel et n'a rien donc rien de massif. Les éditeurs anglais n'ont pas cette chance. Shakespeare étant décidément obscur, il leur faut entasser des faits, des raisonnements, des conjectures pour espérer le rendre lisible. Au total, les interventions méticuleuses des annotateurs « forment plus de la moitié de cette volumineuse collection » ! Alors qu'un éditeur de classique doit avant tout formuler des jugements de goût, les Anglais se montrent obsédés par l'établissement des faits : « [...] c'est toujours aux faits que chacun en revient ; méthode excellente pour les sujets

⁸⁴ *Ibid.*, t. III, p. 132-133. En l'occurrence, concède-t-il, « les notes valent mieux que les poèmes qu'elles expliquent », mais c'est une exception. Un siècle plus tard, Charles Péguy stigmatisera sous le nom de « méthode de la grande ceinture » le « circuit » d'une science qui, à force de tours et détours, éloigne des textes bien plus qu'elle n'y ramène (*Zangwill, Cahiers de la Quinzaine*, VI^e série, 3^e cahier, octobre 1904). La controverse culminera dans la querelle de la nouvelle Sorbonne.

⁸⁵ *Ibid.*, t. II, p. 266.

⁸⁶ *Ibid.*, t. III, p. 135-136. *Idem* pour les citations suivantes. Renouard commente ici *The Plays of William Shakspeare. With the corrections and illustrations of various commentators, to which are added notes by Samuel Johnson, and George Steevens. Revised and augmented by Isaac Reed, with a glossary index*, London, 1813, 21 vol. in-8.

purement historiques, mais évidemment insuffisante lorsqu'il s'agit d'ouvrages d'imagination, de productions du génie. » En somme, les notes, bienvenues quand elles aiguisent le discernement esthétique du lecteur, demeurent néanmoins secondaires car les vrais classiques s'expliquent par eux-mêmes. Pour Renouard, on « aimera toujours mieux lire La Fontaine que les plus habiles de ses commentateurs⁸⁷. »

Cette réticence française perdurera jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Vers 1890, Ferdinand Brunetière, critique influent à la *Revue des Deux Mondes* et professeur à l'École normale supérieure, envisage encore le classique comme l'auteur qui, par définition, se passe de notes⁸⁸. À cette date, c'est évidemment une position d'arrière-garde. Les mœurs éditoriales des voisins européens, et en particulier de ces Allemands qui mettent « trente ans à faire une édition », avaient depuis longtemps passé les frontières. Mais sous la Restauration, au moment où Renouard oscille encore entre deux positions, l'état du marché ne peut qu'attiser la traditionnelle méfiance française envers des éditions où l'œuvre classique occupe moins de place que son commentaire. Certes, des tentatives novatrices se font jour, comme celles trop méconnues de Jean-Jacques Lefèvre, dont la série des *Classiques français* annotés (1824-1828, 73 vol., in-8) reçoit le concours de véritables savants tel le baron Walckenaer, et qui prit surtout le risque d'accueillir la fameuse édition Beuchot de Voltaire⁸⁹. Jouissant d'une brillante réputation pour avoir su prodiguer à chaque volume « les soins littéraires » et « les soins matériels⁹⁰ » qu'il réclamait, Lefèvre n'en mourut pas moins très pauvre... Il faut attendre une génération pour voir apparaître, chez un éditeur financièrement assez solide pour en assumer le coût, une collection simultanément scientifique et luxueuse. En confiant en 1860 au philologue germaniste Adolphe Régnier les rênes de sa nouvelle collection « Les Grands Écrivains de la France », Louis Hachette ouvre un nouveau chapitre de l'histoire matérielle du classique⁹¹.

⁸⁷ *Ibid.*, t. III, p. 26.

⁸⁸ Ferdinand Brunetière, « Avertissement », in Boileau, *Œuvres poétiques*, Paris, Hachette, 1889 : « Point de notes philologiques, grammaticales, ni littéraires. Nous pensons en effet que, pour être entendus, nos grands écrivains n'ont ordinairement besoin que d'être lus ; que leurs obscurités, s'il s'y en trouve, en étaient pour leurs contemporains ; et que l'attention du lecteur en fera toujours le plus sûr éclaircissement et le meilleur commentaire. Grâce à Dieu ! La langue de Boileau, quoi que l'on en dise, – pas plus que celle de Molière, de Pascal, ou de Bossuet, – n'est encore une langue morte. »

⁸⁹ Nicolas Morel, *Le Voltaire de Beuchot. Une édition savante sous la Restauration*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2020, p. 180 et suiv.

⁹⁰ E. Werdet, *De la Librairie française*, op. cit., p. 99. Selon l'auteur, qui fut aussi son associé, « nul mieux que [Lefèvre] ne sut préparer une édition, coordonner un texte, choisir les caractères et le papier le plus convenables ; mais, s'il fut habile en ces matières, combien ne le fut-il pas encore plus dans le choix de ses commentateurs ou de ses annotateurs ? »

⁹¹ Le contrat signé avec Adolphe Régnier fixe un protocole éditorial des plus stricts. Voir IMEC [Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, abbaye d'Ardenne], Fonds Hachette, dossiers individuels, 44 HAC 57 14. Le *Prospectus* insiste sur le raffinement des volumes composés « en caractères neufs, dans le format in-8°, sur papier

Contribution à l'ouvrage collectif de Sebastian Böhmer, Daniel Fulda u. Marcel Lepper (Hsgb.), *Materialität und Materialismus. Klassiker als Produkt von Buchgestaltung, Diskurs und Ökonomie*, Göttingen, Wallstein, 2024.