Lucien Febvre et Henri-Jean Martin

(1958)

L'APPARITION DU LIVRE

avec le concours de
Anne Basanoff, Henri Bernard-Maître, Moché Catane,
Marie-Roberte Guignard et Marchl Thomas

Début au chapitre V (pp. 1 à 242 de l'édition papier)

Un document produit en version numérique par Diane Brunet, bénévole,
Guide, Musée La Pulperie, Chicoutimi
Courriel: Brunet_diane@hotmail.com

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"
Site web: http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Cette édition électronique a été réalisée par Diane Brunet, bénévole, guide, Musée La Pulperie, Chicoutimi, à partir du livre de :

Lucien Febvre et Henri-Jean Martin

L'APPARITION DU LIVRE.

Début au chapitre V (pp. 1 à 242 de l'édition papier)

Avec le concours de : Anne Basanoff, Henri Bernard-Maître, Moché Catane, Marie-Roberte Guignard et Marchl Thomas

Paris : Les Éditions Albin Michel, 1958 et 1971, 538 pp.
Collection : L'évolution de l'humanité.

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

Pour les citations : Times New Roman 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2004 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition numérique réalisée le 3 janvier 2008 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

Lucien Febvre et Henri-Jean Martin

historien français, fondateur de l'École des Annales qu'il a fondée avec Marc Bloch.

L'APPARITION DU LIVRE.

Avec le concours de : Anne Basanoff, Henri Bernard-Maître, Moché Catane, Marie-Roberte Guignard et Marchl Thomas

Paris : Les Éditions Albin Michel, 1958 et 1971, 538 pp.
Collection : L'évolution de l'humanité.

L'APPARITION DU LIVRE
Table des matières

[Table des illustrations](#)

Cartes

1. Diffusion de l'imprimerie avant 1471 et de 1471 à 1480
2. Diffusion de l'imprimerie avant 1481, de 1481 à 1490 et de 1491 à 1500

[Index général](#)

[Note de Paul Chalus](#)

[Note de Henri-Jean Martin](#)

[Préface](#)

[Introduction](#)

Chapitre I. [La question préalable : l'apparition du papier en Europe](#)

I. [Les étapes du papier](#) - II. [Les conditions de développement des centres papetiers : conditions naturelles et industrielles](#) . - III. [Les conditions commerciales](#). - IV. [L'apparition du livre et le développement de l'industrie papetière](#) (XVe-XVIIIe siècle).

Chapitre II. [Les difficultés techniques et leur solution](#)

I. [La xylographie ancêtre du livre ?](#) - II. [La « découverte » de l'imprimerie](#). - III. [La fabrication des caractères](#). - IV. [Composition et impression](#). - V. [L'imposition](#). - VI. [Le précédent chinois](#).

Chapitre III. [La présentation du livre](#)

I. [Les caractères](#). - II. [L'état civil du livre](#). - III. [La présentation des textes et le format des livres](#). - IV. [L'illustration](#). - V. [L'habillement du livre : la reliure](#).

Chapitre IV. [Le livre, cette marchandise](#)

- I. [Le prix de revient](#). - II. [Le problème du financement](#).

Chapitre V. [Le petit monde du livre](#)

- I. [Les Compagnons](#). - II. [Les Maîtres](#). - III. [De l'imprimeur humaniste au libraire philosophe](#). - IV. [Auteurs et droits d'autour](#).

Voir le second fichier.

Chapitre VI. Géographie du livre

- I. Les agents de diffusion. - II. Ce qui attire et fixe les ateliers. - III. La géographie de l'édition. - IV. L'imprimerie à la conquête du monde. - A. Pays slaves : Bohême. Pologne. Slaves du Sud. Russie. - B. Nouveau Monde. - C. Extrême-Orient.

Chapitre VII. Le commerce du livre

- I. Quelques données - tirages et balles de livres. - II. Les problèmes à résoudre. - III. Les méthodes commerciales. Le temps des foires. - IV. Vers des méthodes commerciales nouvelles. - V. Privilèges et contrefaçons - VI. Censure et livres interdits.

Chapitre VIII. - Le livre, ce ferment

- I. Du manuscrit au livre imprimé. - II. Le livre et l'humanisme. - III. Le Livre et la Réforme. - IV. L'imprimerie et les langues.

Bibliographie

L'APPARITION DU LIVRE

Table des illustrations

1. [Premier feuillet de la pièce 9 d'un *exemplar* parisien du Commentaire par saint Thomas d'Aquin du IVe livre des Sentences](#)
2. [La fabrication du papier d'après Hartmann SCHOPFER](#) : *De omnibus illiberalibus artibus sive mechanices artibus*, Francfort, 1574, in-4°
3. [Le Bois Protat](#) (vers 1380). Fragment d'un bois gravé, retrouvé au XIXe siècle, sans doute destiné à décorer une nappe d'autel
4. [La « Bible des Pauvres »](#) : *Biblia pauperum*, Bas-Rhin ou Pays-Bas, vers 1460
5. [La Bible de Gutenberg, dite à 42 lignes](#). Lévitique, fol. 15
6. [Un atelier typographique au XVe siècle, dans la *Grant danse macabre des hommes et des femmes*](#), Lyon, M. Husz, 1499, in-fol.
7. [L'imprimeur au travail d'après Hartmann SCHIOPFER](#), *De omnibus illiberalibus artibus*, Francfort, 1568, in-8°
8. [Erhard RATDOLT](#) : épreuve de divers caractères, Augsbourg, 1486
9. [Marque typographique de Simon de Colines](#).
10. [Marque typographique de Jean Du Pré](#)

11. [Ulrich BONER](#), *Edelstein, Bamberg*, A. Pfister, vers 1461
12. [René d'ANJOU](#), *l'Abuzé en court*, Lyon, vers 1480
13. [Boccace](#), *Des nobles malheureux*, Paris, A. Vérard, 1492, in-fol.
14. [HÉRODOTE](#), *Historiaru Libri novem*, trad. L. Valla, Venise, J. et G. de Gregoriis, 1494, in-fol.
15. [VIRGILE](#), *Opéra*, Strasbourg, J. Grüninger, 1502, in-fol. :
Planche gravée sur bois en tête des *Bucoliques*
16. *Bible*. Cologne, H. Quendell, vers 1478, in-fol. : Adam et Ève
17. VILLON, *Le Grant Testament*, Paris, P. Levet, 1489, in-4°
18. VÉSALE, *De humani corporis fabrica*, Bâle, Oponin, 1543
19. *La Mer des histoires*, éd. de Lyon, J. Du Pré, 1491, page de titre
20. *Les Quatre fils Aymon*, Paris, A. Lotrian et D. Janot, milieu du
XVI^e siècle
21. *Les grandes et inestimables croniques du grant et énorme
Gargantua*, Lyon, V- B. Chaussard, 1532, in-4°
22. *Compost et calendrier des bergers*, Paris, J. Marchant, 1499

(Service photographique de la Bibliothèque nationale, Paris)

L'APPARITION DU LIVRE

INDEX GÉNÉRAL

[Retour à la table des matières](#)

Les noms de personnes sont en petites capitales romain, les titres d'œuvres en minuscules italiques, les noms de lieux et les notions en minuscules romain. L'avant-propos, la préface, les notes et la bibliographie ne sont pas indexés.

A

- Abbeville. Carte.
Abecedarium. Voir : Alphabets.
ABÉLARD.
Abyssinie.
Académie française. Voir :
 Dictionnaire de l'Académie française.
ACCIAIUOLI (Andreas).
ACCURCIUS Bonus, Buonac-corso).
ADELKIND (Cornelius).
ADRAMYTENOS (Emmanuel).
Adriatique.
AENEAS SYLVIUS. Voir : PIE II
 (AENEA SILVIO PICCOLOMINI).
Affiches. Voir : Placards.
Afrique.
AGRICOLA (Georges).
AGRICOLA (Johann).
AGRICOLA (Rodolphus, Rudolf Huisman).
Aigues-Mortes.
AILLY (Pierre d'), Voir : PIERRE D'AILLY.
Aix-la-Chapelle.
- ALAIN DE LILLE.
ALBE, duc d'.
ALBERT LE GRAND.
ALBERTI (Leone Battista).
Albi.
ALBUQUERQUE.
Alcala.
ALCIAT (Andrea ALCIATO).
ALCUIN.
ALDE. Voir MANUCE (Aldo Manuzio, en français Alde MANUCE).
ALÉANDRE (Geronimo ALEANDRO, en français Jérôme ALÉANDRE).
ALEMBERT (Jean LE ROND, dit D').
Alençon.
ALENÇON (François de Valois, duc d').
ALEXANDRE VI BORGIA, pape.
ALEXANDRE LE GRAND.
ALEXANDRE DE VILLEDIEU (Alexander Gallus).
ALEXIS (Guillaume).
Alicante.
ALLAKRAW, impr.
Allemagne.

- ALMAGRO.
 Almanachs. Voir : Calendriers.
 Alpes.
 Alphabets.
 ALPHONSE DE POITIERS.
 Alsace.
 Altekloster.
Amadis de Gaule.
 Ambacalate.
 Ambert.
 AMBOISE (Georges d'), cardinal.
 AMBROGIO (Lodovico di).
 AMBROISE (Saint).
 AMERBACH (Basile et Bruno).
 (Boniface). (Jean).
 Amérique (connaissance de 1%.
 (Livres expédiés ou imprimés
 en).
 Amiens.
 AMMAN (Jost).
 Amsterdam.
 AMYOT (Jacques).
 ANDRÉ (Jean).
 ANDREA (D').
 ANDREAE (Hieronymus).
 ANDRELINI (Publio Fausto).
 ANEAU (Barthélemy).
 ANGELINI (Evangelista).
 Angers.
 Angleterre.
 Angoulême.
 Angoumois.
 ANGST (Wolfgang).
 ANISSON.
 ANNE, reine d'Angleterre.
 Annonay.
 ANSELME DE LAON.
 ANSHELM (Thomas).
 ANTONIN (saint).
 Anvers.
 APULÉE.
 Aquila. Carte.
 Arabes.
 Aragon.
 ARANDE (Michel d').
 ARATOR.
 Arches.
 Archettes.
 ARCHIMÈDE.
 ARGENTRÉ (Bertrand d').
 Argovie.
 Ariaga.
 ARIAS MONTANUS.
 ARIOSTE.
 ARISTOPHANE.
 ARISTOTE.
 ARNOULLET (Olivier).
Ars moriendi.
 Asie.
 Ascoli Piceno. Carte
 Asola.
 Astrologie.
 ATKINSON (G.).
Auctores octo.
 AUDIN (Maurice).
 AUGEREAU (Antoine).
 Augsburg.
 AUGUSTIN (saint).
 Autriche.
 Auvergne.
 AVICENNE.
 Avignon.
 Aztèques.

B
 BABIC (Jacob).
 BACQUENOIS.
 BADE (Conrad).
 BADE (Josse).
 BADE (Perrette).
 Baden-Baden, 174.
 BADUEL (Claude).
 BAEMLER.
 BAGLIONE (Braccio).
 BAIF (Antoine).
 BAKALAR (Mikulas).
 BALBI (Giovanni).
 BALDUNG-GRIEN (Hans).
 Bâle.

- Baléares.
 BALIGAULT (Philippe).
 BALLARD.
 BALLON (Nicolas).
 Baltique (pays de la).
 BALZAC (Guez de).
 BALZAC (Honoré de).
 Bamberg.
 Bar-le-Duc.
 BARBÉ (Jean).
 BARBIER (Jean).
 BARBIN (Claude).
 BARBOU.
 Barcelone.
 BARCLAY (Guillaume).
 BARROS (Juan de).
 BART (Jean).
 BARTOLE.
 BARZIZZA (Gasparino), de
 Pergame.
 BASKERVILLE (John).
 BASNAGE (Henri).
 Bassompierre
 BAUDOIN (François).
 BAUDRY (Président).
 Baugé.
 Bavière.
 BAYLE.
 Beaujolais.
 BEAULIEUX (Charles).
 BEAUMARCHAIS.
 BECK (Léonard).
 BÉDA (Noël).
 BELFORTIS (Andreas, en français
 André BEAUFORT).
 Belgique.
 Belgrade.
Bélial. Voir : JACQUES DE
 THERAMO.
 BELON (Pierre).
 BEMBO (Pietro), cardinal.
 BÉNARD (Guillaume).
 BENEDA.
 BENSERADE (Isaac de).
 BERCKENHAUT.
 Bergen.
 BERGERAC (Cyrano de). Voir :
 CYRANO DE BERGERAC
 (Savinien).
 BERINGEN.
 Berlin.
 BERNARD (saint).
 BERNARD DE PARME
 (BERNARDUS PARMENSIS,
 BOTTONUS).
 BERNARD (Jacques).
 Berne
 BÉROALDE (Filippo BEROALDO,
 en français Philippe
 BÉROALDE) le père.
 BÉROALDE (Philippe), le fils.
 Beromünster.
 BERQUIN (Louis de).
 BERRY (Jean, duc de).
 BERTHIER (Antoine).
 Besançon.
 BESCHI (P.).
 BEVILACQUA.
 BÈZE (Théodore de).
 Bible.
 Bibliothèques
 BIDPAI.
 BILL (John).
 BIRCKMANN (Franz)
 BIRCKX.
 Birmingham.
 BLADO.
 BLAEU.
 BLAGOUSIN (Grigory).
 BLAISE (Thomas).
 Blaubeuren.
 BLAVIS.
 Blois
 BOCARD (André).
 BOCCACE.
 BOCHERON (Claude).
 BODIUS (Hermann), Pseud. Voir
 BUCER (Martin).
 BODONI.
 BOÈCE.

BÔMER (Ulrich).	BRAHE (Tycho).
BOEMIUS.	BRANT (Sébastien).
BOGNE (Georges).	Bratislava.
Bohême.	Bréda.
BOIARDO.	BRÉDA (Jacques de).
BOILEAU.	Brême.
Bois-le-Duc. Carte.	BRENZ.
Bologne.	Brescia.
BOLZANI (Urbano).	Brésil.
BOMBERG (Daniel).	Breslau.
BONACCI.	Bretagne.
BONASPES.	Breuchin.
BONAVENTURE (saint).	<i>Bréviaire des Nobles.</i>
BONHOMME (Pasquier).	BREYDENBACH (Bernardus de).
BONINIS (Boninus).	BRIÇONNET (Guillaume).
BONNEMÈRE (Antoine).	BRICOT (Thomas).
<i>Booke of the common Prayer.</i>	Brie.
BORCHT (Pierre van der).	BRIE (Jean de).
Bordeaux.	BRIGITTE DE SUÈDE (sainte).
BORROMEO (Frederico).	BRIQUET (Charles-Moïse).
Bosiis (Andrea de).	Bristol.
BOSSE (Abraham).	Brno.
Boston.	BROCAS (Arnao Guillon de).
BOUCHER (François).	BROUILLY (Jean de).
BOUCHET (Jean).	BRUCKMAN.
BOUDE.	BRUEGEL LE JEUNE.
BOUILLEROT (Joseph).	Bruges.
Bouillon.	BRUNET (Michel).
Bouquinistes. Voir : Occasion (livres d').	BRUNFELS (Otto).
BOURBON (Charles de).	BRUNI (Leonardo).
BOURBON (Jean de).	Brunn. Carte.
BOURDON (Nicolas).	BRUNOT (Ferdinand).
BOURCEV (V. F.).	Bruxelles.
BOURDICHON (Jean).	BRUYSET (Jeanne-Marie).
Bourges.	BRY (Thomas de).
Bourgogne.	BUANNO (Goropius).
BOURGOGNE, ducs de.	BUATIER (Marie).
Bourgoin.	BUCER (Martin).
BOXERS.	BUCHANAM (George).
BOYER	Buda.
BOYSSONNE (Jean de).	BUDÉ (Guillaume).
BOZON (Pierre).	BUFFON.
Brabant.	BUGENHAGEN.
BRADFORD (William).	BULLINGER.
	BULLOKAR (William).

Burgdorf. Carte.
BURGER (Konrad).
BURGKMAIR.
Burgos.
BURIDAN. Voir : JEAN BURI-
DAN.
BUSCH.
BUSCHE (Hermann von dem).
BUYER (Barthélemy).
BUYER (Jacques).
BUYER (Pierre).
Byzance.

C

CABILLER. Voir : SCHABLER.
CADEROUSSE (Davin de).
Cadix.
Caen.
CALCAR (Jean de).
CALDERINO (Domizio).
Calendriers.
CALEPIN (Ambr.).
CALLOT (Jacques).
CALSTADT.
CALVIN.
Cambrai.
Cambridge.
Cambridge (U.S.A.).
CAMDEN.
CAMOENS
CAMP.
CAMUSAT (Jean).
CAPCASA (Matteo).
CAPITON.
Capoue. Carte .
CARACCIOLI (Roberto).
Caractères (tailleurs et fondeurs de).
Caractères typographiques.
Caractères typographiques
cyrilliques.
Caractères typographiques grecs.
Caractères typographiques hébreux.
CARAFFA, cardinal.
Carpentras.

CARPI, princes de.
CARTERON (Antoinette).
CARTIER (Jacques).
CASLON (William).
Casse.
CASTANHEDO.
CASTIGLIONE (Balthasar).
Catalogues de libraires.
CATHERINE DE MÉDICIS.
CATHERINE DE SIENNE.
CATHo (Angelo).
CATON.
CATULLE. CATURCE (Jean de).
CAUSSE (Barthélemy).
CAVICEO (Jacomio).
CAXTON (William).
CAYAS (Gabriel de).
CELTES (Conrad).
Censure.
CÉPHALON.
CERDONIS (Matheus).
CERVICORNUS (Eucharis).
CÉSAR.
CÉSAR (Pierre).
Cesena. Carte.
Cetinje.
Chablis. Carte.
Châlons-sur-Marne.
Chalon-sur-Saône.
Chamalières.
Champagne.
CHAMPAIGNE (Philippe de).
CHAMPLAIN (Samuel).
Chanson de Roland.
CHAPELAIN (Jean).
Charente.
CHARLES V.
CHARLES VIII.
CHARLES IX.
CHARLES QUINT.
CHARTIER (Alain).
Chartres.
CHAUCER.
CHAUDIÈRE (Regnauld).
CHAUTEMPS (Jean).

- CHELCICKY.
Chevalier au cygne.
 CHEVALLON (Claude).
 Chine.
 Chivasso. Carte.
 CHOENTCHE.
 CHOISEUL.
 CHOPIN (René), jurisconsulte.
 CHOUAUD (Pierre).
 CHRISTINE DE PISAN.
 Chroniques (en général).
Chronique de Cologne.
Chronique de Hollande.
Chronique de Koelhoff.
Chronique de Nuremberg.
Chroniques gargantuines.
 CHUQUET (Nicolas).
 Chypre.
 CICÉRON.
 Cirenster.
 CIREY (Jean de).
 Cîteaux.
 Civilité (caractères de).
 CLAJUS (Johann).
 CLARET (Jean).
 CLAVEL (Robert).
 CLÉMENT VII.
 CLÉNARD (Nicolas).
 Clermont.
 Clèves.
 Cluny.
 COBLENCE (Jean de).
 Cochin.
 COCHLAEUS.
 COCK (Jérôme).
 COCT (Anémond de).
 COIGNARD (Jean-Baptiste).
 COLBERT.
 COLINES (Simon de).
 Colle di Valdelsa. Carte.
 Colmar.
 Cologne.
 COLOGNE (Jean de).
 COLOMB (Christophe).
 COLOMB (Joseph).
 COLOMB, de Milan
 COLONNA (Guido de). Voir
 GUIDO DELLE COLONNE.
 Colophon.
 Colportage (littérature de).
 Colporteurs.
 COMESTOR. Voir : PIERRE
 COMESTOR.
 COMINES (Philippe de).
 COMPAING (Nicolas).
 Composition.
 Comtat-Venaissin.
 CONAT.
 CONDILLAC.
 Confréries.
 CONFUCIUS.
 Congo.
Conquête du Grand Charlemagne.
 Constance.
 Constantinople.
 Contrefaçons.
 COOK.
 COORNHERT(DirkVolkerttoon).
 Copenhague.
 COPERNIC.
 COPINGER.
 Copistes.
 Corbeil.
 Cordoue.
 Corée.
 Coria. Carte.
 CORNAZZANO
 CORNEILLE (Pierre).
 CORNEILLE (Thomas).
Cornucopiae.
 Corporations.
 Correcteurs.
 CORROZET (Gille).
 CORTEZ (Fernand)
 Cosenza. Carte.
 COSME DE MÉDICIS.
 COSTER. Voir : JANSZOOM.
 COTTEREAU.
 COURBÉ (Augustin).
 Courcelles.

COURNOT.
 COURT (Benoit).
 Courtalin-Faremoutiers (en Brie).
 COUSIN (Jean).
 COUSINOT, avocat.
 COUSTELIER (Urbain).
 COUSTIAU (Gillet).
*Coustumes et constitutions de
 Bretagne.*
 COVERDALE.
 COYECQUE (Ernest).
 Cracovie.
 CRAMOISY (Sébastien).
 CRAMER.
 CRANACH (Lucas).
 CRATANDER.
 CRÉBILLON.
 CRELLIUS.
 Crémone. Carte.
 CRÈS (Jean).
 CRESCENS (Pierre de).
 CRESPIN (Jean).
 CRNOJEVIC (Dured et Ivan).
 CROMBERGER.
 Cuenca.
 Culenbourg. Carte.
 CURIO.
 CYRANO DE BERGERAC
 (Savinien).

D

Dalmatie.
 DALMATIN (Grgur).
 DANÈS (Pierre).
Danses macabres
 DANTE.
 DANTZIG.
 Dauphiné
 DAVID (Jacques-Louis).
 DAY (Matthew).
 DAY (Stephen).
 DE GREGORI.
 DELAISSÉ.
 Delft.

DELFT (Lambert de).
 DELISLE (Léopold).
 DELISLE (Léorier).
 DÉMOSTHÈNE.
 DERÔME.
 DESBORDES.
 DESCARTES.
 DESMARETZ.
 DESPAUTÈRE.
 DESPREZ (Guillaume).
 DESPREZ (Nicolas).
 DESTREZ (abbé Jean).
 Deventer.
 Di ALOPA (Alonzo).
*Dictionnaire de l'Académie
 française.*
 DIDEROT.
 DIDOT (Ambroise-Firmin).
 DIDOT (Firmin).
 DIDOT (François).
 DIDOT (François-Ambroise).
 DIDOT (Pierre-François).
 DIDOT (famille).
 Dijon.
 DIMITROVIC (prince Radisa).
 DOBRIC (Dobrusko).
Doctrinal.
 DODOEN.
 DORING (Christian).
 DOLET (Étienne).
 Dombes.
 DOMINICI.
 DONAT.
 DONI (Anton-Franc.).
 DORÉ (Pierre).
 Dortmund.
 Douai.
 DOUCEUR (David).
 Douvres.
 DRITZEHN (André).
 DROBIC (Dobrusko). Voir
 BONINIS (Boninus de).
 Droit (livres de).
 Droits d'auteur.
 Du BELLAY (Guillaume).

Du BELLAY (Jean).
 Du BELLAY (Joachim).
 Du BELLAY (Martin).
 DuBois, grammairien.
 Du Bois (Michel).
 DUBOIS (Simon).
 Du CANGE.
 Du HALDE, le Père.
 DUNS SCOT. Voir : JEAN DUNS
 SCOT.
 Du PERRON (Jean Davy), cardinal.
 Du PRÉ (Galiot).
 Du PRÉ (Jean).
 Du PRÉ (Nicolas)
 Du Puis (Nicolas). Voir
 BONASPES.
 Dupuy (Pierre).
 Du Puys (Jacques), libraire.
 DURAND, libraire.
 DURAND (Guillaume).
 DURAND (Guillaume), principal au
 collège de Lyon.
 DÜRER (Albert)
 DU TILLET (Louis)
 DYON (Adam).

E

ECK (Jean).
 Écosse
 ÉCREVISSE (Guillaume).
Edelstein.
 EGENOLFF (Christian)
 EGGESTEIN.
 EGNAZIO (Battista).
 Égypte.
 Eichstatt. Carte
 EKKFHART.
 Elbe.
 Eltville
 ELZEVIER.
 Emblème (livres d').
 Embrun. Carte.
 EMILI (Paolo, en français Paul
 ÉMILE).

ENCISO (Martin Fernandez de).
 Enluminure.
Entrée de Henri II.
Encyclopédie.
 Epinal.
 Épinal (images d').
 Episcopus (Eusebius).
Epistola de miseria curialium.
 ÉRASME.
 Erfurt.
 ESCALANTE (Bernardino de).
 ESCHINE.
 ESCOBAR (Andreas).
 ÉSOPE.
 Espagne.
 ESPINOSA (Antonio de).
 Essonnes.
 Estampe. Voir : Xylographie et
 Gravure sur cuivre.
 ESTIARD (Pierre).
 ESTIENNE (famille).
 ESTIENNE (Charles).
 ESTIENNE (François)
 ESTIENNE (Henri Ier).
 ESTIENNE (Henri II).
 ESTIENNE (Robert Ier).
 ESTIENNE (Robert II).
 ESTOC (Jean).
 États-Unis.
 Etlingen.
 EUCLIDE.
 EUSÈBE.
 Exeter.
 Extrême-Orient. Voir aussi : Chine,
 Corée, Japon, Indes, Manille,
 etc.
 EYB (Albertus de).

F

Fabriano.
 FACETUS.
 FAELLI.
*Faits et gestes de Godefroy de
 Bouillon*.

Faits merveilleux de Virgile.

FANO.

FAQUES (Guillaume).

FARAL (Edmond).

Farce de Pathelin.

FAREL (Guillaume).

Faro. Carte.

Fasciculus temporum. Voir :

ROLEVINCK (Werner).

FAWKES. Voir : FAQUES.

FEDOR, moine au monastère de

Mileseva.

FEDOROV (Ivan).

FENOLLAR (Bernardo).

FERDINAND, roi d'Aragon.

FERDINAND, infant de Parme.

Ferney.

FERRANDUS (Thomas).

FERRARE.

FERREBOUC (Jacques).

FERRET (Émile).

Feuilles d'annonces.

FEYERABEND (Johann).

FICHET (Guillaume).

FICIN (Marsile)

Fierabras.

Figures de la Bible.

FILELFO.

FILESAC.

Filigranes.

FINÉ (Oronce).

FIOL (Swiatopoit).

FIRMIN-DIDOT. Voir : DIDOT.

FISCHER (John).

FITZHERBERT, S. J..

Fivizzano.

FLACH.

Flandres.

Florence.

Flores Iegum.

FLORES (Juan de).

FLORETUS.

Florimont.

Foires.

Foligno.

Foliotation (et pagination).

FONG TAO.

FONTAINE (Claude).

Fontainebleau.

FONTANEY.

FONTENELLE.

Forli. Carte.

Format.

FOSTER (John).

FOUCAULT (Eustache).

FOUQUET (Robin).

FOURNIER (Pierre-Simon).

FRAGONARD.

Fraktur (caractères).

France.

Francfort.

FRANCFORT (Nicolas de).

Franche-Comté, 57.

FRENCO (Nicole).

FRANCOIS Ier .

FRANÇOIS D'ASSISE (saint).

FRANÇOIS XAVIER (saint).

Franconie.

FRANKLIN.

FRÉDÉRIC II, empereur.

Freiberg. Carte.

FRELLON (Jean).

Fribourg (Suisse).

FRIBURGER (Michel).

FRISSNER.

FRODEN (Johann).

FROES le Père, S. J.

FROSCHAUER (Christophe).

FROSCHAUER (Eustache).

FUCHS (Léonard).

FUNRUS (Adrien).

FUST (Jean).

G

GABIANO (Baldassare).

Gacte. Carte (266-267).

GAGUIN (Robert).

GALIEN.

GALILÉE.

- GALLIZIANI (famille).
 GALLOIS (abbé Jean).
 Gand.
 Gap.
 GARAMOND.
 GARASSE, le Père.
 Garde (lac de).
 GARIN (Louis).
 GARNIER.
 GASPARINO DE BERGAME. Voir
 BARZIZZA (Gasparino).
 GAUDE.
 GAUTIER (Léonard).
 GAZA (Théodore).
 GAZEAU.
 Gelehrterepublik. Voir : KLOP-
 STOCK.
 Gênes.
 Genève.
 Gennep.
 GENSFLEICH (Jean). Voir :
 GUTENBERG.
 GEORGES DE SAXE.
 Géographie (littérature).
 GÉRARD (Jean)
Gérard de Nevers
 GERBERT.
 GERING (Ulrich).
 GERLIER (Durand).
 GERSON.
 GERVAIS DE TILBURY.
 GESNER (Conrad).
 GILLE (Nicole).
 GILLEBERT.
 GIRARDENGO.
 GIUNTA.
 Gleismühl.
 GLOUCESTER, duc de.
 GLOVER.
Glücksbuch.
 Goa.
 GODARD (Guillaume).
 GOETZE (A.).
 GOLEIN (Jean).
 GONIN (Martin).
 Gorazde.
 Gouda.
 GOUJON (Jean).
 GOURMONT (Gilles de).
 GOURMONT (Jérôme de).
 GOUVERA (Antoine de).
 Gracanica.
 GRAF (Urs).
 GRAFTON (Richard).
 GRAN (Henri).
 Grande-Bretagne. Voir : Angleterre.
 GRANJON (Robert)
 GRANVELLE, cardinal.
 GRATIEN.
 Gravure sur bois. Voir : Xylographie.
 Gravure sur cuivre.
 Grec (ouvrages en).
 GREEN (Samuel).
 GRÉGOIRE IX, pape.
 GRÉGOIRE XIII, pape.
 GRÉGOIRE DE TOURS.
 GREGORI DE). Voir : DE
 GREGORI.
 Grenade.
 Grenoble.
 GRIFFO (Francesco).
 GRIM (Sigmund).
 GRINGORE (Pierre).
 GRITSCH (Johann).
 GROLIER (Jean).
 GROMORS (Pierre).
 GROTIUS.
 GROULLEAU (Étienne)
 GRÜNINGER (Jean).
 GRYPHE (Sébastien).
 Guadalajara. Carte.
 GUARINI (G. B.).
 GUÉROULT (Guillaume).
 GUETTARD.
 GUEVARA (Antonio de).
 GUICHARDIN (Francesco).
 GUIDACIER
 GUIDO DELLE COLONNE.
 GUILLAND (Claude).
 GUILLAUME D'OCKHAM.

GUILLAUME D'ORANGE.
GUILLAUME DE
MALMESBURY.
GUILLEBAUD (Nicolas).
GULDENRUND (Hans).
GUNDULIC (Trojan).
GUNTKNIGHT (Jobst).
GUSTAVE-ADOLPHE.
GUTENBERG.
GUY DE LUSIGNAN.
GYMNICH (Johann).

H

HAEBLER (Konrad).
Hagueneau. HAHN (Ulrich).
HAIN.
HALICZ.
HALKUG.
HALLER (Jean).
HALMA (François).
HALS (Frans)
Hambourg.
Hanau.
HARDOUYN.
HARINGTON.
Harlem
HART (John).
HARVARD (John).
HAULTIN.
HAUSER (Henri).
HAYIM.
Hébreu (ouvrage en hébreu et langue
hébraïque).
HÉBREU (Léon I'). Voir : LÉON
L'HÉBREU.
Hedderheim.
HEGENDORFF.
Heidelberg.
HEILMANN (André).
HEINSIUS.
HÉLIODORE.
HELVÉTIUS.
HENNEBERG (Bertold de).
HENRI II

HENRI III.
HENRI Du TRÉVOU.
HERBORT (Jean).
HERGOT (Hans).
HÉRODIEN.
HÉRODOTE.
HÉROLD (Chrétien).
HERP (Hendrik HERP, en français
Henri de).
HERWAGEN (Johann).
Herzégovine.
Heures (livres d'). Voir : Livres
d'heures.
HEYNLIN.
HIGMAN (Damien)
HIGMAN (Nicolas).
HILDEBERT DE LA VARDIN.
HIPPOCRATE.
Histoires (livres d').
*Historie von Daniel, Joseph, Judith
und Esther.*
*Histoire de la conquête de la Toison
d'or.*
*Histoire de l'Ancien et du Nouveau
Testament.*
Histoires de la Bible.
HITTORP.
HOBBES.
HOCHFEDER (Gaspar).
HOLTZEL (Hieronymus).
HOLBEIN (Ambrosius et Hans).
HOMÈRE.
Hongrie.
HOPKINS.
HOPYL (Wolfgang).
HORACE.
HORNKEN.
Hortulus animae.
HOTMAN (François).
HROSWITA.
Hu (Loys de).
Hurte. Carte.
HUGUETAN.
HUGUEVILLE.
HUNNAEUS (Augustin).

Huon de Bordeaux.
HUPFUFF (Matthias).
HURUS (Paul).
Hus (Jean).
Husz (Mathieu).
HUTTEN (Ulrich de).
HUYGENS (Constantin).
Huys.
HYST.

I

IBN ISHAQ (Mohammad).
Ile-Bouchard.
Ile-de-Franco.
Illustration. Voir aussi : Gravure sur
cuivre et Xylographie.
*Images de la Bible. Voir : Figures de
la Bible.*
IMBART DE LA TOUR (P.).
Imitation de Jésus-Christ.
Imposition.
Impression. Voir : Presse.
Imprimerie royale (Paris).
Incas.
Incipit.
Incunables.
Indes.
Indes occidentales.
Indes orientales.
Ingolstadt.
INNOCENT VII.
Iran.
ISAAC (Jean).
Istrie.
Italie.

J

JACOB (Père Louis).
JACQUES DE THÉRAMO.
JACQUES DE VORAGINE, Voir :
VORAGINE (Jacques de).
Jamestown.
JANOT (Denis).

JANOT (Jean).
JANOT (J.-M.).
JANSZON (Laurent).
Japon.
JEAN LE BON.
JEAN BURIDAN.
JEAN D'ARRAS.
JEAN DE BRUGES.
JEAN DUNS SCOT.
JEAN DE HOLLYWOOD.
JEAN LE ROBERT, abbé.
JEAN SCOT ÉRIGÈNE.
JENSON (Nicolas).
JÉRÔME (saint).
Jérusalem.
Jessi.
JOHANNOT.
JOSÈPHE (Flavius).
JOSSE (Luc).
JOUENNEAUX (GUY).
JOUFFROY (Jean de).
Journal de Trévoux,.
Journal des savants.
JOVE (Paul).
JULI.
JULLIEN (Jean).
JUSTINIEN.
JUVÉNAL.
JUVENCUS.

K

KACHELOFEN (Konrad).
KAMP (Ina).
K'ANG-HI.
KAYSERSBERG (Geiler de).
Kazan.
Kehl.
KEPFER (Heinrich).
KERBRIANT (Jean).
KERNER (Konrad).
KERVER.
KESSLER (Nicolas).
KHODKEVIC, prince.
K'IEN-LONG.

Kiev.
 KIMHI (David).
 Kirchheim. Carte.
 KLOPSTOCK.
 KLUG (Joseph).
 KNAPPS (Hans).
 KNOBLOCH (Jean).
 KNOBLOCHTZER (Henri).
 KOBERGER (Anton).
 KOBERGER (Melchior).
 KOEHN (Wiegand).
 KOELHOFF (Jean).
 Kotor.
 KRANZ (Martin).
 KRIEGER (Ivan).
 KROZNA (Pawel de).
 KUHN (Jean).
 Kutno.
 Kuttenberg. Carte.

L

LA BRUYÈRE.
 LACHNER (Wolfgang).
 LA COURT, libraire à Bordeaux.
 LACTANCE.
 La Ferté-Loupière.
 La Flèche.
 LA FONTAINE.
 LA FORGE (Jean de).
 La Haye.
 LAMBERT, d'Avignon.
Lancelot.
 LANDGATE, moine.
 Landshut.
 LANDSPERG (Martin).
 LANGELIER (Arnoul).
 Languedoc.
 Langues nationales.
 Lantenac. Carte.
 Lanterne.
 LA PÉROUSE.
 Laponie.
 LA ROCHE.
 LA ROCHEFOUCAULD

La Rochelle.
 LA SALLE (Antoine de).
 LASCARIS.
 LAS CASAS.
 LASNE (Michel).
 Latin (Ouvrages écrits en).
 LAUER (Georges).
 LAUER (Johann).
 LAUGFRIÈRE (Antoine de).
 LAURENT (Pierre).
 Lausanne.
 LAVAUDO, colporteur.
 LAVILLE (Jean de).
 LE BÉ (famille).
 LE BÉ (Guillaume Ier).
 LE BÉ (Guillaume II).
 LE BÉ (Guyot Ier).
 LE BRET.
 LE BRETON.
 LE BRUN.
 LE CARON (Pierre).
 LE CLERC (Jean).
 LE CLERT (Louis).
 LE DRU (Pierre).
 LEERS (Rainier).
 LEEU (Gérard).
 LE FÈVRE (Raoul).
 LEFÈVRE D'ÉTAPLES.
Légende dorée. Voir : VORAGINE
 (Jacques de).
 LE GIER.
 LEGNANO.
 LEIBNIZ.
 Leipzig.
 Leiria. Gare
 LE MAIRE DE BELGES (Jean)
 LEMAISTRE DE SACI.
 Le Mans.
 LEMPEREUR (Martin).
 Leningrad.
 LENOIR (Antoine).
 LE NOIR (Guillaume).
 LE NOIR (Michel).
 LÉON X, pape.
 LÉON L'HÉBREU.

LÉONARD (Frédéric).
 LE PETIT (Pierre).
 LEPREUX (Georges).
 LE PREUX (Jean).
 Lerida. Carte.
 LE ROUGE (Nicolas).
 LE ROUGE (Pierre).
 LE Roy, imprimeur de musique.
 LE Roy (Guillaume).
 LE ROY (Louis).
 LESCALOPIER(Nicolas).
 LE SIGNERE,.
 LE TAILLEUR (Guillaume).
 LEU (Thomas).
 Levant.
 LEVET (Pierre).
 LEVITA (Elie).
 Leyde.
 LIECHTENSTEIN (Pierre de).
 LIEFTINCK (G. I.).
 Liège.
 LIGNAMINE (Johannes Philippus de).
 Ligurie.
 Lima.
 Limoges,.
 LINACRE (Thomas).
 Lintz.
 LIPPOMANO.
 Lisbonne.
 Lituanie.
 Liverpool.
 Livres d'heures.
 LIZET (Président Pierre).
 Ljubljana.
 LOCATELLI.
 LOCHNER (Christoph).
 LOCHNER (Johann-Georg).
 LOCKE (John).
 Loire.
 Lombardie.
 Londres.
 LOPEZ DE GOMARA (Francisco).
 Lorraine.
 LOTHAIRE (cardinal, plus tard

INNOCENT III).
 LOTTHER (Melchior),
 LOTTHER (Melchior), le Jeune.
 Louis IX (SAINT Louis).
 Louis XI.
 Louis XII.
 Louis XIII.
 Louis XIV.
 Louis XV.
 LOUP DE FERRIÈRE
 Louvain.
Loys des Trépassés.
 Lubeck.
 LUBLINA (Biernat de).
 Lucerne.
 LUCIEN.
 Lucques.
 LUDOLPHE LE CHARTREUX.
 LUFFT (flans).
 LULLE (Raymond). Voir :
 RAYMOND LULLE.
 LUNEAU DE BOISGERMAIN.
 LUTHER.
 LUTZELBURGER.
 Luxeuil.
 LUYNES (Guillaume de).
 Lvov.
 Lyon.

M

MABILLON.
 Macao.
 MACHIAVEL.
 MACHUEL (Pierre).
 Mâcon. Carte.
 MACRIN (Salmon).
 Madrid.
 Maffei, Père.
 Magdebourg.
 MAHEU (Didier).
 MAILLET.
 MAIR (Jean).
 MAIRE (Louis).
 MAKARII.

- MALE (Émile).
 MALESHERBES.
 MALHERBE.
 MALINGRE (Thomas).
 MALMESBURY (Guillaume de).
 MAMMERANUS.
 Manchester.
 MANDEVILLE (Jean de).
 MANFERT.
 Manille.
 Manosque.
 MANSION (Colard).
 MANTEGNA.
 MANTHEN (Jean).
 Mantoue.
 MANTUANUS. Voir :
 SPAGNUOLI (Battista).
 MANUCE (Alde).
 MANUCE (Alde), le Jeune.
 MANUCE (Paul).
 Manuscrits.
 Marbourg.
 MARCHANT (Guy).
 MARCHESINI (Giovanni).
 MARCHIO (François et Marc de).
 MARCO POLO.
 MARCOLINI.
 MARCOURT.
 MARDARII, Moine à Mileseva.
 MARIETTE.
 MARIN (Pieter).
 MARGUERITE DE NAVARRE.
 MARGUERITE DE PARME.
Marguerite des Marguerites des Princesses.
 MARNEF.
 MARNIX DE SAINTE-
 ALDEGONDE.
 MAROT.
 Marques.
 Marseille.
 MARTIN (Edme).
 MARTIN (Henri).
 MARTIN (Sébastien).
 MARTIN LE FRANC.
 MARTYR (Pierre).
 Mary City.
 Maryland.
 MATHIAS CORVIN.
 MATHIEU DE VENDÔME.
 MATHIEU PARIS.
 MAUBANEL (Jean).
 MAXIMILIEN.
 Mayence.
 MAZARIN.
 MEAUREGARD (Jean de).
 Meaux.
 Mécènes.
 MÉDULLA (François de).
 MEIGRET (Louis).
 MEILLET (Antoine).
 Meissen. Carte.
 MELANCHTON.
 MÉLANTRICH.
 MELLIN DE SAINT-GELAIS.
Mélusine. Voir : JEAN D'ARRAS.
 MEMMINGEN (Albrecht de).
 MÉNAGE.
 MÉNARD (Jean).
 MENDOZA (Gonzales de).
 MENTELIN (Jean).
 Menus propos. Voir : GRINGORE
 (Pierre).
 Mer des histoires.
 MERCIER (Sébastien).
 Merksin (monastère de).
Merlin.
 MESCHINOT.
 Meslay-le-Grenct.
 METLINGER
 Metz.
 Mexico.
 Mexique.
 MICHAULT (Pierre).
 MICHEL (Jean), auteur.
 MICHEL (Jean), impr.
 MICHEL DE TOURS (Guillaume).
 MICHELET.
 Milan.
 Mileseva (monastère de).

MILLER (Johann).
MILTON.
MING.
MIRABEAU.
Miroir d'or de l'âme pécheresse.
Mirouer de la Rédemption de
l'humain lignaige.
Missel de Constance.
Missel de Cracovie.
Missel de Verdun.
Modus legendi abbreviaturas.
MOLIÈRE.
MOLIN.
MOLINET.
MOMORO (A. F.).
Mondonedo. Carte.
Mondovi.
Monembasie.
MONNIER.
MONTANUS (Arias).
MONTAURON.
Montbéliard.
MONTCHRESTIEN.
MONTEMAYOR.
Monterrey. Carte.
MONTESQUIEU.
MONTEVERDE.
MONTFAUCON.
MONTGOLFIER.
Montpellier.
MONTROCHER (Guy de).
Montserrat. Carte.
MORAVUS (Matthias).
MOREL.
MORELLET, abbé.
MORERI.
MORETUS.
MORIN.
MORTIER.
MORUS (Thomas).
Moscou.
Moutiers. Carte.
MSTISLAVEC (Peter).
Munich. Carte.
Munster. Carte.

MUNSTER (Sébastien).
MUNZER (Jérôme).
Mundus novus.
MURMELLIUS.
MURNER (Thomas).
MUSUROS (Marc).
MYLLAN (Andrew).

N

Nagasaki.
NAIOLI (Simone).
Nantes.
Nantes (Édit de).
NANTEUIL.
NAPOLÉON Ier.
Narbonne.
NAUDÉ (Gabriel).
NEBRIJA (Antonio de).
Nedelisce.
NEFEDIEV (Marousa).
Neuchâtel.
NEUMEISTER (Johann).
NEVESA (Andronik).
Nevers.
Newcastle.
New York.
NICCOLI (Niccolo de).
NICOLAS V, pape.
NICCOLAS DE LYRE.
NICOLE ORESME.
NICOLINI DA SABBIO.
NIDER (Johannes).
NIFO (Agostino).
NIKIFOROV (Vassjuk).
Nîmes.
Nivernais.
NOBILI (P. de).
Nonantola. Carte.
Nordlingen.
Normandie.
NORMANDIE (Laurent de).
Norwich.
NOTARY.
Nottingham.

NOURRY (Claude).
Nouvelle-Angleterre.
Nouvelle-Espagne.
Novgorod.
Novi. Carte.
Noyons.
Nozzano. Carte.
Nuremberg.
NUTHEAD (William).

O

Obod.
Occasion (livres d').
OCKHAM. Voir ; GUILLAUME
D'OCKHAM.
Odense. Carte.
OEGLIN (Erhard).
OESSLER (Jacques).
Offenbourg. Carte.
OLIVÉTANT.
Olmütz. Carte.
Ombrie.
Orense. Carte.
ORFINI (Emiliano et Marietto).
Orléans.
ORLÉANS (duc Charles d').
ORTELIUS.
Orthographe.
Ostrog.
OTMAR (Hans).
OTMAR (Silvan).
Ouigours
OVIDE.
OVIEDO Y VALDES (Fernandez).
OWEN (John).
Oxford.

P

PABLO (Juan).
PACHEL.
Padoue.
PAFFROET (Richard).
Page de titre. Voir : Titre (page de).

Pagination. Voir : Foliotation.
PAGNANINI.
PAGNINUS (Sanctes)
PALEARIO.
PALISSY (Bernard).
PALLIOT (Pierre).
PALMART (Lambert).
PALTASIC (Andrija).
Pampelune. Carte.
PANCKOUKE.
PANNARTZ.
Papier.
PARADAIN (Claude).
PARAVISINUS (Dionysius).
Parchemin.
PARÉ (Ambroise).
Paris.
PARIS (les frères).
PARIS (Jean de).
Parme.
PARMENTIER (Pierre)
PASDELOUP.
PASQUIER (Étienne).
Passau. Carte.
Pathelin. Voir : *Farce de Pathelin*.
Patience de Grisélidis.
PATISSON (Mamert)
PAUL ÉMILE. Voir : Émili (Paolo).
PAUL LE DIACRE.
Pavie.
PAYEN (Thibault).
Pays-Bas.
Pays-Bas espagnols. Voir : Belgique.
Pecia (système de la).
PEDDIE (R. A.).
PEIRESC.
Pékin.
PELETIER DU MANS (Jacques).
PELLIOT (Paul).
PEPELAW (fan).
Périgueux.
PEROTTO (Niccolo).
Pérou.
Pérouse.
Perpignan. Carte.

PERRIN.	PLANTIN (Christophe).
PERSE.	PLANTIN-MORETUS.
PESCIA. Carte.	PLAUTE.
PETIT (Jean Ier).	Pléiade.
PETIT (Jean III).	PLINE.
PETIT (Oudin).	PLUTARQUE.
PÉTRARQUE.	Pô.
Petrejus (Johann).	PODEBRAD (Iurii).
PETRI (Adam).	POGGE.
PETRI (Jean).	Poitiers.
PEUTINGER (Konrad).	Pojano. Carte.
PEYPUS (Friedrich).	POLITIEN.
Peyrus.	Polock.
PFISTER.	Pologne.
Pforzheim.	POLYBE.
PFORZHEIM (Jean de).	Pont-à-Mousson.
Philadelphie.	PONTE (Petrus de).
PHILIBERT (Claude).	PORET (Christophe).
PHILIPPE II.	PORTA (Petrus de).
PHILIPPE (Gaspard).	Portese. Carte.
<i>Philobiblion</i> . Voir : RICHARD DE	PORTONARI.
BURY.	Port-Royal.
PI CHENG.	Portugal.
Picardie.	POSTEL (Guillaume).
PIC DE LA MIRANDOLE.	POSUEL, libraire à Lyon.
PIDIER.	POT (Philippe).
PIE II (Aenea Silvio Piccolomini).	POUSSIN (Nicolas).
PIERRE COMESTOR.	Prague.
PIERRE D'AILLY.	PRAULT.
PIERRE DE BLOIS.	Presse.
PIERRE DE LA PALUD.	PRIMATICE.
<i>Pierre de Provence</i> .	PRIMI.
PIERRE DE RIGA.	Privilèges.
PIERRE LOMBARD.	Prix des livres.
PIGAFETTA.	PROCTOR.
Pignerol	Promenthoux. Carte.
PIGOUCHET.	PROPERCE.
Pilsen.	Provence.
PINCIO.	Provins. Carte.
PIRCKHEIMER.	PRUDENCE.
Pise.	PRUSS (Jean).
PITHOU (Pierre).	Prusse.
PIZARRO.	Psaumes.
Placards.	Psautier de Mayence.
Plaisance. Carte.	PTOLÉMÉE.

PULCI (Luigi).

Punica.

PURCHAS.

PYNSON (Richard).

Q

Quadrins historiques de la Bible.

Quatre fils Aymon.

QUENTELL (Heinrich).

R

RABAN MAUR.

RABELAIS.

RACHID ED-DIN.

Rachol.

RACINE.

RAMBAUD (Honorat).

RAMUSIO.

Rationale.

RAOUL DE PRESLES.

RAOUL DE MONTET.

RAPHELINGIUS.

RATDOLDT (Ehrard).

Ratisbonne.

RAYMOND LULLE.

RÉAUMUR.

Réforme.

REGIOMONTANUS (Johan
Muller).

Reggio-Emilia. Carte.

REGNAULT (François).

REGNAULT (Jacques).

Reims.

Religieux (ouvrages).

Reliure.

REMBOLT (Berthold).

REMBRANDT.

RENÉ D'ANJOU (le roi René).

Rennes. Carte.

RENOUARD (Philippe).

RESCH (Conrad).

REUCHLIN.

Reutlingen.

RÉVEILLON.

REY (Marc-Michel).

REYCEDES.

REZÉ (Jacques).

RHAU-GRUNENBERG (Johann).

RHEGIUS (Urbanus).

Rheinardi (Johannes).

RHENANUS (Beatus, Bild de
Rhymon, dit).

Rhin.

Rhône.

RIBOU.

RICARDO.

Ricci (Père Mathieu).

RICHARD DE BURY.

RICHELIEU.

RIESSINGER.

RIFFE (Hans)

RIHEL (Jean).

Rijeka.

RIMINI (Valturio de).

Ripoli.

Rix (Hans).

Roanne.

Robert le Diable.

ROCKEFELLER.

ROCOLLET (Pierre).

RODRIGUEZ, évêque de Zamora.

ROFFET.

ROGER, roi de Sicile.

ROGER BACON.

ROHAN (Jean de).

ROJAS (Fernando de).

ROLEVINCK (Werner).

Romains (caractères).

Roman de la Rose.

Romans.

Rome.

ROME (Alain et Joachim de).

RONDELET.

RONSARD.

ROSELLI (Antonio).

Rosso.

Rostock.

ROTROU.

Rottenburg.
 Rotterdam.
 Rouen.
 Rougemont. Carte.
 ROUILLE (Guillaume).
 ROUSSEAU (Jean-Jacques).
 ROUSSEAU (Pierre).
 ROUSSEL.
 Roux (Pierre).
 ROYER (Jean).
 RUBENS (Pierre-Paul).
 RUGGIERI (Père).
 Ruiz (André et Simon).
 Rujansk (monastère de).
 RUPPEL (Aloys).
 RUPPEL (Berthold).
 RUSH (Adolphe).
 Russie.
 RYNMAN (Hans).

S

SABELLICO (Antonio).
 SACI. Voir : LEMAISTRE DE
 SACI.
 SAINT-AMANT.
 Saint-Cloud.
 Saint-Dié.
 Saint-Jacques-de-Compostelle,
 Carte.
 Saint-Jean-en-Royans.
 Saint-Lô.
 Saint-Nizier.
 Saint-Quentin.
 Saint-Thomé.
 Salamanque.
 SALICET (Nicolas de).
 Salins. Carte.
 SALLO (Denis de).
 SALLUSTE.
 SALOMON (Bernard).
 SALOMON DE TROYES.
 SAMARAN (Charles).
 SAMBUQUE (Jean).
 San Cucufate. Carte.

San Germano. Carte.
 SAN PEDRO (Diego de).
 SANNAZAR (Jacques).
 SANTARELLI (Père).
 Santiago de Guatemala.
 Sant'Orso. Carte.
 Saône.
 Saragosse.
 SARONE (Pierre de).
 SARTINES.
 SAUER (Johann).
 Saumur.
 Savigliano.
 SAVONAROLE (Girolamo)
 Saxe.
 SCALIGER (Jules-César).
 Scandiano. Carte.
 SCARRON.
 SCÈVE (Guillaume).
 SCÈVE (Maurice).
 SCHABLER (Johann).
 SCHAFFER.
 SCHALL (Adam).
Schatzebehalter.
 SCHAUFELIN.
 SCHEDEL (Hartmann).
 Schiedam. Carte.
 Schleswig. Carte.
 Schoonhoven. Carte.
 SCHIRLENTZ (Nickel).
 SCHMIDT (Peter).
 SCHOEFFER (Peter).
 SCHONSPERGER.
 SCHONGAUER (Johann), l'Ancien.
 SCHOTT (Jean).
 SCHOTT (Martin).
 SCHRECK (Johann).
 SCHÜRER (Mathias).
 SCHUMANN (Valentin).
 Schussenried.
 Schwabach (caractère).
 Scientifiques (livres).
 SCINZENZELLER (Henri).
 SCOTTI (Jacopo).
Secrets des secrets.,

Sedan	SOTER (Johann).
SEDULIUS.	Souabe.
SÉGUIER (Pierre), chancelier.	SPAGNUOLI (Battista).
Seine.	<i>Speculum</i> (littérature du).
Sélestat.	Spire.
SÉNÈQUE.	SPIRE (Jean de).
Senj.	SPIRE (Wendelin de).
Senlis.	STACE.
SENNETON.	STAHHEL (Konrad)
Sens.	STANHOPE (lord).
SENSENSCHMIDT (Johann).	STARLEY (John).
Serbie.	STATBOEN (Hermann de).
SERIANUS.	Stationner's Company.
Sermonetta.	STEIN (Henri).
SERVET (Michel).	Stendal. Carte.
SETZER (Jean).	STERNHOLD.
SEVERYN (Ivan et Pavel).	STEYNER.
Séville.	Stockholm
SEYSEL (Claude de).	STOCKEL (Wolfgang)
SHAKESPEARE.	STOEFLER (Johann).
SHARFENBERG (Marc et Nicolas).	STOLL (Jean).
SICULA (Lucie Marinea)	Stoutbridge.
Sienne.	STRANGE (John).
SIMONETTA (Jean)	Strasbourg.
SIMMONS (Samuel).	STROEMER (Ulmann)
Sion. Carte.	STROZZI (Hercule).
SIRMOND (Père).	SRUCHS (Georges).
Sisteron.	Styrie.
Siu KOANG-KI (Paul).	Subiaco (atelier de).
SIXTE IV	SUÉTONE.
Skadar	Suisse.
SKORINA (Fracisk).	Sursee. Carte.
Slaves (pays).	Suso (Henricus).
Slovaquie.	SUSSANEAU (Hubert).
Slovénie.	Suze.
SMITH (Thomas).	SWEYNHEIM (Conrad).
SOLIS (Virgil).	Syrie
SOMMAVILLE (Antoine de).	
SONCINO.	T
<i>Songe de la Pucelle.</i>	
<i>Songe de Poliphile.</i> COLONNA	TACITE.
(Francesco).	TACUINO.
SOPHOCLE.	Tallamare.
Sorbonne.	Talmud.
SORG.	TARDIF (Guillaume)

Tarragone. Carte.
 Tartarie.
 TASSE (Torquato Tasso, dit le).
 TATERET (Pierre).
 Tchécoslovaquie. Voir aussi :
 Bohême, Moravie, *Slovaquie*.
 Tchernigov.
 TÉRENCE.
 Tergovisce.
 Terre sainte
 THANNER (Jakob).
 THÉOCRITE.
 THÉODULE.
 THÉOPHRASTE.
 THEVET (Jean).
 THIERRY (Denis).
 Thiers.
 THOMAS D'AQUIN (saint).
 THOMPSON.
 THUCYDIDE.
 Thuringe.
 TIBULLE
Times.
 Tirages (chiffre des).
Tirant le Blanco.
 TISNOVA (Martin de).
 TISSARD (François).
 TITE-LIVE.
 Titre (page de).
 Tolède. Carte.
 TOLENTINO (Potrus Justinus de).
 TOPIÉ (Michel).
 TORQUEMADA, cardinal.
 Torrebelvicino. Carte.
 TORRESANI.
 TORTI (Battista).
 Tortosa. Carte.
 TORY (Geoffroy).
 Toscolano. Carte.
 Touen-Houang.
 Toul.
 Toulouse.
 Touraine.
 TOURNES (Jean de).
 TOURNON, (cardinal de).

Tours.
 TOURS (Guillaume-Michel de).
 TOUSSAINT (Jacques).
 Traductions.
 TRECHSEL.
 Tréguier. Carte.
 Trente (Concile de).
Trépasement de Notre-Dame.
 TREPPEREL.
 Trèves. Carte
 Trévi.
 Trévis.
 TRICHET DU FRESNE (Raphaël).
 TRIGAULT (Nicolas).
 Tristan.
 TRISSINO.
 TRITHÈNE.
 TROT (Barthélemy).
 Troyes.
 TRUBAR (Primus).
 Ts'Ai LOUEN.
 Tunbridge Wells.
 Tubîngen.
 TUDOR.
 TULLINS.
 Tuppo.
 Turin.
 Turquie.
 TYNDALE.

U

Ulm.
 « Urnbaut » (caractère).
 UNGLER (Florjan).
 UNGNAD, baron.
 Universités.
 Urach.
 Urbino. Carte.
 URFÉ (Honoré d')
 UTINO.
 Utrecht
 Uzès.

V

- Valachie.
 VALDAFER.
 Valence (Espagne).
 Valence (France).
 Valenciennes. Carte
 VALERA (Diego de).
 VALÈRE MAXIME.
 VALIGNANO (Père Alexandre).
 VALLA (Georges).
 VALLA (Laurent).
 VALLEAU (Antoine)
 VALTURIUS.
 VALVERDA.
 VAN BOMBERGHE (Corneille et
 Charles). Voir aussi :
 BOMBERG (Daniel).
 VAN DER BORCHT.
 VAN DER WEYDEN
 VAN EYCK.
 VAN ZUREN (Jan).
 VARAZDIN.
 VARILLAS.
 Varsovie.
 VASCOSAN.
 VASSE (Pierre).
 Vassy.
 VATABLE (Jean).
 Vaud (Pays de).
 Vaudois.
 VAUGELAS.
 VAUGRIS (Jean).
 Vaypicota.
 VÉGÈCE.
 Velay.
 VELESLAVINE (D.-A.).
 Velletri.
 Venise.
 VÉRARD (Antoine).
 VERBIEST (Ferdinand).
 Vercelli. Carte.
 VERDUSSEN.
 VERGÈCE (Ange).
 VERHAEREN.
 VERMEER.
 VERNULZ.
 Vérone.
 VÉRONE (Gaspard de).
 VÉSALE.
 VESPUCCI (Amerigo).
 VIART (Guyonne).
 VIAU (Théophile de).
 Vicence. Carte.
 VIDOUE (Pierre).
Vie de Jésus-Christ.
 Vierge (vie et culte de la).
 Vienne (Autriche).
 Vienne (Dauphiné).
 VIGNON (Jean).
 VILETTE, marquis de.
 VILLAMONT.
 Villers-Cotterêts (ordonnances de).
 VILLEDIEU (Alexandre de). Voir
 ALEXANDRE DE
 VILLEDIEU.
 VILLON (François).
 Vilna.
 VINCENT (Antoine).
 VINCENT DE BEAUVAIS.
 VINGLE (Jean de).
 VINGLE (Pierre de).
 VIRET.
 VIRGILE.
 VISAGIER (J.).
 VISSNAKEN (Guillaume).
 Viterbe. Carte.
 VITRÉ (Antoine).
 VITRUE.
 VIVÈS.
 VOLKERTROON (Dirk).
 VOLTAIRE.
 Voltri.
 Volynie.
 VORAGINE (Jacques de).
 VORSTERMANN.
 Vosges.
 VOSTRE (Simon).
 Voyages. Voir aussi MANDEVILLE
 et DE BRY (Thomas).
 VUKOVIC (Bozidar).

W

WAESBERGHE
WALDVOGEL (Procopé).
WALKER (John).
Wallonie.
WATTENSCHNEE. Voir :
 SCHABLER (Johann).
WAUQUELIN (Jean).
WECHEL (André).
WECHEL (Chrétien).
WEIDITZ (Hans).
WEINGARTNER (Andreas).
WEISS (Hans).
WEISSEBRUCH (Maurice).
WEISSENHORN (Alexandre de).
WELLER (E.)
WENSSLER.
Westminster.
WESTPHALIE (Jean de).
WHITECHURCH (Edward).
WIESNER (J. von).
WIERICX.
WILD (Léonard).
WILLER (Georges).
WIMPFELING.
Winterberg. Carte.
Wittenberg.
WOELTER.
WOLFF (Thomas).
WOLGEMUT.
Worcester.

WORDE (Wynkyn de).

Worms.

Worth.

Wurzburg.

WYLE (Von).

X

XÉNOPHON.

XIMÉNÈS, cardinal.

Xylographes.

Y

York.

Yougoslavie.

Z

Zabloudov.

Zagreb.

ZAINER (Gunther).

Zamora.

ZAROTTI, imprimeurs.

ZASIUS (Ulrich).

ZEDLER (Gottfried).

ZELL (Ulrich).

Zinna. Carte.

Zurich.

Zweibrücken. Carte.

ZWINGLI.

Zwolle.

L'APPARITION DU LIVRE

Note

de Paul Chalus

[Retour à la table des matières](#)

Ce qui apparaît aux époques cruciales de l'Histoire est comparable aux « émergences » dont parlent les biologistes et certains, philosophes. Ainsi l'invention de l'écriture, au troisième millénaire avant notre ère.

Et n'est-ce pas une autre « mutation » que cette transformation du manuscrit en livre imprimé ? Dans la carrière de cet « être » étrange qu'est le texte, l'écrit, grâce auquel peut se transmettre la pensée à travers le temps et l'espace, des caractéristiques nouvelles et révolutionnaires apparaissent brusquement. Si, dans les débuts, son apparence ne change guère - le livre du XVe siècle ressemble, le plus qu'il le peut, au manuscrit - la matière dont il est fait est assez nouvelle, du moins en Europe : une pellicule de nature végétale, le papier, qu'on peut fabriquer en grandes quantités, remplace le parchemin, d'origine animale, toujours rare et cher. D'autre part, grâce aux caractères mobiles, il se reproduit infiniment plus vite et plus facilement : au lieu de s'ajouter lentement les uns aux autres, les exemplaires apparaissent par centaines, par milliers à la fois.

Le présent ouvrage montre quelles furent les conditions et les phases de cette métamorphose. S'il permet, d'une part, de se rendre mieux compte des éléments qu'elle exigeait pour se produire, il montre, d'autre part, les profondes modifications qu'à son tour le livre imprimé - ce « ferment », selon l'expression de Lucien Febvre - produisit dans la culture européenne. Fille, en un sens, de l'humanisme naissant et de ses exigences, l'imprimerie en assura les progrès et le définitif triomphe. Cent ans après sa naissance, elle avait créé un monde nouveau - et une mentalité nouvelle.

On verra, dans ces pages attachantes, comment typographes, maîtres imprimeurs, libraires, auteurs enfin ont constitué assez rapidement un monde à part qui, en cette époque tout imprégnée encore de Moyen Âge, possédait un état d'esprit étonnamment ouvert, moderne, progressiste, pourrait-on dire - et dont l'influence fut grande. Ainsi, les hommes ont fait les livres, et les livres, à leur tour, ont façonné les hommes.

Histoire de la pensée, histoire des techniques, érudition bibliographique, psychologie des sentiments - connaissance des hommes -, tout cela était nécessaire et tout cela a été effectivement mis à contribution par Henri-Jean MARTIN pour réussir cet ouvrage. D'autre part, on y trouvera une Préface de la plume de Lucien FEBVRE, tandis que M. Marcel THOMAS a rédigé une Introduction consacrée aux manuscrits, qui furent, « durant tant de siècles, l'unique moyen de diffusion de la pensée écrite ». On doit aussi des contributions à Mme Marie-Roberte GUIGNARD et au R. P. Henri BEPNARD-MAITRE sur le livre et sa diffusion en Extrême-Orient, à Mme Anne BASANOF concernant le livre dans les pays slaves. M. Moché CATANE, de son côté, montre quelle fut l'utilisation rapide de l'imprimerie par les Juifs de tous les pays européens.

Grâce à cet ouvrage, dont il serait superflu de souligner l'importance, se trouvent mieux éclairées les origines effectives de notre manière de vivre et de penser : en cinq siècles la face du monde a été transformée par la « civilisation du livre ».

Paul CHALUS,
*Secrétaire général
du Centre International de Synthèse.*

Note. - Cet ouvrage est le tome XLIX de la Bibliothèque de Synthèse historique « L'Évolution de l'Humanité », fondée par Henri BERR et dirigée, depuis sa mort, par le Centre International de Synthèse dont il fut également le créateur.

L'APPARITION DU LIVRE

Note

de Henri-Jean Martin

Octobre 1957

[Retour à la table des matières](#)

En 1953, Lucien FEBVRE m'invita à rédiger ce livre ; il me remit un plan de travail et le texte de la Préface qu'on trouvera plus loin. Il fut convenu alors, entre nous, que je lui remettrais ma première rédaction qu'il se proposait d'élargir et de compléter. En octobre 1955, je lui confiais le manuscrit des chapitres I, II, IV et des deux premières sections du chapitre V. Il put revoir et mettre au point ces chapitres initiaux. En janvier 1956, je lui présentais le chapitre III, la fin du chapitre V. les chapitres VI et VII. Lucien FEBVRE ne put que les parcourir et me faire part, oralement, de son approbation et de ses observations. Il avait l'intention de reprendre alors l'ensemble du livre. On sait pourquoi j'ai dû assumer cette seconde tâche de rédiger sans ses précieux conseils le dernier chapitre. Je suis donc à peu près seul responsable de l'ensemble du présent livre. Mais j'ai souhaité maintenir le nom de Lucien FEBVRE en tête d'un ouvrage conçu, inspiré par lui. C'est pour moi une manière de le lui dédier en toute affection et reconnaissance.

Octobre 1957

H.-J. MARTIN *.

* Les conditions dans lesquelles cet ouvrage a été publié M'ont incité à n'effectuer pour cette deuxième édition que les corrections indispensables. La bibliographie a été mise à jour et, le cas échéant, complétée. - H. -J M., sept. 1970.

L'APPARITION DU LIVRE

PRÉFACE

de Lucien Febvre

[Retour à la table des matières](#)

Vers 1450, un peu partout en Occident, mais surtout, semble-t-il, dans les pays du Nord, on mit apparaître des « manuscrits » assez singuliers. Pas très différents, par l'aspect, des manuscrits traditionnels, mais dont on apprend bien vite qu'ils ont été « imprimés » sur du papier ou, parfois, sur une peau rare et fine, le vélin - à l'aide de caractères mobiles et d'une presse. Procédé assez simple. Un vif mouvement de curiosité prend naissance à ce sujet. - De fait, les nouveaux livres vont déterminer des changements profonds non seulement dans les habitudes, mais dans les conditions de travail intellectuel des grands liseurs du temps, religieux ou laïcs. Et ces changements (ne parlons pas de révolution) dépassant leur cadre d'origine vont bientôt marquer leurs effets dans le monde. Étudier ces transformations dans leurs causes et dans leurs effets, montrer comment et pourquoi le Livre est devenu, très vite, ce que le manuscrit n'était ni ne pouvait être, pour des raisons qu'il conviendra de préciser - c'est l'objet même de ce livre. S'il n'avait pas reçu déjà du directeur de la Collection un titre excellent dans sa sobriété :

L'APPARITION DU LIVRE,

on pourrait l'appeler, avec un rien de préciosité,

LE LIVRE AU SERVICE DE L'HISTOIRE.

Donc, point de méprise - et qu'on ne se prépare pas à juger cet ouvrage en le prenant pour autre qu'il n'est. Il ne se propose pas de faire, ou de refaire, *l'Histoire de l'imprimerie*. Disons, en nous référant au livre de base dont on se sert en France depuis des années déjà : il ne vise point à refaire le Mortet.

Il suppose sans doute que ses auteurs connaissent bien l'histoire du Livre telle que nous pouvons la retracer aujourd'hui - disons, qu'ils soient au courant des travaux accomplis depuis Mortet, et de leurs résultats, toujours précaires d'ailleurs, surtout pour la période obscure des débuts - et parfois bien insuffisants. Mais on n'y trouvera ni un long récit de ce que nous sommes convenus d'appeler « la découverte de l'imprimerie », ni la reprise de vieux débats sempiternels sur la priorité de tel pays sur tel autre, le rôle de tel chef d'atelier par rapport à tel autre, l'attribution à celui-ci plutôt qu'à celui-là et du titre honorifique d'inventeur de l'imprimerie et de certains des plus vieux incunables qui nous sont parvenus. De bons ouvrages existent, qui mettent le lecteur curieux de ces débats au courant des positions récentes. Notre ambition n'est pas d'en composer un de plus.

Le Livre, ce nouveau venu au sein des sociétés occidentales, le Livre, qui a commencé sa carrière au milieu du XVe siècle, et dont nous ne sommes pas assurés, au milieu du XXe, qu'il puisse longtemps encore continuer à remplir son rôle, menace qu'il est par tant d'inventions fondées sur des principes tout différents - le Livre, quels besoins a-t-il satisfaits, quelles tâches accomplies, quelles causes servies ou desservies ? Né au cours d'une de ces périodes de création et de transformation que connaissent toutes les civilisations susceptibles de durée ; conçu et réalisé peu après l'ébranlement causé par cette autre « invention », celle de la poudre à canon et des armes à feu portatives dont on s'est plu, dès le XVe siècle, à opposer les caractères aux siens ; venu au jour plusieurs décennies avant l'élargissement du monde connu par Ptolémée (qui était resté le monde connu par saint Thomas d'Aquin) et avant ces navigations audacieuses qui devaient aboutir, à partir de 1492, à la prise de possession par les Européens d'immenses lambeaux de continents inconnus ; commençant enfin à produire ses effets propres avant que la mise en forme progressive d'un système perspectif nouveau ne dotât, pour cinq siècles au moins, l'homme d'Occident d'un espace à sa convenance, et

que les calculs d'un chanoine astronome, tout là-bas dans Les Pays baltiques, n'aboutissent à la première des grandes disgrâces que la Terre devait connaître en quelques siècles - le Livre fait ainsi partie d'un ensemble de puissantes transformations qu'il faut se garder sans doute de croire nées le même jour, et de façon telle qu'elles aient pu cumuler instantanément leurs effets bouleversants -, mais comment comprendre ce qu'il apporta aux hommes du XVe siècle finissant et du XVIe siècle à ses débuts si on ne tient pas devant ses yeux tout cet ensemble de novations parmi lesquelles, lui-même, il joua sa partie ?

Définir l'enjeu de cette partie ; établir comment et pourquoi le livre imprimé a été tout autre chose qu'une réalisation technique commode et d'une ingénieuse simplicité - la mise au point d'un des instruments les plus puissants dont ait pu disposer la civilisation d'Occident pour concentrer la pensée éparse de ses représentants, donner toute son efficacité à la méditation individuelle des chercheurs en la transmettant aussitôt à d'autres chercheurs ; réunir, à la convenance de chacun, et sans délai, ni peine, ni frais, ce concile permanent de grands esprits dont a parlé Michelet en termes impérissables ; lui procurer ainsi une vigueur centuplée, une cohérence toute nouvelle, et, par là même, une puissance incomparable de pénétration et de rayonnement ; assurer dans un minimum de temps la diffusion des idées à travers tout le domaine dont les obstacles d'écriture et de langue ne leur interdisent pas l'accès ; créer de surcroît, chez les penseurs et par-delà leur petit cercle, chez tous les usagers de la pensée, des habitudes nouvelles de travail intellectuel ; bref, montrer, dans Le Livre, l'un des moyens les plus efficaces de cette maîtrise sur le monde - tel est le but de cet ouvrage - telle sera, nous l'espérons, sa nouveauté.

Comme toujours, un gros problème préliminaire se pose : celui des limites et des divisions de l'ouvrage.

Inutile de dire qu'il n'est point question pour nous de ces puérides divisions appuyées sur de fausses preuves de dates, qui réjouissent à quatorze ans les bons élèves de nos lycées, et par conséquent leurs

professeurs : « À quel jour de quel mois de quelle année finit le Moyen Âge ? ». Traduisons : « Quand naît et quand meurt, dans la tête de ses inventeurs, un être de raison sans autre originalité que la pratique scolaire ? » - Nous dirons, sans perdre de temps à de pareilles controverses, que nous nous proposons d'étudier ici l'action culturelle et l'influence du livre pendant les trois cents premières années de son existence. Disons du milieu du XVe siècle aux avant-dernières décennies du XVIIIe. D'un mot, entre deux changements de climat. Au départ, une période de bouleversements intellectuels, économiques et sociaux qui marquent profondément, pour des années et des années, les esprits, les cœurs, les actes des Européens : celle-là même que Michelet baptisa d'un beau nom, Renaissance, sans prétendre certes à créer ainsi une de ces redoutables abstractions personnifiées qui, encombrant le domaine de la Science, occupent à de vains débats des esprits que devraient solliciter des problèmes nouveaux. - Donc, au départ, la Renaissance, au sens largement humain de Michelet ; à l'arrivée, cette autre période de bouleversements que rendent visibles à tous, les yeux des révolutions politiques et qui se déroulent au milieu d'un ensemble de transformations économiques et sociales graves, aboutit, sur le plan intellectuel, à cette Révolution artistique et littéraire qui, sous le nom de Romantisme, sèmera des idées et des sentiments nouveaux dans le monde. N'oublions pas, en même temps, d'évoquer ces recharges de sensibilité qui se traduisent, et par une poussée remarquable de religiosité chrétienne et par une recherche passionnée de satisfactions sentimentales alliées à des élans de réforme sociale, cependant que la grande industrie se prépare à créer chez ceux qu'on commence à nommer « prolétaires », une conscience de classe conseillère d'action et de revendication.

Fin d'une époque, début d'une époque. Une société d'élite va de plus en plus s'effacer devant une société de masse. Et donc l'imprimerie se trouve conduite à des transformations nouvelles et profondes. Des besoins nouveaux, une clientèle nouvelle. Et donc le machinisme se substitue à l'antique travail à bras. Ici aussi, antagonisme du « brassier » et du mécanicien, de l'atelier artisanal et de la production d'usine. Une série d'inventions interviennent aussitôt, qui accroissent brusquement ce qu'on pourrait nommer la virulence de l'imprimerie. Lentement, mais puissamment, la machine s'introduit dans ce qui devient l'industrie du livre. La presse cherche et trouve

d'autres moteurs que le muscle. 1803-1814 Kœnig réalise successivement les trois types de machines qui annoncent le matériel moderne : la presse à platine, la presse à temps d'arrêt, la presse à deux tours ; mais déjà en 1791, l'Anglais Nicholson avait conçu le principe de la presse cylindrique à vapeur et du rouleau d'encre. - Tout cela, qui bientôt accélérera la production des imprimés dans des proportions de plus en plus fortes. Tout cela qui va préparer et qui explique le triomphe du Journal, ce plus nouveau venu encore : le Journal si caractéristique de la prise de l'imprimerie sur les hommes à la fin du XIXe et au cours du XXe siècle. - Tout cela, qui résulte de transformations sociales d'une singulière ampleur, mais aussi qui aide à leur mise au monde.

Donc une période de quelque 380 ou 400 ans - comprise entre les deux termes que nous avons définis. Comment diviser ce paquet de temps, et à l'aide de quel critère ?

*
* *

S'il s'agissait d'écrire une Histoire de l'Imprimerie pendant les premiers siècles de son existence, nous devrions chercher, de toute évidence, nos divisions dans les progrès mêmes de la technique. Je ne sais d'ailleurs si nous parviendrions à de bons résultats, car la façon dont on imprimait toujours en 1787, au moment où François I Ambroise-Didot, héritier de tentatives antérieures, imagina la presse qui permit d'imprimer toute la feuille d'un seul coup de vis - cette façon était telle que Gutenberg ressuscité et pénétrant dans une imprimerie au temps où Louis XVI commençait à régner sur la France, s'y serait, à quelques minuscules détails près, immédiatement reconnu chez lui. Mais il s'agit de tout autre chose, nous l'avons vu, que d'une histoire technique. Il s'agit des incidences sur la culture européenne d'un nouveau mode de transmission et de diffusion de la pensée au sein d'une société encore aristocratique dans sa texture - d'une société qui s'accommode et s'accommodera longtemps d'une instruction et d'une culture limitées à certaines catégories sociales : reprenons notre mot de tout à l'heure, malgré ses ambiguïtés et ses équivoques, et parlons d'une élite relativement restreinte - d'une élite où prennent place avec les aristocrates de sang, les aristocrates de

l'argent, de la force publique et du haut-savoir. Dans quelle mesure le livre a-t-il facilité le règne et l'action de ces hommes ? Comment a-t-il sauvé pour eux une partie des trésors religieux, moraux, littéraires, accumulés par leurs prédécesseurs entre le XI^e et le XV^e siècle en assurant ainsi la continuité des traditions entre les contemporains de Gutenberg et les trois antiquités : la grecque, la latine, la chrétienne ? Dans quelle mesure, inversement, le Livre a-t-il été un agent de propagande efficace de ces pensées nouvelles que nous rangeons sous l'étiquette tantôt de Renaissance et tantôt d'Humanisme ? Comment les presses ont-elles servi les religions - la catholique, la ou les réformées - sans compter d'autres ? Comment, contradictoirement, ont-elles servi l'attaque, d'abord libertine, puis déiste, puis athée et matérialiste de l'Incrédulité contre les religions révélées ? Quelles formes de littératures ont-elles pris en charge pour les propager ? Quelles autres pour les combattre ? Dans quelle mesure ont-elles servi le latin dans sa longue résistance aux langues vulgaires et les langues vulgaires dans leur lutte contre le latin ? Je ne continue pas. Un livre comme celui-là ne comporte pas d'autres divisions - dans le cadre primordial des structures sociales - que celles-là mêmes que créent les problèmes qu'il pose, et qu'il entend aider ses lecteurs à résoudre.

Il était nécessaire de dire tout ceci d'un mot, avant de s'embarquer pour un voyage dont aucun guide, jusqu'à présent, n'a signalé à notre connaissance les dangers possibles ni les résultats espérés. Du moins essaierons-nous de faire qu'il ne soit pas trop désagréable pour le lecteur - et qu'une fois sa lecture achevée, celui-ci puisse conserver notre livre avec la certitude d'y trouver, du moins, les résultats de statistiques fidèles et de prospections dont nul encore n'a réuni et commenté les résultats.

Lucien FEBVRE.

L'APPARITION DU LIVRE INTRODUCTION *

de Lucien Febvre

[Retour à la table des matières](#)

En tête de cet ouvrage consacré à l'apparition et au développement du livre imprimé, il a semblé nécessaire de rappeler brièvement ce que fut dans le monde occidental le livre manuscrit qui, durant tant de siècles, fut l'unique instrument de diffusion de la pensée écrite. Il ne peut être question de retracer ici l'histoire du livre manuscrit et de sa présentation car il y faudrait au moins un volume entier. Notre propos est seulement de montrer, dans ces quelques pages, comment, depuis le milieu du XIII^e siècle environ jusqu'à la fin du XV^e, la production du livre manuscrit s'organisa en Occident, face à une demande croissante, et d'indiquer à quels besoins celui-ci se chargeait de répondre lorsque le livre imprimé vint en prendre le relais.

*
* *

Depuis fort longtemps, les historiens ont accoutumé de diviser en deux grandes périodes l'évolution du livre manuscrit en Europe occidentale. « Période monastique » et « période laïque » sont des termes consacrés et familiers à tous ceux qui s'intéressent peu ou prou à ces problèmes. Il n'est d'ailleurs pas contestable que le choix de ces qualificatifs, quoique manquant un peu de précision, est heureux et juste, car il exprime une réalité indiscutable. Au cours des sept siècles qui se sont écoulés depuis la chute de l'Empire romain jusqu'au XIII^e

* Cette introduction est due à M. Marcel THOMAS, conservateur au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale.

siècle, ce sont bien en effet les monastères et accessoirement l'ensemble des autres établissements ecclésiastiques qui ont conservé le monopole quasi intégral de la culture livresque et de la production du livre. Il n'est pas moins certain, d'autre part, qu'à partir de la fin du XII^e siècle un profond changement est intervenu et que les transformations intellectuelles et sociales que traduisent notamment la fondation des universités et le développement de l'instruction chez les laïques, en même temps qu'on voit se former une nouvelle classe bourgeoise, ont eu des répercussions profondes sur les conditions dans lesquelles les livres étaient composés, écrits, copiés et diffusés.

Nous laisserons entièrement de côté dans ce rapide exposé la période dite monastique, remarquablement étudiée dans des ouvrages récents qui constituent de véritables sommes du sujet ¹. Notre intention est de montrer (dans la mesure où les documents le permettent car bien des aspects de ces problèmes s'enveloppent encore d'un certain mystère), comment, à partir du XIII^e siècle, de nouvelles structures professionnelles ont permis de satisfaire tant bien que mal les nouveaux besoins en livres d'une quantité toujours grandissante de clients.

Malgré l'impossibilité où nous sommes encore aujourd'hui de dresser un répertoire complet et précis des centres de production de livres, et de donner un aperçu quantitatif de cette production pour une époque et une région déterminées, il est cependant possible de se représenter d'une façon assez exacte les conditions dans lesquelles le livre était élaboré et diffusé aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. Nous ne comptons d'ailleurs pas résumer ici, même à grands traits, l'évolution chronologique du livre manuscrit, mais seulement montrer à quelle situation on en était progressivement arrivé lorsque les premiers

¹ W. WATTENBACH, *Das Schriftwesen im Mittelalter*, 3^e éd. Leipzig, 1896 ; J. W. THOMPSON, *The Medieval library*, Chicago, 1939 (Bibliographie). - Mgr LESNE, *Les Livres : scriptoria et bibliothèques du début du VIII^e à la fin du XI^e siècle*, au t. IV de l'*Histoire de la propriété ecclésiastique*, Lille, 1938.

imprimeurs vinrent mettre au service des producteurs de livres leur nouvelle technique de fabrication.

Sur le plan de la seule technique matérielle et sans aborder l'étude de la présentation et de la décoration du livre, on ne pourrait mentionner durant la période « laïque » de son histoire que d'infimes changements par rapport aux siècles précédents. Une innovation doit cependant être mentionnée car elle eut d'importantes répercussions sur la fabrication et le prix des livres : nous voulons parler de l'apparition du papier qui ne va certes pas, tant s'en faut, remplacer le parchemin, mais l'épauler, le relayer et permettre, à côté de la production de luxe ou de demi-luxe, l'introduction sur le marché de livres moins chers (bien que la différence de prix ne soit pas à l'origine aussi considérable qu'on le pense parfois), et produits en plus grande quantité.

On trouvera plus loin une rapide chronologie de la conquête de l'Europe occidentale par le papier ; on verra d'autre part comment l'apparition du papier et le développement de l'industrie papetière permirent la naissance de l'imprimerie. En ce qui concerne le manuscrit, le papier ne présentait pas d'autres avantages sur le parchemin que son moindre prix et la possibilité que l'on avait d'en produire une quantité en principe illimitée. Plus fragile, de surface plus rugueuse (nous ne parlons ici que des papiers médiévaux, bien entendu), d'une plus grande porosité à l'encre, il se prêtait moins bien à supporter les pigments utilisés par les enlumineurs. Il avait, en revanche, l'avantage d'être plus léger - moins cependant qu'on ne pourrait le croire, car on était arrivé, au XIII^e siècle, à fabriquer un parchemin d'une finesse et d'une souplesse extrêmes, plus mince même que le papier du temps. Un grand nombre de petites bibles latines du XIII^e siècle peuvent ainsi, par un double tour de force du parcheminier et du copiste, n'atteindre que des dimensions inférieures à celles des deux volumes qu'occupe par exemple la traduction moderne de Lemaistre de Sacy. Certes, il faut pour les déchiffrer des yeux exercés et perçants, mais ces bibles sont sans conteste plus maniables et moins encombrantes que les premières et célèbres bibles imprimées ; ce n'est qu'au XVI^e siècle que l'imprimerie produira des bibles portatives.

Nous venons de dire que le principal avantage du papier résidait dans son moindre prix et, au XVe siècle surtout, dans sa plus grande abondance sur le marché, mais il n'est pas facile de faire sur ce point de comparaisons précises. Nous possédons en effet de nombreux manuscrits où figure la mention du prix du parchemin nécessaire à leur fabrication ainsi que des Comptes - notamment des comptes royaux - où sont notés des achats de parchemin et de papier² ; malheureusement, les termes employés ne sont pas toujours définis de façon assez précise. Le parchemin était généralement acheté à la « botte » (d'ordinaire une douzaine et demie de peaux entières), ou à la douzaine, ou à l'unité, ou au cahier (c'est-à-dire déjà découpé et plié en cahiers de six ou huit feuilles) ; quand il s'agit de « cahiers » dans des comptes, nous ne pouvons évidemment pas savoir leurs dimensions, ni même le nombre de leurs feuillets, si bien que nous ne pouvons rien tirer de cette indication.

À la fin du XIVE siècle, à Paris, le prix de la peau varie entre 12 et 20 deniers à peu près. La surface moyenne d'une peau étant d'environ 0,5 m², il fallait donc 10 à 12 peaux pour constituer un volume de 150 feuillets mesurant 24 sur 16 centimètres (dimensions moyennes courantes aux XIVE et XVE siècles). La matière première, le « support » d'un tel volume pouvait donc valoir à l'état brut de 10 à 20 sous. Il fallait en outre ajouter à ce prix une somme de 4 à 6 deniers par peau, pour la faire « rère », c'est-à-dire la débarrasser de ses restes de poils et impuretés diverses et la rendre propre à recevoir l'écriture. Ces chiffres ne sont bien entendu donnés qu'à titre indicatif et devaient varier beaucoup suivant la qualité des peaux, leur abondance plus ou moins grande sur le marché et l'endroit où elles étaient vendues. À Paris, la foire du Lendit était un centre très important pour le commerce du parchemin.

On voit cependant qu'un simple calcul arithmétique permet de réduire à néant les légendes trop complaisamment répétées sur le nombre fabuleux de moutons ou de veaux qu'il aurait été nécessaire d'abattre pour obtenir les peaux nécessaires à la copie d'un seul

² DOUET D'ARCQ, *Comptes de l'hôtel des rois de France aux XIVE et XVE siècles*, Paris, 1865 (*Société de l'histoire de France*), pages 64, 67, 97, 99, 101 et s., 151, 160, 162, 183, 224, 231, 233, 332 et 334.

volume, fût-il de dimensions considérables. Il est surprenant de voir que même des ouvrages récents et fort savants tombent encore dans ces anciennes erreurs. Thompson, par exemple ³, cite la commande faite en 1324 à un scribe par la comtesse de Clare, en Angleterre, d'un exemplaire des *Vitae Patrum*, pour lequel il n'aurait pas fallu moins de 1000 peaux, ce qui, au prix alors courant de 2 deniers de monnaie anglaise la peau, aurait fait monter le prix du parchemin nécessaire à ce volume à la somme fabuleuse de 6 livres sterling. En réalité, il suffit d'examiner un exemplaire manuscrit des *Vitae Patrum*, soit dans la version latine, soit dans les diverses versions françaises, pour constater qu'il est écrit sur deux colonnes. Le texte remplit en général environ 150 à 160 feuillets de 25 sur 16 centimètres, soit une surface de parchemin de 6 mètres carrés, représentant tout au plus une douzaine de peaux.

À peu près à la même époque, les comptes de l'Argenterie ⁴ relèvent pour le papier des prix de 2 sols 6 deniers la main de « petite forme » (sans doute de 50 sur 30 centimètres environ) soit 1 denier et demi la feuille de 0,15 mètre carré alors que le parchemin, avons-nous vu, valait alors, au maximum, 24 à 26 deniers la peau de 0,5 à 0,6 mètre carré (y compris le prix de la rasure). La différence est certes appréciable, mais elle est loin d'atteindre l'importance qu'on lui a parfois attribuée. De fait, jusqu'au XVe siècle, le papier ne semble pas présenter d'avantages suffisants, ou peut-être arriver sur le marché en assez grande quantité, pour supplanter le parchemin.

Mais ce dernier existait-il en abondance ? En France aussi bien qu'en Angleterre son prix est resté sensiblement constant de la deuxième moitié du XIVe siècle à la deuxième moitié du XVe, alors que la production de livres augmentait beaucoup, et ceci tendrait à prouver qu'il n'était pas devenu pour autant une denrée rare. Il serait intéressant d'étudier si le cheptel, surtout ovin, avait, au cours de la même période, connu un accroissement important. En tout cas, nous savons que, trois siècles plus tard, à une époque où le parchemin n'était plus employé que pour la copie des actes juridiques et divers

³ J. W. THOMPSON, *op. cit.*

⁴ DOUET D'ARCQ, *op. cit.*

usages industriels, il s'en vendait encore en France plus de 100 000 bottes (comptées alors à 40 peaux) par an ⁵.

Tout cela, bien entendu, ne signifie pas que l'imprimerie aurait pu prendre le développement qu'elle prit, sans le papier. Même en admettant que toutes les feuilles de parchemin aient pu passer facilement sous la presse, la plus faible édition aurait exigé à elle seule plusieurs centaines de peaux, ne s'agit-il même que d'un petit format. Pour des formats plus grands, il en aurait fallu des milliers. Aloÿs Ruppel ⁶, partant des mêmes données que nous, a calculé que chacun des volumes sur vélin de la Bible de Gutenberg, dont les 340 feuillets mesurent 42 sur 62 centimètres, aurait exigé 170 peaux. Les quelque trente exemplaires qui furent ainsi tirés consommèrent donc 5 000 peaux. Pour la centaine d'exemplaires tirée sur papier il aurait fallu 15 000 peaux supplémentaires. Dans ces conditions on ne peut que s'étonner de constater que tant d'exemplaires de luxe aient été imprimés sur vélin au XVe et au XVIe siècle. Il est vrai qu'il s'agissait normalement de livres d'heures d'un très petit format.

Comme au cours des siècles antérieurs, les monastères continuent toujours, même pendant la période dite laïque, à copier les divers manuscrits dont ils peuvent avoir besoin pour leur usage personnel. Les règles des ordres monastiques prévoient toujours un certain nombre d'heures de travail intellectuel par jour - et la copie des manuscrits représente une partie importante de ce travail. Les scriptoria, organisés selon les habitudes traditionnelles ⁷ produisent donc toujours des ouvrages d'étude et des manuscrits liturgiques. Il continuera d'ailleurs d'en être ainsi jusqu'au jour où l'imprimerie aura définitivement relégué le manuscrit dans le domaine du passé - et encore, car, autant par tradition que par nécessité, les monastères continueront très avant dans le XVIe siècle à copier missels, antiphonaires, bréviaires, etc. Mais le trait dominant de la nouvelle

⁵ J. de LA LANDE, *L'art de faire le parchemin*, Paris, 1761.

⁶ A. RUPPEL, *Johannes Gutenberg, sein Leben und sein Werk*, Berlin, 1947, p. 141.

⁷ Voir à ce sujet Mgr LESNE, *op. cit.* et J. W. THOMPSON, *op. cit.*

période qui commence avec le début du XIII^e siècle est que les monastères ne sont plus les uniques producteurs de livres, et n'en produisent plus guère qu'à leur seul usage.

Les centres de la vie intellectuelle se sont déplacés et ce sera dans les universités que les savants, les professeurs et les étudiants organiseront, comme nous allons le voir, de concert avec des artisans spécialisés, un actif commerce de livres.

Certes il pourra encore arriver à l'occasion (et cela plus longtemps en Angleterre qu'en France) que tel ou tel monastère où les grandes traditions de la calligraphie et de l'enluminure auront été particulièrement bien conservées, soit sollicité par un souverain ou de grands seigneurs d'exécuter à leur intention des manuscrits de luxe, dont la Vente sera une source supplémentaire de revenus pour l'abbaye. La chose devient cependant de plus en plus rare. En Angleterre, le cas de Lydgate, moine de Bury, qui compose et copie jusqu'à sa mort en 1446, des textes en langue anglaise à l'usage des laïques auxquels il les vend ⁸, reste exceptionnel.

À partir du début du XIII^e siècle, et même dès la fin du XII^e siècle, l'apparition et le développement des universités a donné naissance à un nouveau public de lecteurs - des clercs, certes, pour la plupart, mais qui n'ont pas de lien étroit avec d'autres établissements ecclésiastiques que *l'alma mater* aussi longtemps qu'ils restent attachés à celle-ci.

Pour préparer leurs cours, les professeurs vont avoir besoin de textes, d'ouvrages de référence, de commentaires. (On sait l'importance que tient dans l'enseignement médiéval la glose, la discussion, le commentaire d'un texte faisant autorité, et cela dans tous les domaines de la connaissance.) Il était donc indispensable qu'ils pussent disposer commodément de ces instruments de travail - et par suite que l'université organisât une bibliothèque où ils pourraient les consulter. Mais il n'était pas toujours possible, ni facile, d'acheter des textes déjà copiés ; la création d'ateliers où des artisans copieraient à

⁸ R. R. ROOT, *Publication before printing*, dans *P.M.L.A.*, XXVIII, 1913, p. 417.

bon compte et dans les moindres délais les ouvrages indispensables, s'imposait donc.

Ceci n'exclut nullement l'utilisation de bibliothèques extérieures à l'Université, où pouvaient se trouver des ouvrages rares et cependant utiles. Le prêt des livres a toujours été une institution très en honneur au Moyen Âge et les établissements monastiques, les chapitres, etc... prêtèrent sans aucun doute très souvent des ouvrages dont ils n'auraient pas accepté de se dessaisir définitivement en les vendant aux nouvelles bibliothèques universitaires.

Malgré l'importance de l'enseignement oral, les étudiants eux aussi avaient besoin d'un minimum de livres. S'ils pouvaient prendre ce que nous appellerions des « notes de cours », et se fier pour une part considérable à une mémoire que les méthodes d'enseignement en honneur au Moyen Âge avaient sans nul doute considérablement développée, ils n'en avaient pas moins besoin d'un minimum d'ouvrages de base. S'ils n'avaient pas le temps de les copier eux-mêmes, et s'ils étaient assez riches pour le faire, ils s'adressaient pour cela aux copistes professionnels, qui se multiplièrent autour des universités.

Peu à peu, se forma ainsi dans chaque centre universitaire une véritable corporation de professionnels du livre, clercs, ou bien souvent laïques (les libraires étaient des laïques ; les copistes ou « écrivains » fréquemment des clercs) qui furent vite considérés comme faisant partie de l'Université dont ils étaient les « suppôts ». Comme tels, ils jouissaient de certains privilèges, notamment de l'exemption de la taille et du guet, et relevaient sur le plan judiciaire des autorités universitaires (c'est là le privilège de *commitimus*, remontant pour eux au début du XIII^e siècle) ⁹.

En contrepartie de ces avantages, les libraires, stationnaires (ce terme remontant à l'antiquité romaine fut d'abord remis en usage dans les universités italiennes), copistes, etc., étaient soumis à un strict contrôle de la part de l'université.

⁹ P. DELALAIN, Étude sur le libraire parisien du XIII^e au XV^e siècle, Paris, 1891.

Serviteurs d'un grand corps qui étendait sur eux leur protection, ils n'étaient pas libres, comme de simples artisans, de travailler pour leur seul intérêt personnel. À tout moment, l'organisation même de leur travail leur rappelait qu'ils exerçaient en fait ce que nous appellerions un « service public ».

De nombreux documents ¹⁰ dont les principaux sont datés de 1275, 1302, 1316, 1323 et 1342 nous permettent de nous faire une idée précise de leurs devoirs. Nommés après une enquête préalable qui permettait aux autorités de s'assurer de leur bonne réputation et de leurs capacités professionnelles, les libraires et stationnaires devaient fournir caution et prêter serment à l'Université.

Une fois en possession d'office, ils voyaient leurs activités strictement délimitées et constamment contrôlées dans leur exercice. Le libraire n'était pas tant un marchand qu'un dépositaire de livres : en raison de leur relative rareté, les manuscrits étaient en effet souvent remis en vente, et passaient de main en main pendant plusieurs générations d'étudiants et de professeurs. Ce commerce d'occasion s'opérait par l'intermédiaire du libraire, mais celui-ci n'était le plus souvent que le mandataire du vendeur et la caution qu'il avait dû verser pour s'établir garantissait sa solvabilité. Il ne pouvait vendre et acheter que dans certaines conditions, il devait annoncer publiquement les ouvrages qu'il détenait (ceci pour éviter qu'il n'en provoquât à son profit la raréfaction artificielle) et n'était rémunéré pour ses peines que par une commission tarifée, ne pouvant dépasser 4 deniers par volume, si l'acheteur était maître ou écolier de l'université, ou six deniers s'il lui était étranger.

À côté des libraires, simples marchands ou commissionnaires en livres, les « stationnaires » avaient un rôle plus délicat et qui a été récemment mis en lumière par les beaux travaux de l'abbé Destrez, grâce auquel nous connaissons maintenant en détail le mécanisme de

¹⁰ Id., *ibid.* ; et *Chartularium universitatis parisiensis*, éd. H. Denifle et E. Chatelain, t. I (1889), t. II (1891).

la « taxation » des copies, de la circulation des « exemplaria » et, de façon générale, de ce que l'on a appelé l'institution de la « pecia » ¹¹.

Pour exercer un contrôle intellectuel et économique sur la circulation des livres, l'Université avait voulu en effet que les ouvrages indispensables aux études des maîtres et des écoliers fussent soigneusement vérifiés dans leur texte, afin qu'il ne s'y glissât point d'erreurs qui eussent pu en dénaturer le sens. Pour permettre dans les meilleures conditions la multiplication des copies, sans altération du texte et sans spéculation abusive de la part des copistes, l'Université mit au point un système fort ingénieux de prêt de manuscrits contrôlés et soigneusement revus, à partir desquels des copies pouvaient être faites contre une rémunération tarifée (« taxée »). Le manuscrit de base « l'exemplar » revenait après copie au stationnaire et ce dernier pouvait alors le louer une nouvelle fois. Cette méthode avait le grand avantage d'éviter des altérations de plus en plus graves, de copie à copie, puisque chacune était faite à partir d'un même modèle unique. Il suffit d'avoir eu l'occasion d'étudier les problèmes d'établissement des textes anciens, pour comprendre à quel point un pareil système était heureux.

Le modèle, l'*exemplar*, prêté par l'entremise des stationnaires (eux-mêmes habilités à en multiplier les copies) aux étudiants désireux de le copier ou de le faire copier par des copistes à gages ne l'était pas d'un bloc, mais par cahiers séparés ; ce qui permettait d'immobiliser moins longtemps l'*exemplar*, que plusieurs copistes pouvaient copier simultanément. Le prix de location de ces cahiers (dits « peciae » ou pièces) était fixé par l'Université et les stationnaires ne pouvaient le majorer. Ils avaient, d'autre part, l'obligation de les louer à tous ceux qui le désiraient. Si un « exemplar » était reconnu défectueux, il était retiré de la circulation.

On a conservé un certain nombre de ces « exemplaria », écrits en général d'une écriture assez grosse, et fort usés parce que souvent utilisés. Établis selon un module à peu près constant, ils présentaient en outre l'avantage de fournir un étalon indiscutable de la « quantité

¹¹ J. DESTREZ, La « Pecia » dans les manuscrits universitaires du XIIIe et du XIVe siècle, Paris, 1935.

de copie » fournie par un scribe, et facilitaient ainsi la discussion des prix entre clients et copistes à gages.

Le système ainsi créé pour diffuser les textes subsistera dans les universités jusqu'à la fin du Moyen Âge, et l'on verra qu'à Paris, notamment, ce fut dans le cadre de cette organisation que l'imprimerie fut introduite sous les auspices des autorités universitaires. Pour celles-ci, en effet, la presse à imprimer devait logiquement représenter à l'origine un moyen commode de multiplier plus vite et plus fidèlement encore les textes indispensables que ne pouvait le faire le système de la « pecia », si ingénieux qu'il fût.

Les premières presses parisiennes, nous y reviendrons, furent d'ailleurs introduites non pas tant pour reproduire les grands textes universitaires que pour multiplier les classiques anciens ou les textes d'une bonne latinité que l'on recherchait particulièrement. En fait, le système de la « pecia » semble alors avoir assez facilement couvert les besoins. Avant même que les ateliers de copistes se fussent pleinement développés, à la fin du XII^e siècle et dans la première moitié du XIII^e les textes latins des ouvrages d'Aristote avaient pu se répandre dans toute l'Europe ¹². Plus de 2 000 exemplaires d'œuvres d'Aristote, datant du XIII^e et du XIV^e siècle, sont parvenus jusqu'à nous ; compte tenu de ceux qui ont disparu, on constate donc que l'œuvre d'un tel auteur pouvait grâce aux manuscrits être largement connue et que si la diffusion des idées était alors plus lente, elle n'en était pas moins effective. Dans ce domaine il convient de ne pas sous-estimer le rôle de la mémoire : l'enseignement du Moyen Âge était conçu de telle sorte qu'il ne pouvait que la développer. N'oublions pas qu'aujourd'hui encore, un enfant musulman de douze ans est en principe capable de réciter tout le Coran par cœur si surprenant que cela puisse nous paraître.

¹² D. A. CALLUS, *Introduction of aristotelian learning to Oxford*, extrait de *Proceedings of the British Academy*, t. XXIX, 1943. Plus tôt encore, saint Bernard se plaignait de la diffusion des idées d'Abélard, infiniment trop rapide à son gré, et lorsque ce dernier fut exclu de l'université, il se trouva des étudiants pour lui payer ses leçons afin qu'il continuât son enseignement en privé. Cf. *Patr. lat.*, CLXXXII.

Cependant il était alors souvent difficile de réunir les livres dont on avait besoin lorsque l'on désirait « pousser » une recherche. Certes, lorsque Raoul de Prestes prépare sa traduction de la *Cité de Dieu*, il ne collationna pas moins de 30 manuscrits et de 200 ouvrages différents pour composer ses commentaires et rendre son édition aussi « critique » que possible ¹³, mais cette note qui se trouve dans un manuscrit du XIV^e siècle témoigne néanmoins des difficultés qu'on pouvait rencontrer dans la recherche d'un texte donné. « Tradidi scriptori hujus xiii sol. paris., et tabernario x den. et pro illo qui decuit me invenire exemplar in taberna, ii sol. » Ce pourboire à l'indicateur de l'*exemplar*, niché dans cet endroit inattendu qu'est une taverne, rappelle les expéditions bibliophiliques de Richard de Bury, l'auteur du *Philobiblion*. Au total cependant, il convient de ne pas exagérer les difficultés que rencontraient les travailleurs du XIV^e ou du XV^e siècle. Il n'en reste pas moins que les textes étaient beaucoup plus rares qu'ils ne le deviendront lorsque l'imprimerie aura fait son œuvre. Les indications concernant les bibliothèques du XV^e et du XVI^e siècle que l'on trouvera plus loin (p. 369 et suiv.) permettent de s'en faire une idée.

Fig. 1 : Premier feuillet de la pièce 9 d'un « exemplar » parisien du Commentaire par saint Thomas d'Aquin du IV^e livre des *Sentences*.

[Retour à la table des matières](#)

¹³ L. DELISLE, *Recherches sur la Librairie de Charles V*, Paris, 1907, 2 vol. et un vol. de planches.

*
* *

Mais, à côté de ces moyens nouveaux mis en œuvre par les universités afin de répandre au maximum les livres « savants » de plus en plus nécessaires, un problème se posait pour la production des livres que nous appellerions aujourd'hui des ouvrages « de vulgarisation » ou « de distraction ».

Un public nouveau s'était constitué à partir de la fin du XIII^e siècle, parallèlement à la transformation de l'ancienne féodalité. À côté des clercs et des nobles, une nouvelle classe bourgeoise était née, capable, elle aussi, d'accéder à la culture. Légistes, conseillers laïques des rois, « hauts fonctionnaires » de toute nature, riches marchands ou bourgeois un peu plus tard, de nombreux individus avaient besoin de livres. Et non pas seulement de livres traitant de leur spécialité (ouvrages de droit, de politique ou de sciences) mais aussi de livres « littéraires » : ouvrages d'édification morale aisément accessibles, romans, traductions, etc.

Cette littérature ne s'adressait pas à des ecclésiastiques (quoiqu'elle fût souvent écrite par eux) et elle allait être rédigée principalement en langue vulgaire. Œuvres originales, en vers d'abord, puis en prose, remaniements d'œuvres anciennes, traductions ou adaptations d'œuvres latines classiques ou médiévales allaient bientôt pulluler. Pour les diffuser, pour satisfaire les exigences d'un public de plus en plus vaste, une nouvelle organisation de la production livresque allait devenir nécessaire.

Il suffit de consulter n'importe quelle histoire de la littérature française pour constater qu'en France, tout au moins, la littérature en langue vulgaire existait déjà au XII^e siècle. Mais les conditions de sa diffusion étaient alors toutes différentes : la littérature du temps était avant tout faite pour être récitée, ou lue à haute voix devant des auditeurs. Le public sachant lire n'était pas encore assez nombreux pour qu'il pût en être autrement. Il peut paraître à première vue surprenant qu'une tradition littéraire considérable ait pu se développer dans de telles conditions, mais c'est parce que, pénétrés comme nous le sommes de culture écrite, nous n'arrivons plus à faire l'effort d'imagination suffisant pour nous représenter le mécanisme des transmissions littéraires orales, pourtant attesté dans de nombreuses civilisations. Il semble cependant qu'à notre époque ces nouveaux moyens de diffusion non écrite de la pensée que sont le cinéma, et surtout la radio, devraient nous aider à mieux concevoir ce que peut être, pour des millions d'individus, une transmission d'œuvres et d'idées n'empruntant plus le circuit normal du texte écrit.

Au XI^e et au XII^e siècle on lit peu en langue vulgaire, mais on compose cependant de nombreux textes dans ces langues. M. Faral ¹⁴ a très bien montré comment à cette époque les jongleurs, récitant ou lisant, de château en château, poèmes, romans, vies de saints, etc. (le plus souvent écrits en vers parce que plus faciles ainsi à retenir de mémoire) sont fréquemment les auteurs des textes qu'ils diffusent. Trouvères, troubadours, ces noms mêmes indiquent de la part de ceux

¹⁴ E. FARAL, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, 1910 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences historiques et philologiques, fasc. 187).

à qui ils furent donnés, une activité de créateurs littéraires, tandis que le ménestrel, attaché à la maison d'un baron, ne fait bénéficier que ce dernier et ses familiers des œuvres qu'il récite ou compose.

Les circonstances dans lesquelles ces premiers hommes de lettres étaient contraints d'exercer leur métier leur posaient de délicats problèmes. Il leur était rigoureusement impossible de garder sur leurs œuvres le moindre droit de propriété littéraire, à moins de conserver jalousement pour eux le texte de leurs compositions ou remaniements. Mais s'ils avaient agi ainsi, il leur eût été impossible de goûter les satisfactions d'amour-propre que tout créateur recherche en se faisant connaître du plus vaste public possible.

Ces deux exigences devaient se concilier tant bien que mal, au gré des besoins matériels de l'auteur. Tout naturellement, la meilleure solution était pour lui, comme la chose se pratiquait déjà dans l'antiquité romaine, de trouver un mécène à qui offrir ses œuvres, dans lesquelles au besoin il glisserait des flatteries à l'adresse du bienfaiteur ou de sa famille. À défaut de mécènes, il pouvait aussi enseigner contre rémunération à d'autres jongleurs le texte de ses compositions, ou leur en vendre des copies.

Avec l'augmentation du nombre de personnes capables de lire un texte au lieu de l'écouter seulement, on verra, à la fin du XIII^e et durant le XIV^e siècle, apparaître une certaine spécialisation. L'auteur se contentera désormais d'écrire (ou de compiler) son œuvre sans se soucier des conditions dans lesquelles elle atteindra son futur public.

Le meilleur moyen d'y parvenir continuera toujours, bien entendu, d'être le recours à des mécènes. Obtenir qu'un roi, qu'un prince, ou quelque grand seigneur, accepte la dédicace d'une œuvre et l'offrande d'un exemplaire de luxe, procurera à l'auteur, non seulement la quasi-certitude de recueillir la récompense matérielle de ses peines, mais encore une bonne chance de faire faire une carrière flatteuse à sa composition. La mode vient d'en haut, et le snobisme est de tous les temps : si le public sait que telle traduction a été non seulement acceptée, mais commandée par un roi de France, il se trouvera presque obligatoirement une clientèle pour suivre un exemple venu de si haut et il en résultera des commandes nouvelles adressées à l'auteur.

Celui-ci pourra alors faire recopier à nouveau son texte, sur son exemplaire personnel, par un copiste qu'il appointera ; il deviendra ainsi son propre éditeur. C'est ce que faisait notamment Boccace ¹⁵. Une des lettres qu'il adressa à son ami Maghinardo dei Cavalcanti, en lui envoyant un exemplaire de luxe d'une de ses œuvres nouvelles, explique comment celle-ci était restée quelque temps après son achèvement entre ses mains, car il ne savait à qui l'offrir : il l'envoie finalement à son ami, pour que celui-ci en fasse profiter ses relations après l'avoir lue et la diffuse ensuite dans le public (*emittat in publicum*). Cette mission semble être une des obligations tacites du mécène car, dédiant son *De claris mulieribus* à Andreina Acciajuoli, le même Boccace écrit à celle-ci : « Si vous jugez bon de donner à mon livre le courage de se produire en public (*procedendi in publicum*), une fois répandu (*emissus*) sous vos auspices, il échappera, je crois, aux insultes des malveillants. »

D'autres auteurs, plus soucieux des bénéfices matériels de la profession, pouvaient aussi garder par devers eux un *exemplar* de leur œuvre et en vendre des copies plus ou moins nombreuses. Parfois même, ils tenaient une véritable officine de copie ; témoin Jean Wauquelin, l'auteur-éditeur de Mons ¹⁶. Parfois aussi, ils se servaient pour cela de l'intermédiaire d'un libraire. Jean Golein remet ainsi au libraire Henri du Trévou un exemplaire de sa traduction du *Rational* de Guillaume Durand, que le libraire « en son nom et en faisant fort en ceste partie de Me Jean Goulain... » vendit en 1395 au valet de chambre du duc d'Orléans pour son maître (la traduction avait été faite vingt ans plus tôt par le même Jean Golein pour Charles V) ¹⁷.

En général, et surtout aux XIV^e et XV^e siècles, le mécénat est une institution largement répandue, au moins pour le premier lancement d'une œuvre. Ceci explique d'ailleurs la différence énorme entre les sommes parfois considérables versées par un roi ou un prince à un auteur en échange du premier exemplaire de présentation d'une œuvre

¹⁵ R. R. ROOT, loc. cit.

¹⁶ L. DELAISSÉ, Les Chroniques de Hainaut et l'atelier de Jean Wauquelin à Mons, extrait du Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 1955.

¹⁷ L. DELISLE, *Le Cabinet des Manuscrits*, Paris, 1868-1881, 3 vol., I, p. 102.

récente, et le prix infiniment plus modéré auquel étaient vendues des copies ultérieures, même s'il s'agissait, dans certains cas, d'exemplaires de luxe. Du point de vue de l'économiste, on pourrait en effet considérer que la totalité des droits d'auteur devait être incorporée dans la première « édition » de l'œuvre - édition qui ne se composait que d'un seul exemplaire puisque l'auteur ne possédait dès lors plus aucun droit sur son œuvre.

Ainsi, la pratique du mécénat permettait aux « gens de lettres » de vivre de leur plume - au moins en partie. La rançon en était naturellement l'obligation où se trouvait l'auteur non seulement de ne rien dire qui pût déplaire au mécène, mais encore de se spécialiser dans une littérature susceptible de plaire à un large public ¹⁸. Il arrivait même souvent que le livre ait fait l'objet d'une commande expresse. On sait par exemple que Charles V rémunérait plusieurs traducteurs et que, souhaitant favoriser des réformes politiques, il voulut faire lire à ses conseillers et hauts fonctionnaires les œuvres d'Aristote (*Politique*, *Économique*, *Éthique*) qu'il fit pour cela traduire par Nicole Oresme de 1369 à 1372 ¹⁹.

Une fois l'ouvrage composé et offert « en première édition » au mécène qui l'avait commandé, ou du moins en avait accepté la présentation, la diffusion dans un public de plus en plus large se faisait par l'intermédiaire des libraires et copistes professionnels, avec (au début tout au moins) la collaboration de l'auteur dans des conditions à vrai dire assez obscures. Pas plus que les trouvères au siècle précédent, un « homme de lettres » (qu'on nous pardonne ce néologisme) n'avait matériellement pas intérêt à ce que son œuvre se répandît trop rapidement, parce qu'ainsi elle lui échappait ; mais, à l'inverse, il ne désirait certainement pas rester plongé dans l'obscurité. Il y avait un point d'équilibre à trouver entre ces deux intérêts contradictoires.

¹⁸ Sur le mécénat dans les cours princières du XVe siècle, voir notamment DOUTREPONT, *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris, 1909 et A. COVILLE, *La Vie intellectuelle dans le domaine d'Anjou-Provence de 1380 à 1435*, Paris, 1941.

¹⁹ Nicole ORESME, *Le Livre des Éthiques d'Aristote*, published from the text of the ms. 2902, Bibl. royale de Belgique, by A. D. Menut, New York, 1940.

Nous sommes mal renseignés sur l'organisation de la profession de libraire dans les domaines qui ne la mettait pas en contact avec les milieux universitaires. Nous savons cependant que les libraires jurés de l'Université pouvaient faire commerce de livres avec les particuliers, et qu'ils n'étaient plus soumis dans ce cas (nous le déduisons par prétérition) aux mêmes réglementations. Il est certain que dès la fin du XIIe siècle en France, dès les premières années du XIVE en Angleterre ²⁰, il existait de véritables ateliers de copistes travaillant à produire pour le compte de certains libraires des textes en langue vulgaire, vendus exactement dans les mêmes conditions où le sont aujourd'hui des livres imprimés.

Les grands seigneurs, alors même qu'ils entretenaient leurs propres ateliers de copistes, n'hésitaient pas à s'adresser à de telles officines. C'est ainsi par exemple que le duc de Berry, qui commandait souvent des livres de luxe à des artistes logés chez lui et subventionnés par lui, achetait également de beaux exemplaires mis en vente par les libraires - et, notamment, fit en 1403 l'acquisition d'un manuscrit du cycle arthurien en prose que lui vendit Raoul du Montet ²¹.

Les inventaires précisent dans ce cas qu'il s'agissait d'un ouvrage acheté chez un libraire - et non commandé. Preuve qu'à cette époque la clientèle qui s'intéressait aux manuscrits de luxe était suffisante pour qu'un libraire acceptât d'engager les frais considérables qu'exigeait la fabrication d'un tel manuscrit (vendu 300 écus d'or), sans avoir d'acquéreur déterminé en vue.

Cependant, l'augmentation de la clientèle, entraînant une demande croissante, amenait les copistes et les artisans du livre à « normaliser » leur production, qu'ils cherchaient à rendre aussi abondante et rapide que possible.

²⁰ H. Loomis, The Auchinleck manuscript and a possible London bookshop of 1330-1340, dans P.L.M.A., LVIII, 1942, p. 595-627.

²¹ J. J. GUIFFREY, Inventaires de Jean, due de Berry, 1401-1416, Paris, 1894-96. - M. THOMAS Recherches sur un groupe de manuscrits à peinture du début du XVIe siècle, dans Bul. bibl. de la Société intern. arthurienne, 4 (1952), p. 81-89.

Depuis longtemps, certes, on était arrivé dans les *scriptoria* monastiques à une certaine forme de spécialisation. Selon leurs aptitudes, les uns se consacraient à la copie du texte, les autres à son enluminure. Du moins, le moine copiste et le moine enlumineur travaillaient-ils côte à côte, en liaison constante. Au contraire, lorsque les ateliers laïques se multiplient, on voit de plus en plus s'établir des officines distinctes, les unes de copistes, d'autres peut-être de rubricateurs, d'autres enfin certainement d'enlumineurs. Ainsi se constituent peu à peu de véritables chaînes de production dans lesquelles un grand nombre d'artisans ont leurs tâches bien définies.

La matière première (le « support ») est de plus en plus rarement apprêtée dans les ateliers qui l'utilisent. Les comptes du Trésor montrent que le parchemin, généralement acheté à l'état brut (« parchemin frotin »), passe aux mains d'artisans chargés de l'amincir, de le raser (« rère ») et de le blanchir ; leur rémunération est généralement indiquée à part. Lorsque le texte est écrit, un scribe spécialisé y ajoute les rubriques ou titres de chapitres. Un autre spécialiste enfin se chargera s'il y a lieu d'exécuter les lettrines en couleur, ou enluminées, ou historiées en tête des chapitres. Il ne lira même pas le texte et ce sera à son intention (sans doute pour lui épargner toute hésitation ou perte de temps) que le scribe en copiant l'ouvrage aura noté dans l'espace blanc réservé à la lettrine, une minuscule lettre-guide -dite « lettre d'attente » - preuve manifeste que le travail s'exécutait en plusieurs temps.

Restait encore, le cas échéant, à enluminer le manuscrit. Nous n'insisterons pas sur le travail de l'enlumineur, qui a été maintes fois étudié et dont on connaît depuis Henri Martin ²² l'organisation - nous nous bornerons à montrer comment, là encore, on s'efforçait de travailler en série.

Si l'atelier de l'enlumineur est entièrement distinct de celui du copiste, ce dernier fournira aux artistes des indications concernant l'illustration. Ces indications, placées dans les marges, ont souvent

²² H. MARTIN, *Les Miniaturistes français*, Paris, 1906.

disparu ; Léopold Delisle ²³, néanmoins, en a cité de nombreux exemples, et l'on constate qu'elles étaient fort sommaires (ici, par exemple, un pape sur son trône, ici deux moines ; ici une dame à cheval, etc.). Le chef d'atelier se met alors à l'œuvre et détermine plus précisément les scènes ou personnages à représenter ²⁴. Si le manuscrit n'est pas d'un très grand prix, il se contentera parfois de dresser au crayon un croquis rapide qui aidera ses élèves à mettre en place leur composition selon des règles bien apprises et mille fois appliquées. C'est ainsi que d'un atelier d'enlumineur du début du XVe siècle ont pu sortir à la fois un chef-d'œuvre de la peinture française, comme les Grandes heures, dites « de Rohan », et maint ouvrage rapidement exécuté, où l'on reconnaît la manière et les habitudes du maître, mais non pas son talent. Ce travail effectué, il appartiendra à d'autres spécialistes encore d'exécuter les fonds si la mode impose pour ceux-ci le recours à une technique particulière, s'il s'agit par exemple de fonds d'or bruni, orné ou non de rinceaux ou de pointillés, de quadrillages plus ou moins riches, etc.

Devant la multiplicité et la complexité de ces opérations, on a souvent souligné que la confection d'un seul livre représentait une somme colossale de travail et d'effort. Ce point de vue est assurément justifié, mais il convient de ne pas trop généraliser. Certes, le livre de très grand luxe, véritable œuvre d'art destinée à être regardée et non pas lue, comme les somptueux volumes appartenant au duc de Berry, qui fut sans nul doute le plus grand bibliophile de son temps, exigeait des mois, sinon des années de travail et coûtait de véritables fortunes. Mais il se fabriquait aussi à la même époque des quantités de livres, éventuellement enluminés et ornés - des livres d'heures en particulier dont l'usage se répandit partout en Europe au XIVE et au XVe siècle - qui restaient à la portée de bourses plus modestes.

²³ L. DELISLE, *Le Cabinet des Manuscrits*, passim.

²⁴ Voir sur ces ateliers d'enlumineurs du début du XVe siècle le catalogue de l'exposition *Manuscrits à peinture du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, B. N., 1955, dont les notices ont été rédigées par Jean PORCHER, avec une abondante bibliographie.

L'industrie du livre d'heures, pour sa part, occupait exclusivement certains ateliers spécialisés - là aussi, là surtout, d'ingénieuses méthodes de division du travail permettaient de gagner du temps et d'exécuter une véritable production de série. En Flandre notamment existaient un certain nombre d'officines de ce genre et M. Delaissé a démontré que certains enlumineurs fabriquaient ainsi en grand nombre des scènes, toujours les mêmes, destinées à illustrer les grandes fêtes liturgiques (Nativité, Annonciation, etc.), tandis que des copistes écrivaient des calendriers différents selon les diocèses, que l'on joignait ensuite aux parties « communes » du livre d'heures.

Les enlumineurs ont même mis au point des procédés techniques leur permettant de reproduire plusieurs fois un modèle donné. Comme l'a montré Henri Martin, dès le XIV^e siècle on utilisa une sorte de papier calque (« carta lustra »), à base de résine, qui permettait de reproduire identiquement un même « carton » ou modèle ; et nous savons qu'il y eut fréquemment des querelles, voire des rixes entre enlumineurs s'accusant mutuellement de s'être volé ces « cartons » qui représentaient pour eux un inappréciable instrument de travail. Ces procédés *ne* sont du reste pas uniquement employés dans la production des livres d'heures. C'est ainsi que le manuscrit 117-120 de la Bibliothèque nationale, contenant un cycle arthurien, est la réplique exacte d'un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal : même mise en page, même programme d'illustration, mêmes coupures du texte d'un cahier à l'autre. Une découverte récente, faite en Hollande par M. Lieftinck et présentée en 1955 par M. Samaran au Congrès des sciences historiques ²⁵, donne une idée de ce que pouvait être la capacité de production des ateliers qui avaient recours à de telles méthodes. Dans un manuscrit de la Bibliothèque de l'Université de Leyde (B. P. L. 138), contenant le recueil de textes connu sous le nom d'*Auctores octo* et écrit en 1437, se trouve mentionnée en flamand une commande faite par un particulier (à peu près sûrement un libraire grossiste) à un chef d'atelier de copistes qui n'est pas nommé. Cette commande concerne un grand nombre d'exemplaires de divers textes dont la réunion formait un petit manuel utilisé dans les Facultés des

²⁵ *X^{me} Congrès international*, Rome, 4-11 sept. 1955, *Atti*, Florence, 1957, p. 152 et S. - Sur les manuscrits « imposés » voir plus loin, p. 101.

Arts : 200 exemplaires des Sept Psaumes de la Pénitence, 200 des Distiques de Caton en flamand, 400 du petit livre de prières. Ces chiffres surprenants représentent donc de véritables éditions.

Ainsi, depuis le milieu du XIII^e siècle, pour satisfaire des besoins croissants, les copistes avaient été amenés à perfectionner leurs méthodes aboutissant dans certains cas à une véritable production en série. Grâce au système de la « pecia », ils avaient réussi à multiplier les manuscrits universitaires tout en évitant de donner des textes de plus en plus fautifs, de copie en copie. Grâce, d'autre part, à une organisation rationnelle dans de grands ateliers, ils avaient pu fabriquer en plus grande quantité encore manuels, traités élémentaires, ouvrages littéraires (traductions, remaniements en prose de chansons de geste, et de romans courtois) et surtout livres de piété dont il n'était guère de famille bourgeoise qui ne possédât quelques spécimens puisqu'il était courant d'en offrir en cadeau de mariage. Avant même de faire l'objet de multiples éditions imprimées, le *Voyage de Jean de Mandeville*, achevé en 1356, est par exemple largement répandu sous forme de manuscrits : 250 sont parvenus en effet jusqu'à nous, représentant des versions en toutes langues (73 en allemand et en hollandais, 37 en français, 40 en anglais, 50 en latin), sans compter les représentants de versions espagnoles, italiennes, danoises, tchèques et irlandaises qui existent presque toutes dès les premières années du XV^e siècle ²⁶. Au total donc, le travail des copistes prépare celui des imprimeurs. On constate ainsi, à la veille de l'apparition de l'imprimerie, un besoin croissant de livres, qui semble se faire sentir dans des couches sociales de plus en plus larges - plus précisément parmi les bourgeois et les marchands - ceux-là mêmes qui sont, en cette première partie du XV^e siècle, les artisans et les bénéficiaires de tant de bouleversements techniques, comme l'invention du haut fourneau pour ne citer que celle-là. L'imprimerie, qui est essentiellement un progrès technique, devait avoir des répercussions

²⁶ H. S. BENNETT, The Author and his public in the XIVth and XVth century, dans *Essays and studies by members of the English Assoc.*, XXIII, 1938, p. 7 et s.

imprévisibles à ses débuts. Montrer comment elle put être mise au point, et ce qu'elle apporta, dépassant son objet premier, tel est l'objet des pages qui suivent.

L'APPARITION DU LIVRE

Chapitre I

La question préalable : l'apparition du papier en Europe

[Retour à la table des matières](#)

Pourquoi les premiers livres imprimés apparurent-ils en Europe occidentale vers le milieu du XVe siècle ? Pourquoi, dans la première partie du même siècle, et un peu partout semble-t-il, d'Avignon à Mayence, de Harlem à Strasbourg, des chercheurs isolés s'ingénierent-ils à résoudre les multiples problèmes que posait la reproduction mécanique d'un manuscrit à de nombreux exemplaires ?

Raisons d'ordre intellectuel ? Certes, les hommes du XVe siècle commençant, et d'abord les grands liseurs, en quête perpétuelle de textes alors si rares et éparpillés dans les bibliothèques, rêvaient sûrement d'un procédé qui permît de multiplier à peu de frais les exemplaires d'un même livre, sans quoi personne ne se serait avisé de rechercher la solution de ce problème : l'imprimerie. Certes, au début du XVe siècle, tandis que s'annonçaient bien des changements, on s'efforçait de plus en plus de produire en série certains manuscrits pour répondre à des besoins accrus. Mais, déjà au XIIIe siècle, la création des Universités avait fait ressentir le besoin de posséder un plus grand nombre de manuscrits - et le renouveau des lettres n'avait alors provoqué que des perfectionnements de détail : l'adoption d'abréviations plus poussées et l'organisation du système de la

« pecia », qui permettait aux copistes de travailler plus vite et de n'immobiliser à la fois qu'un seul cahier des précieux volumes à reproduire. Et on avait alors continué à écrire à la main : l'Occident ne disposait pas encore de toutes les ressources indispensables à l'adoption d'un procédé de reproduction mécanique.

Quelles ressources ? Nous songeons tout de suite aux caractères mobiles. Pour les créer, il fallait fabriquer un *poinçon* de métal dur, procéder à l'exécution d'une *matrice* en frappant avec une précision suffisante ce poinçon sur un bloc de métal moins dur ; fondre enfin, à l'aide de cette matrice, des *caractères* faits d'un alliage approprié : toutes ces opérations nous expliquent pourquoi le nouvel art prit corps dans les cercles des orfèvres, au milieu du XVe siècle. Mais rien ne se serait opposé à ce qu'il y prît corps pareillement un siècle auparavant. Et pareillement, s'agissant de *l'impression* proprement dite : toutes les opérations que recouvre cette expression consacrée, qu'il s'agisse de l'assemblage des caractères, de l'encrage ou de l'usage d'une presse (si tant est qu'il en était absolument besoin) auraient pu être mises au point bien avant Gutenberg. Mais l'important n'était pas là.

Ce que nous appelons « l'industrie typographique » - d'une expression que justifie pour nous la mécanisation de l'imprimerie à partir du début du XIXe siècle - était, dès sa naissance sous forme d'artisanat, tributaire d'une matière première en l'absence de quoi rien n'était possible dans son domaine : nous voulons dire le papier. À quoi aurait-il servi d'avoir à imprimer des planches, même des compositions constituées par des caractères mobiles, si l'on avait disposé seulement, pour recevoir l'impression, de peaux qui prenaient l'encre difficilement et dont certaines seulement - les plus rares et les plus coûteuses, les peaux de vélin, c'est-à-dire de veau mort-né - sont assez planes et assez souples pour pouvoir passer facilement sous une presse ? L'invention de l'imprimerie eût été inopérante si un nouveau support de la pensée, le papier, venu de Chine par le canal des Arabes, n'avait fait son apparition en Europe depuis deux siècles, pour devenir d'un emploi général et courant à la fin du XIXe siècle.

1. Les étapes du papier ²⁷

[Retour à la table des matières](#)

C'est au XII^e siècle qu'on vit apparaître en Italie cette nouvelle sorte de « parchemin » qu'apportaient les marchands en relations avec les Arabes. Le papier ne présentait certes pas les mêmes qualités extérieures que le parchemin. Plus mince, d'aspect cotonneux (on le crut longtemps fabriqué avec du coton) il avait moins de tenue et se déchirait facilement. Il joua d'abord le rôle modeste d'un « ersatz », acceptable après tout, et même avantageux dans certains cas : principalement lorsque le document écrit n'était pas destiné à durer (lettres missives, par exemple, ou brouillons) - ou encore lorsqu'il s'agissait d'exécuter la minute d'un texte destiné à être grossoyé ensuite. C'est ainsi que les notaires génois n'hésitèrent pas à utiliser pour leurs registres des cahiers de papier blanc, et même, parfois, de vieux manuscrits arabes dans les marges desquels ils écrivaient.

Bientôt les balles de papier affluent dans les ports italiens. On utilise parfois cette nouvelle matière dans les chancelleries, mais la crainte de voir se détruire cette substance inconnue et d'apparence fragile incite les souverains à en proscrire l'emploi dans la rédaction des chartes : dès 1145, le roi Roger ordonne que tous les diplômes rédigés sur « carta cuttanea » au temps de ses prédécesseurs, soient recopiés sur parchemin puis détruits. En 1231 encore, l'empereur

²⁷ Nous ne traiterons pas dans ce chapitre du cheminement du papier à travers l'Asie et le bassin méditerranéen. Il ne sera pas question non plus des moulins à papier espagnols qui semblent avoir été les premiers à fonctionner en Europe : certes, on utilisa parfois, hors d'Espagne, du papier fabriqué dans ce pays, mais l'industrie papetière européenne prit naissance en Italie et se diffusa en Europe essentiellement à partir de l'Italie. Sur toutes ces questions, voir T. F. CARTER, *The Invention of printing in China, and its spread westward*, revised by L. CARRINGTON GOODRICH, 2^e ed., New York, 1955.

Frédéric II défend d'utiliser le papier dans la rédaction des actes publics ²⁸.

En dépit de ces interdits, le papier gagne du terrain. Des centres de fabrication se constituent en Italie même ; dès le début du XIV^e siècle, les papetiers sont nombreux autour de Fabriano : deux faits allaient favoriser le développement de ce premier centre - deux faits qui allaient faciliter la diffusion de l'industrie papetière dans toute l'Europe occidentale.

Le premier d'ordre technique : depuis le XI^e siècle, et peut-être avant, on avait eu l'idée d'adapter aux moulins des « lèves » transformant le mouvement circulaire en mouvement alternatif. Cette invention avait été à l'origine de nombreux bouleversements industriels ; l'application de ce procédé par les papetiers de Fabriano permit de remplacer l'antique meule que les Arabes utilisaient pour broyer et triturer la chiffe par des maillets qui amélioreraient le rendement tout en diminuant le prix de revient et en aidant à produire un papier de qualité supérieure ²⁹.

Le second fait est l'extension de la culture du chanvre et du lin dans la dernière partie du Moyen Âge, et la substitution de la toile à la laine dans le linge de corps, qui allait rendre le vieux chiffon moins coûteux et plus abondant à l'époque où l'usage se généralisait.

Ainsi favorisées, les affaires des papetiers de Fabriano ne tardent pas à prendre une énorme extension. Dès 1354, Bartole, le fameux juriste, remarque l'activité de cette « noble ville » des Marches

²⁸ A. BLUM, *Les origines du papier, de l'imprimerie et de la gravure*, Paris, 1935, p. 22.

²⁹ Sur le moulin à eau et les problèmes techniques médiévaux, voir M. BLOCH, *Avènement et conquêtes du moulin à eau*, dans *Annales d'histoire économique et sociale*, VII, 1935, p. 538-563. - B. GILLES, *Lents progrès de la technique*, dans *Revue de Synthèse*, XXXII, 1953, p. 69-88. Sur le moulin à papier, C. M. BRIQUET, *Briquet's opuscula*, Hilversum, 1955, notamment p. 39 et 173.

d'Ancône où l'on fabrique les meilleurs papiers ; car le besoin d'améliorer la qualité et le rendement amène rapidement les fabricants de Fabriano à rechercher des perfectionnements ; non seulement ils sont les premiers à utiliser les maillets à la place de la meule, mais ils améliorent également les procédés de collage et substituent aux colles végétales employées par les Orientaux, qui donnaient au papier un aspect cotonneux, les gélatines et les colles animales ; ils donnent également tous leurs soins au satinage qui est exécuté chez eux par des ouvriers spécialisés. Et chaque industriel s'applique à distinguer sa production au moyen d'un filigrane personnel souvent symbolique par lequel sera bientôt consacrée en Europe la naturalisation de la nouvelle matière ³⁰.

Dès la seconde partie du XIV^e siècle, les papetiers commencent à se sentir à l'étroit à Fabriano ; ils vont s'établir à Voltri, à Padoue, à Trévise et à Gênes, et forment de très bonne heure deux autres grands centres, en Ligurie autour de Gênes, et dans les États de Venise, autour du lac de Garde. Cependant, des marchands italiens - surtout lombards - se chargent de diffuser dans toute l'Europe la marchandise nouvelle. Briquet, dans son admirable ouvrage sur les filigranes, relève par exemple, entre 1362 et 1386, la présence d'un papier au filigrane de l'aigle nimbé, non seulement en Italie, mais aussi en Espagne, en France, en Suisse et même en Hollande et en Belgique ³¹. À la même date, vers 1365, le journal d'un papetier de Fabriano, Lodovico di Ambrogio, nous apprend que celui-ci écoulait ses produits par Fano dans les Marches, et par Pérouse en Ombrie. Il faisait aussi, par un petit port de la côte toscane, Talamone, des expéditions à Venise, et d'autres par Aigues-Mortes, jusqu'à Montpellier. Le 23 novembre 1365, par exemple, il fait partir, à destination de cette ville, vingt balles de papier pesant 1 333 kilos, cependant qu'en trois ans et demi, il envoie par Talamone, 240 balles, soit 14 175 kilos ³².

³⁰ Voir à ce sujet A ZONGHI, *Zonghi's watermarcks*, Hilversum, 1953, et C. M. BRIQUET, *op. cit.*

³¹ C. M. BRIQUET, *Les Filigranes, dictionnaire historique des marques de papier*, Paris, 1907, 4 vol., réimpr. 1927, nos 65 à 71.

³² A. ZONGHI *op. cit.*, p. 27. - Cf. A. BLANCHET, *Essai sur l'histoire du papier et de sa fabrication*, Ire part., Paris, 1900, p. 61 et s.

Dès cette époque, le papier commence donc à remplacer le parchemin un peu partout. Durant la seconde partie du XIII^e siècle, on l'utilise déjà en registres dans le sud de la France (1248, registres de notaires marseillais ; 1248, registre des enquêteurs du Languedoc 1243-1248, registre des enquêteurs d'Alphonse de Poitiers 1272-1274, registre des enquêteurs royaux en Toulousain). À la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e siècle, le papier est d'un usage commun en Suisse. Vers la même date, il est peu à peu adopté dans le nord de la France et, en 1340, les scribes de la Chancellerie royale utilisent un registre de papier aujourd'hui conservé dans le Trésor des Chartes ³³. En même temps, la matière nouvelle se répand dans les Pays-Bas et en Allemagne du Nord, alors que les marchands vénitiens en avaient déjà rendu depuis longtemps l'emploi courant dans le Sud.

Bien plus, on commence à fabriquer du papier hors d'Italie. Désireux de développer leurs affaires, les marchands italiens établis à l'étranger n'hésitent pas, devant la demande croissante, à faire venir de leurs pays les premiers techniciens chargés d'enseigner leur métier. Dès le XIV^e siècle, des battoirs apparaissent dans la région de Troyes, dans le Comtat Venaissin et autour de Paris, à Corbeil, Essonnes et Saint-Cloud. Au milieu du XV^e siècle, la France se suffit à elle-même, et la Champagne se prépare à devenir à son tour exportatrice ³⁴. L'Italie continue à alimenter l'Espagne, l'Angleterre, les Pays-Bas, l'Autriche et l'Allemagne où des moulins fonctionnent déjà, comme aussi en Suisse. Certes, on n'en trouvait encore dans le pays de Gutenberg qu'un tout petit nombre au temps de l'invention de l'imprimerie ; mais des dépôts de papier italien existaient dans tous les grands centres. Bien plus, depuis près d'un demi-siècle, les derniers préjugés contre le papier achevaient de disparaître. Longtemps, les manuscrits avaient continué d'être transcrits sur parchemin par les

³³ *Archives nationales*, JJ., 76 (1340-1348).

³⁴ Sur le centre papetier champenois, voir L. LE CLERT, *Le Papier. Recherches et notes pour servir à l'histoire du papier, principalement à Troyes et aux environs, depuis le XIV^e siècle*, Paris, 1926, 2 vol.

étudiants et les copistes. Routine ? Certes, mais aussi désir d'employer une matière solide et éprouvée pour assurer aux textes de plus grandes chances de durée. C'était à cela que pensait Gerson lorsqu'il déconseillait en 1415 de copier les textes sur le papier, support moins durable que le parchemin ³⁵. Regret posthume, si l'on peut dire, à cette date. Le papier avait gagné la partie. Son emploi commençait à devenir général pour la copie des manuscrits. L'une des conditions indispensables pour la diffusion du livre imprimé se trouvait réalisée.

II. Les conditions de développement des centres papetiers : conditions naturelles et industrielles

[Retour à la table des matières](#)

Avant d'aller plus loin et d'étudier la formation des grands centres papetiers chargés d'alimenter les presses typographiques, l'influence que la répartition de ces centres put avoir sur la répartition des ateliers typographiques et, en retour, l'essor que le nouvel art put donner à l'industrie du papier, arrêtons-nous à l'examen des conditions nécessaires à l'apparition d'un centre papetier.

D'abord, comment fabrique-t-on au juste le papier ? La technique n'évolue guère du XIV^e au XVIII^e siècle, le remplacement des maillets par des cylindres (à partir de la fin du XVII^e siècle) ayant seul apporté un changement notable dans certaines grandes entreprises ³⁶.

La matière première, le vieux chiffon, ramassé généralement par des marchands spécialisés, est amenée à proximité du moulin où il fait l'objet d'un tri. Pour obtenir du papier de bonne qualité (et à plus forte raison du papier d'imprimerie) il faut, en effet, de la *chiffe* blanche, séparée de tout corps dur.

³⁵ GERSON, *De Laude scriptorum*.

³⁶ Pour ce qui suit, voir l'article *Papier* de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

Ce tri une fois effectué, vient le *pourrissage*. La chiffre, déchirée en petits morceaux (*dérumpage*), est placée dans des locaux spéciaux, généralement des caves, où elle fermente ; la graisse commence à s'éliminer et la cellulose s'isole peu à peu. Cette matière est alors amenée au moulin proprement dit ; très généralement, un moulin à eau qui a souvent servi à broyer le blé avant d'être utilisé à la fabrication du papier. Son arbre est garni de *lèves*, petits morceaux de bois chargés d'actionner, en les soulevant, des maillets et des pilons qui se meuvent dans des récipients en bois, les *piles*, où se trouve la chiffre. Maillets et pilons sont garnis de clous et de tranchets dans les *piles à raffiner*, mais non dans les *piles à effleurer*.

La chiffre est ainsi triturée dans une eau de savon soigneusement dosée pour donner une pâte plus ou moins épaisse, la pâte à papier ; celle-ci est amenée dans une cuve remplie d'eau chauffée à une température donnée. C'est là qu'on plonge la *forme*, châssis de bois garni d'un treillis muni de fils de laiton qui filtre l'eau et ne retient que la pâte. La forme est agitée pour que cette pâte soit également répartie. Après un commencement de séchage, la feuille ainsi obtenue est retirée de la forme par l'ouvrier « coucheur » qui l'étale sur un feutre destiné à boire l'eau. Feuilles et feutres sont alors entassés et mis sous une presse qui permet d'expurger l'eau. Cette dernière opération est généralement répétée. Puis les feuilles sont portées sur le *petit étendoir* où elles sèchent à l'air libre. Mais les feuilles, si on les utilisait dans cet état, boiraient l'encre. Il reste donc à les enduire d'une colle qui leur donne un aspect lisse.

Les feuilles sont alors portées au *grand étendoir* où elles sèchent. Puis on procède au *satinage* et au *lissage* à l'aide de silex. Après quoi le papier, généralement réuni en *mains* de vingt-cinq feuilles et en « rames » de vingt mains, quitte le moulin pour être livré à la consommation.

Pour faire du papier, il fallait beaucoup d'eau, et une eau très pure. Eau nécessaire à la fois pour le fonctionnement des maillets et pour la trituration des pâtes. À en croire Briquet, un kilo de papier exigeait

environ 2 000 litres. Un autre spécialiste, Janot, établit qu'il faut, maintenant encore, 200 000 litres d'eau pour fabriquer 300 kilos de papier à l'heure, soit près de 700 litres au kilo et à l'heure ³⁷.

Cette eau doit répondre à certaines conditions. Telles rivières n'ont jamais permis aux moulins situés sur leur cours, de réaliser des produits convenables. Elles colorent le papier en brun de manière assez accentuée : tel est le cas des eaux chargées de fer, de matières terreuses, d'algues ou de débris organiques. En principe l'eau devait donc être limpide et pure ; afin d'éviter l'emploi d'une eau souillée de détritus de toutes sortes, les fabricants de papier installent de préférence leurs moulins en amont des villes plutôt qu'en aval. C'est pourquoi, sans doute, ceux-ci se trouvent généralement sur le cours supérieur des grandes rivières ou sur le cours moyen de leurs affluents. D'ailleurs, l'eau servant en même temps d'agent moteur, le cours supérieur, étroit et sinueux, permet mieux soit la canalisation directe, soit l'établissement d'un canal dérivé (en général une corde sous-tendant un arc). D'autre part on remarque que les premiers grands centres papetiers sont souvent nés en région calcaire, alors que de nos jours les eaux calcaires apparaissent peu propres à la fabrication du papier ³⁸. S'il en était ainsi, c'est sans doute parce que les inconvénients, moindres qu'aujourd'hui, étaient compensés par la présence d'eau claire en grande quantité.

En fait, beaucoup de cours d'eau réunissent les conditions nécessaires à la création de moulins à papier. En France, on trouve des centres importants à la limite de régions montagneuses : en Auvergne, à Thiers, Ambert et Chamalières ; dans les Vosges autour de Saint-Dié et d'Épinal ; ainsi qu'en Angoumois et dans les plaines de Champagne.

³⁷ C. M. BRIQUET, *Briquet's opuscula*, p. 20. - J. M. JANOT, *Les Moulins à papier de la région vosgienne*, Paris, 1952, 2 vol., I, 60.

³⁸ De nos jours, le collage s'effectue en cuve. Les colles à base de résine, que l'on emploie, se précipitent mal sur les fibres de papier en milieu calcaire basique. Le collage s'effectuant jadis à l'air libre, on n'avait pas à craindre les mêmes inconvénients. Néanmoins l'utilisation d'une eau calcaire dans les cuves devait rendre plus difficile la préparation de la pâte à papier.

Plus importante encore, et plus inquiétante pour les anciens maîtres, la question de la chiffe : pour faire un papier convenable, il fallait pouvoir réunir une grande quantité de vieux chiffons ou de vieux cordages. La nécessité de trouver de la chiffe incita les fabricants à s'établir près d'un centre urbain - parfois un port qui permettait d'expédier la marchandise, mais aussi où l'on pouvait, comme à Gênes, ramasser de vieux cordages. Et d'autre part, ce n'est sans doute pas simple coïncidence si les centres papetiers furent souvent établis dans les régions où l'on fabriquait de la toile - dans les Vosges, où les conditions naturelles étaient par ailleurs favorables à la création de battoirs ; en Champagne aussi ; dans le Dauphiné encore, où l'extension de la culture du chanvre favorisa au XVIII^e siècle le développement de l'industrie papetière autour de Bourgoin, Saint-Jean-en-Royans, Tullins, Domène et Peyrus ³⁹.

Seulement, à mesure qu'un centre producteur se développe, la chiffe devient plus rare et on doit aller la chercher plus loin. D'où l'importance des chiffonniers. Le ramassage des vieilles toiles est une activité souvent très lucrative du X^{ve} au XVIII^e siècle. Dans les Vosges, la collecte est assurée par des ramasseurs qui payent les vieux chiffons en argent ou en épingles (1588) et, plus tard, en vaisselle de faïence ; ils travaillent généralement pour le compte de « marchands de frapouille » installés à proximité des battoirs, qui procèdent, avant la vente, à un tri sommaire des chiffons. D'abord on recherche la chiffe aux environs, puis il faut aller plus loin : dès 1576, jusqu'à Metz, Pont-à-Mousson et en Bourgogne. Dans une autre région, celle de Toulouse, Antoine de Laugèrière vend, durant le premier tiers du XVI^e siècle, des peilles par centaines de quintaux et fait fortune. Beaucoup de « naypiers » (cartiers) sont en même temps chiffonniers ⁴⁰.

³⁹ R. BLANCHARD, *L'industrie du papier dans la France du Sud-Est*, dans *Bulletin de la Société scientifique du Dauphiné*, XLVI, 1925, p. 279-460.

⁴⁰ R. CORRAZE, *L'industrie du papier à Toulouse*, dans *Contribution à l'histoire de la papeterie en France*, II, 1934, p. 95 et s.

Encore ne s'agit-il là que de centres industriels peu importants. À Troyes, il semble que certains marchands soient arrivés aux foires de Champagne avec des chariots remplis de chiffe. Lorsque le centre auvergnat se développe, les meilleurs chiffons -ceux de Bourgogne - sont acheminés par la Saône jusqu'à Lyon, où des voitures viennent les prendre, tandis que les voituriers d'Auvergne, voire du Forez, recueillent le vieux linge en Velay et en Nivernais ⁴¹.

Pour être assurés de trouver la matière première nécessaire et pour empêcher les chiffonniers de leur imposer des conditions exorbitantes, les papetiers font souvent appel à l'État et sollicitent des monopoles pour le ramassage de la chiffe. Dès 1366, ceux de Trévise obtiennent un privilège de ce genre du Sénat de Venise. En 1424, un industriel, originaire de Fabriano, qui travaillait à Gênes, obtient le monopole de l'achat des vieux cordages ; à Gênes encore, au milieu du XVe siècle, les papetiers se plaignent d'être placés sous la tutelle de chiffonniers avec qui ils entrent en procès. En Suisse, lorsque les battoirs se développent dans la région de Bâle, il faut prendre, pour protéger la production locale, des mesures analogues, et l'État décide que, pendant les 24 heures qui suivront la mise en vente, le vieux chiffon ne sera vendu qu'aux Bâlois. Lorsque l'industrie papetière apparaît en Allemagne, on prend l'habitude de délimiter une petite zone autour de chaque centre et d'accorder aux fabricants des privilèges locaux ; en 1622, par exemple, toute la chiffe récoltée dans le pays de Brême est réservée aux moulins de Bremervörde et d'Altkloster ⁴².

Le manque de chiffe se fit sentir en France plus tard qu'ailleurs, peut-être, mais avec plus d'acuité encore. Le déclin de l'industrie papetière troyenne à la fin du XVIe siècle et au XVIIe siècle, semble provoqué, à l'origine, par une crise de matière première. En 1674, Colbert, inquiet de la décadence de l'industrie papetière française,

⁴¹ Cf. L. LE CLERT, *op. cit.*, et A. NICOLAÏ, *Histoire des moulins à papier du Sud-Ouest de la France (1300-1800)*, Bordeaux, 1935, 2 vol.

⁴² A. BLANCHET, *op. cit.*, 60, 101-102, 103. - C. M. BRIQUET, *op. cit.*, p. 70 et s. et p. 182 et s.

perçoit le problème sans y apporter de solution véritable, et se contente de prescrire purement et simplement aux fabricants d'avoir toujours leurs cuves remplies de « peilles ». Au XVIII^e siècle on écrit et on lit de plus en plus ; donc nouvelle crise. En Auvergne, notamment, la disette est telle qu'il faut proscrire en 1732, et en 1733, la sortie des vieux « drapeaux » ; bien plus, en 1754, pour éviter l'exportation des chiffons, on interdit aux ramasseurs d'établir des entrepôts près des ports et des frontières ⁴³.

*
* *

*On commence alors à comprendre que, seules, des solutions nouvelles permettront d'éviter ces crises chroniques. En 1719 déjà, Réaumur avait indiqué à l'Académie des sciences qu'il devait être possible de fabriquer du papier à partir du bois. En 1727-1730, l'Allemand Bruckmann fait imprimer quelques exemplaires de ses *Magnalia Dei in locis subterraneis* sur papier de ce genre. En 1741, un membre de l'Académie des sciences, Jean-Étienne Guettard, commence des expériences qui portent sur les espèces les plus variées : palmiers, spartes, aloès, orties, mûriers, varechs ; l'Anglais John Strange et le Saxon Schäffer font de leur côté des recherches analogues. En 1786, Léorier Delisle, de Langlée, publie les œuvres du marquis de Villette sur papier de guimauve ; en Angleterre on tente, entre 1801 et 1804, d'industrialiser des procédés de ce genre. Mais ce ne sont là encore qu'efforts de précurseurs. Certes, durant la Révolution française, on pratiqua en grand le remploi des vieux papiers - telle est l'une des causes de la mise au pilon et de la disparition de tant de nos vieilles archives. Mais c'est seulement en 1844, que le relieur Gottlieb Keller eut l'idée de mélanger une pâte mécanique de bois à celle des chiffons, et en 1847, que Woelter prit des brevets pratiques pour l'application de ce procédé. Ce n'est enfin que vers 1860 que la paille fut définitivement et universellement employée comme succédané des chiffons pour la fabrication du papier journal ⁴⁴.*

⁴³ L. LE CLERT, *op. cit.*, t. I.

⁴⁴ E. CREVAUX, *L'évolution de l'industrie papetière au XVIII^e siècle*, dans *Le Papier*, mars 1938, p. 193-197 et avril 1938, p. 289-298.

Ainsi, du XIVE au XIXe siècle - tant que le chiffon reste la matière essentielle du papier, - en dépit d'une prospection toujours plus étendue, les centres industriels qui prennent une grande extension paraissent toujours menacés d'une crise de matière première. À Troyes et peut-être à Venise, au XVIe siècle, en Auvergne et en Angoumois au XVIIe et au XVIIIe siècle, devant l'augmentation de la demande, les papetiers se voient contraints de sacrifier la qualité à la quantité : ils doivent utiliser de la mauvaise chiffe et, par conséquent, produire du papier moins bon. Les clients se plaignent et s'adressent ailleurs ; de nouveaux battoirs sont créés dans des régions où l'on n'en trouvait pas encore - souvent près des centres de consommation. Tel apparaît, schématisé, le processus de diffusion de l'industrie papetière - diffusion régie, au moins en partie, par la question de la matière première.

III. Les conditions commerciales

[Retour à la table des matières](#)

Ainsi, du XIVE au XVIIe siècle, les papeteries se multiplient pour répondre à une demande croissante ; tandis que le manque de matière première limite le développement des grands centres, de nouveaux établissements se créent sans cesse dans des régions qui jusqu'alors ignoraient l'art de faire du papier ; afin de pouvoir écouler plus facilement leur production, ils se trouvent à peu près toujours situés au carrefour de routes commerciales et, si possible, près de grands centres de consommation

Là encore, les Italiens jouèrent à l'origine un rôle essentiel grâce à leurs capitaux et à leurs connaissances techniques. Dès la fin du XVe siècle, la production italienne ne suffit plus aux besoins d'outre-monts. Le transport grève d'ailleurs assez lourdement le prix de vente de cette marchandise pesante qui, avant d'être livrée au client français ou allemand, passe par trois ou quatre mains différentes ; aussi les négociants lombards établis à l'étranger s'avisent-ils souvent de

financer en France, en Suisse ou en Allemagne la transformation, près des centres de consommation, de moulins à blé en moulins à papier, en faisant venir de leur pays des ouvriers chargés d'enseigner la nouvelle technique. C'est ainsi qu'un Florentin créa en 1374 le moulin de Carpentras et que des marchands d'origine italienne firent venir des fabricants de la région de Pignerol pour mettre en route des battoirs autour d'Avignon durant le premier tiers du XVe siècle ⁴⁵. Parfois aussi, ce sont des marchands du pays qui font venir des ouvriers italiens : en 1391 par exemple, un bourgeois de Nuremberg, Ulman Stroemer, transforme le moulin à blé de Gleismühl et confie à trois Italiens, François de Marchio, son frère Marc et un domestique, le soin d'y apprendre aux Allemands comment fabriquer le papier. Souvent encore, des membres du haut clergé s'intéressent à la nouvelle industrie : en 1466, Jean de Jouffroy, abbé de Luxeuil, permet à deux Piémontais de s'installer sur le Breuchin,, affluent de la Lanterne, moyennant une redevance annuelle de quatre rames de papier ; avant 1455, le chapitre de Saint-Hilaire d'Angoulême fait transformer en papeteries des moulins à blé lui appartenant ⁴⁶. Les universités, désireuses de disposer de papier à moindres frais et en quantité suffisante, encouragent également l'installation de moulins à papier. La création de battoirs à Corbeil, Essonnes, Saint-Cloud, et surtout autour de Troyes, est, par exemple, grandement favorisée par l'université de Paris.

⁴⁵ H. CHOBOUT, *Les débuts de l'industrie du papier dans le Comtat Venaissin*, dans *Le Bibliographe moderne*, XXIV, 1928/29, p. 157-215.

⁴⁶ A. BLANCHET, *op. cit.*, 72-76.

Fig. 2 : La fabrication du papier d'après Hartmann SCHOPFER : *De omnibus illiberalibus artibus sive mechanicis artibus*, Francfort, 1574, in-4°.

[Retour à la table des matières](#)

*

*

*

L'histoire des battoirs alimentant Paris est bien connue grâce aux travaux de Stein et de Le Clert ⁴⁷ ; elle montre comment le voisinage d'un centre consommateur important, Paris, et d'un carrefour commercial connu, Troyes, favorisa le développement d'une puissante industrie, sur laquelle nous insisterons à titre d'exemple.

Dès le milieu du XIV^e siècle, l'université de Paris, désireuse de s'approvisionner au meilleur compte, obtient de Jean le Bon le droit d'avoir, à Essonnes et à Troyes, des fabriques de papier dont les propriétaires seraient exemptés d'impôts et de taxes en qualité de suppôts de l'Université. Les moulins à papier se multiplient dès lors autour de Paris ; un centre se développe près de Corbeil et d'Essonnes ; plus près encore de la capitale, à Saint-Cloud en 1376, deux papetiers, bourgeois de Paris, prennent à bail emphytéotique de l'évêque de cette ville « un grand moulin » pour faire au dit moulin « d'ores en avant papier et aultres choses et ouvrages telles comme bon leur semblera pour leur prouffit, excepté qu'il n'y pourront à nul temps advenir mouldre ni faire mouldre grains quelconques ».

Mais le papier utilisé à Paris vient surtout de Troyes. Très tôt, des négociants italiens ont apporté du papier aux foires de Champagne. Sans doute cette marchandise arrivait-elle là par le Rhône et la Saône. Par la Seine et ses affluents, elle pouvait ensuite être facilement conduite vers Paris et les ports, et, de là, en Angleterre. Les relations d'autre part étaient fréquentes entre Troyes et les Flandres - et la Picardie ainsi que la Champagne étaient renommées pour leur chanvre. Dans ces conditions on ne s'étonnera pas de voir apparaître, sur la Seine et sur ses affluents, une foule de moulins à papier, créés parfois à l'aide de capitaux italiens. Dès la fin du XV^e siècle, la Champagne approvisionne une partie de l'Europe du Nord. C'est là encore qu'Ulrich Gering achète trois quarts de siècle plus tard le papier au filigrane de l'ancre utilisé pour la fabrication des premiers incunables parisiens. Et, fait caractéristique, ce même filigrane se

⁴⁷ L. LE CLERT, *op. cit.* - H. STEIN, *La Papeterie d'Essonnes*, dans *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, XII, 1894, p. 334-364 ; *La Papeterie de Saint-Cloud*, tiré à part du *Bibliographe moderne*, VIII, 1904.

retrouve dans des livres imprimés aux Pays-Bas, à Louvain, à Delft, et en Allemagne, à Cologne et à Mayence ⁴⁸.

À Paris, cependant, les « paupeleurs » forment une corporation qui a ses statuts dès 1398. Le 11 mars 1415, des papetiers de Troyes et de Paris, faisant observer que la création de moulins autour de la capitale a eu pour effet de faire baisser le prix du papier, demandent à l'Université d'intervenir pour obtenir le maintien de leurs privilèges. En mars 1489 enfin, des lettres de Charles VIII confirment les privilèges de l'Université de Paris et fixent la liste des personnes autres que les maîtres, écoliers et régents qui seront admises à en jouir : vingt-quatre libraires, quatre parcheminiers, quatre papetiers parisiens, sept fabricants de papier de Troyes, Corbeil et Essonne, deux enlumineurs, deux écrivains et deux relieurs. Longtemps, le titre de « papetier juré de l'Université » sera convoité par les négociants parisiens et les fabricants de papier troyens. Sorte de titre de noblesse et de surcroît fort avantageux, il comportait des exemptions d'impôts et des avantages multiples que l'Université s'appliquait jalousement à sauvegarder.

Un peu partout, à l'exemple de Paris, la proximité d'une grande ville provoque la création de battoirs ; il n'y aurait pas eu tant de papeteries dans le Beaujolais ni surtout en Auvergne, si Lyon ne s'était pas trouvé à proximité, avec ses innombrables presses. Mais souvent, le papier est utilisé loin du lieu de sa fabrication : tel le papier champenois en Flandres, dans les Pays-Bas et dans l'Allemagne du Nord au XVe, au XVIe et au début du XVIIe siècle ; tel encore le papier d'Angoulême en Espagne, en Angleterre, en Hollande et dans les pays Baltes au XVIe et au XVIIe siècle. Aussi, les grands centres producteurs se trouvent-ils régulièrement au carrefour de routes commerciales. Malgré la proximité de Paris et de Lyon, les papeteries troyennes n'auraient pas été si nombreuses sans les foires de Champagne -ni celles d'Auvergne sans les foires de Lyon. Le papier étant une marchandise lourde, c'est-à-dire justiciable du transport par eau, le voisinage de grandes rivières favorise le développement de

⁴⁸ C. M. BRIQUET, *Les Filigranes*, no, 345 et s.

l'industrie papetière - et, plus encore, le voisinage des ports. Dès le XIV^e siècle, les papeteries italiennes s'installent aux environs de Venise ou de Gênes. Plus tard, au XVI^e et au XVII^e siècle, le cas est encore plus frappant pour la région d'Angoulême. Très tôt, au temps de l'occupation anglaise, le papier italien est expédié en Grande-Bretagne par Bordeaux. Puis une industrie locale apparaît, dont la production s'exporte, en grande partie, par La Rochelle et Bordeaux, si bien qu'à la fin du XVII^e siècle, lorsque le papier d'Angoulême devient célèbre par sa qualité, les libraires parisiens se plaignent d'être obligés de le faire venir par terre et donc le payer plus cher que leurs concurrents hollandais qui le reçoivent par mer ⁴⁹.

IV. L'apparition du livre et le développement de l'industrie papetière (XV^e-XVIII^e siècle)

[Retour à la table des matières](#)

Cependant, tandis que le livre apparaît, les besoins en papier se développent dans bien des domaines. L'instruction se répand, les tractations commerciales se perfectionnent et se compliquent, les écritures se multiplient ; il faut en outre du « papier commun » pour les travaux manuels : merciers, épiciers, chandeliers en vendent. Une foule de métiers se créent, qui dépendent de l'industrie papetière : cartiers, fabricants de carton et de cartes à jouer ou encore papetiers colleurs de feuilles. Métiers voisins aux attributions souvent mal délimitées malgré les multiples procès qu'engagent les corporations rivales.

Mais le principal client du papetier reste l'imprimeur, ce nouveau venu. La presse est une énorme consommatrice de papier. Elle exige trois rames chaque jour pour fonctionner normalement. Or, au XVII^e siècle (il est impossible, faute de documents, d'avancer des chiffres pour les époques précédentes) il existe en France, compte tenu des presses de taille douce, cinq cents à mille presses à imprimer. Les

⁴⁹ Cf. H. J. MARTIN, *Quelques aspects de l'édition parisienne au XVII^e siècle*, dans *Annales*, 7^e année, 1953, p. 314 et s.

moulins à papier doivent donc fournir journellement, pour les alimenter, 1 000 à 3 000 rames, soit annuellement 450 à 900 000, si l'on admet qu'elles fonctionnent à plein rendement⁵⁰. Qu'on ne s'étonne donc pas si l'un des associés de Gutenberg à Strasbourg était possesseur d'un moulin à papier⁵¹ et si les plus riches, parmi les négociants en papier, sont précisément les fournisseurs des libraires. Ni, parfois, si certains de leurs enfants attirés par le monde du Livre, s'occupent de typographie et réinvestissent dans des entreprises d'édition l'argent gagné en fabriquant ou en vendant du papier. Ainsi le développement du centre papetier favorise celui du centre typographique voisin. En 1486, par exemple, l'entrée de Charles VIII en sa ville de Troyes fut célébrée dans un poème - au reste fort mauvais - où les papetiers figurent, en bonne place :

Aussi y furent de Troyes les Papetiers
 En très grande pompe, habillez de migraine
 Et si bien montez sur beaux puissants destriers
 De bordure couvert très belle et saine.
 Pour y venir laissèrent courir Seine.
 Levèrent vanne, délaissant leurs moulins.

L'auteur de ces vers - un papetier ou un parent de papetiers - n'était autre, selon certaines hypothèses, qu'un membre de la famille Le Bé. Destinée typique, celle de cette famille célèbre pour ses papiers et qui devait donner certains des plus habiles graveurs de poinçons et fondeurs de caractères du XVIe et du XVIIe siècle⁵².

*
 * *

Dès 1405, un Guyot Ier Le Ber (ou Le Bé), paupeleur, est locataire d'un moulin à papier à Saint-Quentin, près de Troyes. Peu à peu, ces Le Bé étendent leurs affaires ; ils possèdent bientôt plusieurs moulins,

⁵⁰ Antoine VITRÉ, *Ce que les presses qui travaillent à présent dans Paris consomment de papier*, Mémoire, à la Bibl. Nat., ras. fr. 16746, fts. 402 et s.

⁵¹ Cf. p. 57 et note 71.

⁵² L. LE CLERT, *op. cit.*, t. II, p. 351 et s., et E. HOWE, *The Le Bé Family*, dans *Signature*, 1938.

sont de père en fils papetiers jurés de l'Université et vendent eux-mêmes leur production. De 1470 à 1490 on rencontre, de Paris à Dortmund, de Troyes à Canterbury, de Heidelberg à Dijon, de Mayence à Utrecht et de Bruges à Cologne leur papier filigrané au *B*. Au XVI^e siècle, ils sont très riches, au XVII^e nobles. Cependant, l'un d'eux, Guillaume Le Bé, est attiré par la typographie et la taille des poinçons ; de 1545 à 1550 il travaille chez Robert Estienne. Bientôt, s'il ne sait pas l'hébreu, il apprend du moins à en déchiffrer les caractères ; puis il part pour Venise et pour Rome et perfectionne son art au contact des Alde et de leurs émules. Revenu à Paris, il s'installe au coin de la rue Saint-Jean-de-Latran et de la rue Saint-Jean-de-Beauvais, à l'enseigne de la Grosse écritoire, et grave les types hébraïques de Robert Estienne ainsi que les caractères musicaux qu'utiliseront Le Roy et Ballard. Il fonde la plus grande dynastie parisienne de fondeurs de caractères ; son fils, Guillaume II, est, au début du XVII^e siècle, papetier, graveur de lettres, libraire et imprimeur.

Le cas des Le Bé n'est pas isolé. Un peu partout les exemples seraient nombreux de papetiers ou de descendants de grandes familles papetières qui investissent des fonds dans l'édition. Le livre, à cette époque, ne se débite d'ailleurs que lentement, et le papier ne peut souvent être payé qu'au fur et à mesure de la vente. Aussi, les papetiers apparaissent-ils souvent comme les banquiers des imprimeurs et des libraires. Réciproquement des éditeurs louent parfois des moulins à papier dont ils utilisent la production : le moulin à papier qui avait appartenu à André Heilmann, l'associé strasbourgeois de Gutenberg, est ainsi loué par la suite en 1526 à l'imprimeur Wolf Köpfel puis en 1550 à un autre imprimeur Wendelin ⁵³ ; vers 1535, Eustache Froschauer, dont le frère Christophe est imprimeur à Zurich, loue un moulin près de cette ville et, lorsqu'il meurt en 1549, Christophe prend la location à son nom ⁵⁴. Entre 1575 et 1587 le fameux imprimeur bâlois, Eusebius Episcopus, loue le moulin de Courcelles, dans le comté voisin de Montbéliard. Au cours de la seconde partie du XVII^e siècle, des éditeurs de

⁵³ F. RITTER, *Histoire de l'imprimerie à Strasbourg aux XVe et XVIe siècle*, Paris, 1955, in-8°, p. 467.

⁵⁴ C. M. BRIQUET, *op. cit.*, nos, 873 à 881.

Toulouse, les Boude, exploitent un moulin près de cette ville ⁵⁵. Plus tard encore Beaumarchais, lorsqu'il se fait éditeur de Voltaire, se porte acquéreur des moulins d'Arches et d'Archettes. En 1789 enfin, les Didot achètent les papeteries d'Essonnes où fonctionnera dix ans après la première machine à papier continue, on le verra tout à l'heure.

Entre l'industrie du papier et l'industrie du livre, les rapports sont donc étroits ; la prospérité de l'une ne va pas sans la prospérité de l'autre. Il suffit pour le constater de comparer aux différentes époques de leur histoire la carte des papeteries et celle des ateliers typographiques en Europe occidentale. Et d'abord, qu'on ne s'étonne pas si, de 1475 à 1560, à l'époque où l'imprimerie conquiert l'Occident, l'Europe se couvre de papeteries.

Rien n'est plus instructif à cet égard que de comparer la carte des battoirs existant en 1475 et en 1560. Pour la France surtout ⁵⁶. En 1475, avant que l'invention de l'imprimerie n'ait fait sentir ses effets, quelques moulins isolés fonctionnent en Lorraine, en Franche-Comté, à Ambert, à Périgueux, à Toulouse. Deux centres s'avèrent seuls relativement importants : Troyes et Avignon. Vers 1560, bien qu'en légère décadence par rapport au début du siècle, mais trois fois plus important encore qu'en 1475, le centre champenois. Triplés également en nombre, les moulins à papier vosgiens. En outre, maintenant, battoirs en Normandie, et en Bretagne. Le centre d'Angoulême, qui devait prendre une si grande importance au XVI^e siècle, est en plein développement. Le voisinage de Lyon avec ses innombrables ateliers typographiques et ses foires a provoqué la création de papeteries dans le Beaujolais et surtout aux confins de l'Auvergne. La France se substitue à l'Italie dans le rôle de fournisseur de papier en Europe. La plupart des incunables strasbourgeois sont imprimés sur du papier portant des filigranes français - surtout champenois. Longtemps le

⁵⁵ R. GANDILHON, *Imprimeurs et papetiers du Midi de la France*, dans *Contribution à l'histoire de la papeterie en France*, t. II, 1934, p. 91 et s.

⁵⁶ Cf. P. BAUD, *L'industrie chimique en France, étude historique et géographique*, Paris, 1932, p. 195 et s. (ouvrage, essentiel).

champ reste libre pour les papetiers troyens et leurs émules, car il n'y a pas encore d'industrie papetière importante dans le nord de l'Allemagne, dans les Pays-Bas, en Flandres et en Angleterre. Le papier fabriqué dans un petit centre qui ne comptait guère plus de trois moulins, celui de Bar-le-Duc, est envoyé à la fin du XVe siècle, par la Meuse, jusqu'à Louvain, Bruxelles, Utrecht et Zwolle où il sert à l'impression des *Ars Moriendi*, des *Speculum humanae salvationis*, des *Fasciculus Temporum* ; il gagne même Oxford, où il est utilisé pour les *Canterbury Tales* de Chaucer ⁵⁷.

Cependant (moins vite qu'en France il est vrai) les moulins à papier se multiplient dans le reste de l'Europe. En Suisse, ils apparaissent aux environs de Fribourg et surtout de Bâle où s'installe une famille venue d'Italie, les Galliziani. En 1570, autour de Bâle, sept moulins à papier approvisionnent les presses de la ville.

En Allemagne, le premier moulin à papier, celui de Gleismühl près de Nuremberg, commence à fonctionner en 1391. En 1420, l'industrie papetière existe à Lubeck, quelques années plus tard à Gennepe près de Clèves (1428), en 1431 à Lünebourg, en 1460 à Augsbourg, en 1469 à Ulm, et dans plusieurs autres centres. En 1480-1490 elle fonctionne à Leipzig, en 1489 à Ettlingen, en 1489 à Landshut, en 1490 à Breslau, en 1496 à Reutlingen. Mais les progrès sont trop lents. Ce n'est que vers le milieu du XVIe siècle que l'Allemagne peut se suffire, et Nordlingen, Augsbourg et Nuremberg s'adressent encore en 1516 aux négociants milanais. À l'Ouest, on a recours à la France ⁵⁸. Ainsi, les villes des bords du Rhin, où l'imprimerie connut un si brillant essor, restèrent longtemps importatrices de papier.

Phénomène surprenant, certes - moins toutefois que dans les Pays-Bas, où la papeterie se développe plus tardivement encore. Plantin fait

⁵⁷ C. M. BRIQUET, *Briquet's opuscula*, p. 269 et s.

⁵⁸ C. M. BRIQUET, *Les Filigranes*, *passim*. - A. SCHUTE, *Die ältesten Papiermühlen der Rheinlande*, dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1932, p. 44-52, et *Papiermühlen und Wasserzeichenforschung*, dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1934, p. 9-27.

venir d'ordinaire de Champagne le papier dont il a besoin ⁵⁹. En plein XVII^e siècle, les Moretus achètent encore leur papier en France et les Elzevier craignent d'être obligés de fermer leur atelier typographique à la suite de l'arrêt du commerce avec la France ⁶⁰ : c'est afin de continuer à faire fonctionner leurs presses qu'ils adoptent un format minuscule pour l'époque et inaugurent ainsi - malgré les plaintes des savants - leur célèbre collection in-12. Cependant, des négociants hollandais investissent des fonds pour développer les papeteries charentaises, dont ils se chargent de vendre la production dans toute l'Europe, de l'Angleterre aux pays de la Baltique, de l'Espagne aux Pays-Bas. On fabrique même, près d'Angoulême, un excellent papier aux armes d'Amsterdam qui, au début du règne de Louis XIV quitte, nous l'avons indiqué, le royaume, vierge et exempt d'impôts, pour y revenir sous forme de livres et parfois de pamphlets, dont le texte ne devait pas toujours plaire au Grand Roi.

Mais le besoin de fabriquer du papier sur place ne tarde pas à se faire sentir en Hollande comme ailleurs. Tandis que les États interdisent, en 1671, l'importation du papier français - les Néerlandais créent des moulins chez eux. La nécessité d'obtenir un meilleur rendement et de remédier aux caprices de leur force motrice nationale, le vent est même alors à l'origine d'une invention nouvelle : la substitution aux anciens maillets de cylindres destinés à traiter la chiffre et permettant de fabriquer plus vite des produits de meilleure qualité. Cette nouvelle méthode, adoptée assez vite dans le nord de l'Allemagne, mais en France à la fin du XVIII^e siècle seulement - assura longtemps la suprématie hollandaise.

Cependant, la papeterie française, après avoir subi une crise terrible dont les effets se firent sentir jusqu'en 1725, se releva. Un peu partout, en Bretagne, dans le Sud-Ouest, en Dauphiné, en Champagne et dans le Nord, de nouveaux battoirs apparurent ; mais les grands centres d'Auvergne et de Charente ne retrouvèrent pas la place qu'ils

⁵⁹ R. ROOSES, *Christophe Plantin*, 2^e éd., Anvers, 1892, p. 116 et 123. Pour les exemplaires de dédicace, Plantin achète du papier de Lyon et d'Italie, de qualité encore meilleure.

⁶⁰ R. LEBÈGUE, *Les Correspondants de Peiresc dans les anciens Pays-Bas*, Bruxelles, 1943, p. 61.

avaient occupée jadis sur le marché européen. Tous les pays, ou presque, s'étaient dotés d'une industrie papetière nationale ; les usines s'étaient multipliées en Allemagne ; on y dénombrait à la fin du XVIIIe siècle environ 500 papeteries produisant 2 500 000 rames de papier par an. Et tandis que l'industrie italienne maintenait son activité, l'Angleterre, qui ne comptait à la fin du XVIe siècle qu'un petit nombre de moulins, en possédait une centaine en 1696, dont beaucoup créés par des huguenots français. En 1722, on y fabriquait 300 000 rames de papier. En 1750, c'est un Anglais, John Baskerville qui a le premier l'idée de fabriquer du papier vélin, sans vergeures ni pontuseaux.

Donc, au total, multiplication des moulins à papier dans toute l'Europe. Multiplication qui correspond à une consommation accrue de papier et à une activité croissante des presses typographiques. Recherches techniques également en cette époque où la grande industrie s'annonce et se prépare. La France, qui conserve peut-être plus longtemps dans ce domaine les formes de fabrication artisanales et traditionnelles, prend un certain retard dans la première partie du XVIIIe siècle. Puis, elle tente de rattraper le temps perdu. L'inspecteur des manufactures Desmarestz, secondé par un ingénieur formé en Hollande, Écrevisse, incite de grands industriels particulièrement entreprenants - tels les Réveillon à Courtalin-Faremoutiers en Brie ; tels encore, à Annonay, les Johannot et les Montgolfier (les premiers aéronautes) - à adopter les procédés nouveaux. Cependant, le 26 mars 1789, à la veille de la Révolution, des imprimeurs célèbres, les Didot, qui s'étaient déjà efforcés de perfectionner la presse typographique, achetaient les papeteries d'Essonne, où dix ans plus tard - à l'époque où, en Angleterre et en Allemagne, on cherchait à remplacer l'antique presse à bras par une machine plus moderne - un de leurs employés, un comptable de retour d'Amérique, Louis-Nicolas Robert, allait construire la première machine à papier continue. Car à l'aube du XIXe siècle, il fallait, pour satisfaire à des besoins nouveaux d'instruction et d'information, plus de livres, de publications administratives, bientôt de journaux - et par conséquent, de papier.

Ainsi s'explique l'introduction des procédés mécaniques dans les industries du livre et du papier.

L'APPARITION DU LIVRE

Chapitre II

Les difficultés techniques et leur solution

[Retour à la table des matières](#)

Comment, au milieu du XVe siècle, Gutenberg et les chercheurs de son temps réussirent-ils à surmonter les difficultés techniques que posait la fabrication d'un livre imprimé ? Par quelles étapes passèrent-ils - (autant qu'on puisse le savoir ou le conjecturer) - avant d'arriver à la solution convenable ? Quels perfectionnements furent apportés à la technique typographique, du temps de Gutenberg à celui des Didot ? Comment ces perfectionnements techniques favorisèrent-ils l'essor de l'imprimerie et, par là, la diffusion du livre ? Problèmes auxquels nous voudrions consacrer ce chapitre : difficiles à résoudre d'ailleurs, surtout en ce qui concerne la période des débuts, et sur lesquels se sont penchés des pléiades d'érudits et d'historiens : avant tout les minutieux spécialistes des écoles de Hain, de Haebler et de Proctor.

Répetons-le : il ne sera pas ici question d'attribuer, après tant d'autres, à tel ou tel homme ou à telle ou telle nation, la paternité de telle invention ou de tel perfectionnement. Ce que nous voudrions, c'est, dans la mesure du possible indiquer par quels procédés techniques on réussit à imprimer les premiers incunables, puis à perfectionner la méthode primitive au XVe et au XVIe siècle, pour imprimer plus vite et en plus grand nombre. C'est dire comment on

imprimait sur l'ancienne presse à bras, du XVI^e siècle au XVIII^e siècle. C'est montrer, enfin, comment à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, une révolution technique dut être opérée dans la typographie pour faire face à une demandé croissante de livres et de journaux.

I. La xylographie, ancêtre du livre ?

[Retour à la table des matières](#)

Le papier, nous l'avons vu, était connu et utilisé un peu partout, en Europe occidentale, au milieu du XIV^e siècle ; à la fin de ce siècle, il était devenu marchandise courante.

De nouvelles possibilités s'offraient ainsi. Non pas tant à cause du prix de revient du papier qui ne s'abaissa que peu à peu -mais parce qu'il était possible de fabriquer la matière nouvelle en grande quantité et qu'elle offrait une surface parfaitement plane. Tout cela en faisait un support idéal pour réaliser une large diffusion des images et des textes.

Or, on connaissait depuis longtemps, au XIV^e siècle, le moyen de reproduire industriellement une figure. On savait orner les reliures de figures et de légendes obtenues par pression, sur le cuir, d'une plaque de métal gravée en creux. Déjà, pour figurer rapidement sur le vélin ou le parchemin des manuscrits les grandes initiales ornementées qui devaient occuper l'espace blanc réservé par le copiste au début des chapitres et des paragraphes, on avait parfois recours à des estampilles en relief taillées dans le bois ou dans le métal. Surtout, la technique de l'impression sur tissu, venue d'Orient, était déjà connue ; grâce à elle on pouvait figurer, au moyen d'encre de couleur, des ornements décoratifs, des images de dévotion ou des scènes religieuses sur des

toiles de lin ou des étoffes de soie ⁶¹. Le papier se prêtait à recevoir ainsi l'empreinte, en noir ou en couleur, de reliefs taillés sur bois ou sur métal, qu'il rendait avec plus de précision encore et de netteté que l'étoffe. Aussi, ne doit-on pas s'étonner si certaines des premières réalisations xylographiques que l'on connaisse semblent avoir été les tirages sur papier d'empreintes destinées à l'impression sur tissus, et si ces premiers xylographes n'apparurent que peu de temps après la vulgarisation de l'emploi du papier en Europe : disons quelque soixante-dix ans *avant* le livre imprimé, lui frayant la voie et l'annonçant en quelque sorte.

Les premiers xylographes que l'on connaisse semblent remonter en effet au dernier quart du XIV^e siècle ; dès les premières années du siècle suivant et peut-être même avant, ils sont l'objet d'une industrie active dans la région rhénane et dans les états franco-flamands des ducs de Bourgogne ⁶². Ce nouveau procédé, qui permettait de multiplier les images religieuses à un grand nombre d'exemplaires au moyen d'un matériel très simple (quelques morceaux de bois et un couteau) -connut d'emblée un immense succès. En ces temps où la religion était au centre de toute vie intellectuelle et spirituelle, où l'Église tenait une si grande place, où toute culture était essentiellement orale, l'emploi d'un procédé graphique permettant de multiplier les images pieuses s'avérait bien plus nécessaire que l'imprimerie. Faire pénétrer partout les images des saints qu'on ne voyait jusqu'alors qu'autour des chapiteaux, sur les portails, les murs et les vitraux des églises ; répandre leurs légendes, permettre à chacun de contempler à loisir, chez lui, les miracles du Christ et les scènes de la Passion, faire revivre les personnages de la Bible, évoquer le problème de la mort, montrer la lutte des anges et des démons autour de l'âme du mourant, tel fut le rôle essentiel de l'imagerie xylographique dont le besoin se fit sentir bien avant et bien plus fortement que celui de reproduire à de nombreux exemplaires, à la

⁶¹ C. MORTET, *Les origines et les débuts de l'imprimerie d'après les recherches les plus récentes*, Paris, 1922, p. 8 et s. ; A. BLUNF, *Les origines de la gravure en France*, Paris, 1927, p. 12 et s. ; H. BOUCHOT, *Les Deux cents incunables xylographiques du Département des Estampes*, Paris, 1903, p. 40-49.

⁶² C. MORTET, *op. cit.*, p. 18 et 9.

seule demande de quelques poignées de docteurs et de clercs, des textes littéraires, théologiques ou scientifiques demeurés jusque-là manuscrits.

Même si la reproduction de pareils textes avait été - et ce n'était pas le cas - aussi facile à exécuter techniquement et matériellement que celle des images, il eût donc été naturel et logique que l'apparition de l'estampe précédât celle du livre imprimé. Ce qui ne signifie pas, nous le verrons, que la technique du xylographe ait le moins du monde inspiré la technique, toute différente, de la typographie ⁶³.

Donc, dès le début du XVe siècle, toute une imagerie populaire de caractère religieux apparaît. Et l'on a pu supposer, avec beaucoup de vraisemblance, que les premiers ateliers xylographiques se formèrent près des cloîtres, voire même dans les cloîtres, et que les grands ordres monastiques favorisèrent la diffusion des images ⁶⁴. Très vite en tout cas, le commerce des xylographes prit une grande extension ; un peu partout se répandent des images comme celles de la Vierge de Bruxelles (1423), du saint Sébastien de Vienne (1437), du saint Roch ou de la sainte Apolline, destinées à orner les maisons des petites gens, mais aussi à leur servir de sauvegarde : saint Christophe, patron des voyageurs, préservait de la mort subite ; saint Sébastien protégeait des blessures, saint Roch de la peste et sainte Apolline du mal de dents. D'autres images à la possession desquelles étaient peut-être attachées quelques indulgences durent se vendre par milliers dans les pèlerinages ou se débiter à la porte des églises et dans les foires.

Les premiers xylographes étaient de simples estampes sans texte. Mais bientôt il parut utile d'insérer dans des banderoles taillées à cet effet, ou en note entre les espaces blancs qui séparaient les figures, de courtes légendes d'abord écrites à la main puis gravées dans le bois comme l'image elle-même. En même temps, les xylographes se « sécularisaient » : des alphabets fantastiques à figures d'hommes ou

⁶³ Cf. p. 69 et s.

⁶⁴ C. MORTET, *op. cit.*, 18, 20 et s. ; H. BOUCHOT, *op. cit.*, 55.

d'animaux apparaissaient ; des feuilles aussi représentant des histoires légendaires, celle des Neuf Preux par exemple ; surtout une véritable industrie naissait, qui devait devenir vite prospère -celle des cartes à jouer désormais gravées sur bois et colorées et non plus dessinées à la main et enluminées ; le tout sans préjudice des placards satiriques, des prospectus commerciaux et enfin des calendriers où le texte prenait naturellement le pas sur l'illustration ⁶⁵.

Fig. 3 : Le Bois Protat (vers 1380).

Fragment d'un bois gravé, retrouvé au XIXe siècle, sans doute destiné à décorer une nappe d'autel.

[Retour à la table des matières](#)

Très vite aussi, une simple feuille ne suffit plus ; les livrets xylographiques, formés comme les livres de cahiers d'un format correspondant généralement à notre petit in-4°, firent alors leur apparition. Toute une littérature se développa ainsi ; on y retrouvait

⁶⁵ C. MORTET, *op. cit.*, 11 ; A. BLUM, *op. cit.*, 35 et s., 52 et s.

les thèmes religieux et moraux les plus populaires de l'époque : Apocalypses figurées, Bibles des Pauvres, Histoires de la Vierge, ou encore Miroirs de la Rédemption, Passions du Christ, Vies des Saints, Arts de mourir, etc. Petits livrets dans lesquels le texte prenait de l'importance à côté de l'illustration, ils donnaient aux « pauvres clercs » isolés, des exemples pour la préparation de leurs sermons et pour l'enseignement de la religion. Surtout, par leur prix et leur conception, ils rendaient, pour la première fois, le livre accessible aux classes populaires ; ceux mêmes qui ne savaient pas lire pouvaient comprendre le sens de ces suites d'images et ceux qui possédaient quelques rudiments - le succès même de ces livrets dont le texte prenait une importance croissante semble prouver qu'ils étaient nombreux - suivaient d'autant plus facilement les explications qu'elles étaient rédigées en langue vulgaire.

C'est avec ces ouvrages, dont beaucoup sont postérieurs, nous le soulignons, à la découverte de l'imprimerie, que se termine, à peine commencée, la carrière du livre xylographique. Mais non pas celle du xylographe ; les figures gravées pour ces livrets sont à l'origine, en effet, des illustrations sur bois que l'on trouvera très tôt dans les incunables - les premiers livres illustrés sont souvent même ornés de planches ayant déjà servi en tant que xylographes indépendants. Durant des siècles, jusqu'à l'apparition de la photographie, le commerce de l'estampe restera florissant à côté de celui du livre.

Aucun document n'a sans doute été scruté avec autant d'attention, interrogé avec autant de perspicacité, que les xylographes parvenus jusqu'à nous - rares vestiges d'une industrie certainement très active et dont la rareté s'explique précisément par le succès qu'ils connurent auprès d'un vaste public qui ne veillait guère à leur conservation. On sait que la plupart de ceux qui sont parvenus jusqu'à nous ne doivent leur survie qu'à leur insertion dans des plats de reliure ou au fond de coffrets. Ne réveillons pas ici de vieilles controverses sur le pays ou la région auquel revient la priorité de cet art, sur la date de tel ou tel xylographe, l'origine ou la qualité des artisans qui taillèrent ces planches. Une autre question se pose qui, elle, concerne directement la

.marche de l'invention de l'imprimerie : les premiers xylographes étant apparus bien avant l'invention de l'imprimerie, il serait tentant d'établir une filiation du xylographe au livre imprimé : les graveurs sur bois, las de regraver pour chaque page de nouveaux caractères, n'imaginèrent-ils pas un jour de découper à même la planche les caractères à graver, ou encore de tailler des caractères isolés qu'on pût juxtaposer de façon à composer un texte ? Après quoi, par un nouveau progrès, il ne restait qu'à substituer le métal au bois.

Fig. 4 : La « Bible des Pauvres » : *Biblia pauperum*, Bas-Rhin ou Pays-Bas, vers 1460 ?

[Retour à la table des matières](#)

Hypothèse séduisante. Elle eut jadis sa grande vogue, certains historiens de l'imprimerie l'ayant adoptée plus ou moins au siècle dernier. Il faut dire qu'elle ne résiste pas - du moins sous une forme aussi simpliste - à un examen tant soit peu approfondi. D'une part, beaucoup de xylographes (surtout parmi ceux qui ne comportent qu'un texte écrit) datent, nous l'avons dit, de la seconde partie du XVe siècle : ils sont donc postérieurs à l'apparition du livre imprimé, qu'ils continuent à concurrencer dans le domaine de la littérature populaire.

Surtout, il faut tenir compte des difficultés et même des impossibilités techniques. Difficultés, s'il s'agit de tailler des caractères de bois avec une précision suffisante pour qu'ils puissent s'assembler correctement (d'autant que le bois « joue » sous l'action de la sécheresse et de l'humidité). Difficultés encore résultant de l'usure rapide de ces mêmes caractères qu'il aurait fallu prendre la peine de tailler en grand nombre, un par un. Impossibilités enfin, s'il s'agissait de substituer le métal au bois : le graveur sur bois ignorait tout de la taille et surtout du moulage et de la fonte de types de métal ; or ces techniques sont à la base même de la notion d'imprimerie, telle qu'elle devait apparaître en Occident.

D'ailleurs, les documents prouvent bien que les premiers livres imprimés ne sortirent pas d'ateliers xylographiques adaptés à la tâche nouvelle : ils furent réalisés par des spécialistes du métal : Gutenberg, en qui l'on voit traditionnellement et peut-être à juste titre l'inventeur de l'imprimerie, avait été orfèvre ; orfèvre aussi, ce Procope Waldvogel de Prague qui poursuivait au même moment des recherches analogues à celles du Mayençais. Orfèvres encore, beaucoup de maîtres imprimeurs de la première génération, de Bâlois notamment, souvent d'ailleurs inscrits dans la corporation des orfèvres.

Ainsi, le livre imprimé ne saurait être considéré comme un perfectionnement du xylographe. Faits caractéristiques : l'emploi de l'encre grasse, l'encre d'imprimerie, noire et nette, semble n'avoir remplacé dans les xylographes l'ancienne encre, faite à base de noir de fumée et généralement brune et trop fluide, qu'après l'apparition du livre imprimé. De même la presse ne remplace, dans l'industrie xylographique, l'ancien procédé du frotton qui ne permettait d'imprimer la feuille que d'un côté, qu'après l'invention de l'imprimerie ⁶⁶.

Ce n'est pas que le livre imprimé ne doive rien au xylographe. La vue des gravures et des textes gravés sur bois put rendre plus tangibles les possibilités qu'offrait le papier pour la reproduction industrielle des textes. Sans doute aussi le succès des xylographes permit-il d'entrevoir

⁶⁶ C. MORTET, *op. cit.*, 22 et s.

le succès qu'obtiendrait un procédé plus perfectionné. Peut-être, en un mot, la grande diffusion des xylographes donna-t-elle à Gutenberg plus de zèle dans ses recherches et poussa-t-elle Fust à l'aider de ses deniers. Peut-être aussi certains caractères ont-ils été fondus à l'origine, dans des moules de terre où des types de bois avaient laissé leur empreinte. Ou encore, peut-être a-t-on expérimenté d'abord des procédés métallographiques destinés à reproduire des planches xylographiques. Encore une fois, ces recherches mêmes ne pouvaient être entreprises et menées à bien que par des spécialistes du travail et surtout de la fonte du métal. Ce sont elles qu'il nous faut maintenant évoquer.

II. La « découverte » de l'imprimerie

[Retour à la table des matières](#)

Quels problèmes se posaient donc au juste pour les chercheurs qui, en cette première partie du XVe siècle, tentaient de trouver un moyen commode de multiplier les livres, susceptible d'être utilisé de façon mécanique ? Pour répondre à ces questions, il convient de rappeler d'abord quelques notions et d'indiquer en peu de mots quelle fut la solution finalement adoptée en Occident : elle devait rester, nous l'avons dit, avec des modifications et des perfectionnements de détail, à la base de toute l'industrie typographique jusqu'à la révolution industrielle et technique du XIXe siècle.

La technique de l'imprimerie à la main peut être réduite à trois éléments essentiels : les caractères mobiles en métal fondu, l'encre grasse et la presse ⁶⁷.

Nous n'insisterons ni sur l'encre grasse, ni sur la presse. La fabrication d'une encre plus épaisse que celle ordinaire ; la mise au point d'une presse à imprimer permettant d'abandonner l'ancien procédé du frotton cher aux praticiens de la xylographie : problèmes relativement faciles à résoudre, secondaires si l'on veut, au prix du

⁶⁷ *Ibidem*, 28 et s.

problème essentiel, celui qui exprime l'essence même de l'imprimerie ou du moins du procédé d'impression mis au point en Occident au temps de Gutenberg et employé dès lors par tous les typographes jusqu'à la fin du XIXe siècle : composer une page au moyen de caractères mobiles indépendants.

Rappelons en quoi consiste le procédé. Pour chaque type de caractère ou de signe typographique, il faut d'abord fabriquer un *poinçon* en métal dur, à l'extrémité duquel le caractère ou signe est gravé en *relief*. Ce poinçon sert à frapper une *matrice* de métal moins dur, où l'image s'imprime *en creux*. Placée dans un moule, cette matrice permet enfin de fondre, en autant d'exemplaires qu'il est nécessaire pour exécuter l'impression désirée, des *caractères* d'un métal fusible à basse température (étain par exemple, ou plomb), sur lesquels le signe typographique apparaît *en relief* comme sur le poinçon.

Dans ce domaine, les chercheurs bénéficièrent de l'expérience des orfèvres et des graveurs de médailles et de monnaies, souvent recrutés d'ailleurs parmi les orfèvres. En ce qui concerne les livres mêmes, on savait déjà préparer des estampilles ou des plaques de métal en relief ou en creux destinées à orner les reliures de courtes légendes et de figures. Dès le XIIIe siècle, les fondeurs de métaux savaient employer des poinçons gravés en relief pour fabriquer dans des moules de terre, des matrices en creux - grâce auxquelles ils obtenaient des inscriptions en relief sur leurs pièces de fonte. Dès le XIVe siècle, les fondeurs de pots d'étain possédaient des matrices en cuivre. Depuis longtemps enfin, on utilisait des poinçons pour préparer des monnaies, des médailles et plus tard des sceaux. Si médailles et monnaies étaient d'ordinaire obtenues en insérant une lame de métal doux entre deux coins que l'on frappait au marteau, on savait aussi les obtenir en *fondant* le métal dans un moule. Ce dernier procédé, utilisé dès

l'Antiquité, connu précisément un renouveau de faveur en Italie à la fin du XIV^e siècle ⁶⁸.

On connaissait donc parfaitement, dans la première partie du XV^e siècle, et la technique de la fonte dans des moules de métal ou de terre (sable fin et argile), et celle de la frappe ; on savait allier ces deux techniques pour obtenir une matrice en creux à partir de poinçons en relief, et en fondant du métal dans cette matrice, des figures en relief, ce qui est le principe même de la fabrication des caractères. Restait à concevoir l'idée d'adapter cette technique aux besoins de l'imprimerie - et, secondairement, à résoudre les problèmes de détail que poserait cette adaptation. Nous verrons que, selon toute probabilité, les premiers chercheurs eurent d'abord recours à d'autres méthodes - et qu'ils n'arrivèrent que peu à peu à la solution définitive ; des travaux récents tendent à faire penser que, sans doute effrayés par l'extrême fluidité d'une page formée de multiples caractères mobiles, et aussi par la difficulté de maintenir ces caractères réunis et formant au moment de l'impression sur papier une surface plane parfaitement encrée sur sa totalité - les premiers chercheurs, ou du moins certains d'entre eux, aient d'abord tenté de surmonter les difficultés en réalisant des pages-blocs dont les caractères étaient fondus ensemble à partir d'une matrice-bloc réalisée au moyen de poinçons indépendants ⁶⁹.

Ces données étant rappelées (nous les avons fournies d'emblée, afin de permettre au lecteur de comprendre plus facilement la suite de l'exposé) - passons aux documents qui nous permettent d'entrevoir quelles recherches amenèrent la mise au point de l'imprimerie.

Nous n'en possédons malheureusement que fort peu. Fort rares, les documents d'archives qui sont parvenus jusqu'à nous sont de plus difficiles à comprendre. S'agissant d'une technique en cours de création on ne disposait pas encore du vocabulaire technique approprié - et pour cause - permettant de désigner les outils et le

⁶⁸ *Ibidem*, 31.

⁶⁹ Maurice AUDIN, *La métallographie et le problème du livre*, dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1930, p. 11-52 ; *Typographie et stéréographie*, dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1931, p. 28-37 ; et t. I de la *Somme typographique* de Marius AUDIN, Paris, 1948.

matériel dont usaient les chercheurs qui s'appliquaient à mettre au point la nouvelle invention en gestation. Presque aussi rares, mais plus explicites, les indications que l'on peut glaner dans les chroniques du temps. Quant à l'examen des plus anciens livres imprimés parvenus jusqu'à nous, s'il autorise bien des hypothèses, il ne nous apprend rien de certain sur le processus des recherches : la plupart d'entre eux semblent d'ailleurs avoir été exécutés à une époque où le procédé était à peu près au point et déjà appliqué de façon industrielle.

D'abord les documents d'archives. Voici, en premier lieu, les pièces sibyllines du fameux procès de 1439 à Strasbourg ⁷⁰. Un Mayençais, Jean Gensfleisch, dit Gutenberg, orfèvre de profession, issu d'une famille de monnayeurs et personnellement établi à Strasbourg en 1434, depuis plusieurs années probablement, s'est associé de 1436 à 1439 avec trois autres personnages : Hans Riffe, André Dritzehn et André Heilmann pour tirer parti, en vue de la foire d'Aix-la-Chapelle, de procédés industriels qu'il leur a secrètement communiqués contre un apport d'argent ⁷¹. André Dritzehn étant mort, ses héritiers demandent à lui succéder dans l'association et un procès s'engage, dont les pièces sont parvenues jusqu'à nous. Nous y apprenons que les secrets de Gutenberg se rapportaient à trois objets différents : le polissage des pierres, la fabrication des miroirs (si l'on interprète ainsi le terme *Spiegel*) et un « art nouveau » pour lequel on se sert d'une presse, de « pièces » (*Stücke*) que l'on sépare ou que l'on fond ; de formes (*Formen*) de plomb, et enfin de « choses relatives à l'action de presser » (*der zu dem Trücken gehöret*). Ces textes, susceptibles de multiples interprétations contradictoires, semblent indiquer au moins que Gutenberg s'occupait d'imprimerie. Mais rien, ou à peu près, ne permet de concevoir le sens de ses recherches, leur état d'avancement ou le procédé par lui employé, encore qu'on puisse supposer qu'il imprimait déjà couramment des livres. N'insistons donc

⁷⁰ DE LABORDE, *Débuts de l'imprimerie à Strasbourg*, Paris, 1840 ; C. MORTET, *op. cit.*, 35-37 ; A. RUPPEL, *Johannes Gutenberg, sein Leben und sein Werk*, Berlin, 1941. -Pour le dernier état de la question, se reporter à H. LUFING, -*Neue Literatur zur Geschichte des Buchwesens*, dans *Archiv für Kulturgeschichte*, XXXVII, fasc. 2, 1955, p. 244-263.

⁷¹ Rappelons au passage que André Heilmann était possesseur d'un moulin à papier près de Strasbourg ; cf. F. RITTER, *op. cit.*, 67 et 487.

pas. Il n'était d'ailleurs pas le seul à chercher. Des documents trouvés en Avignon nous révèlent qu'un autre orfèvre, Procope Waldvogel, originaire de Prague, passa de 1444 à 1446 plusieurs contrats avec les habitants d'Avignon ⁷², par lesquels il s'engageait à enseigner aux uns l'orfèvrerie (*ars argenterie*), aux autres l'art d'écrire artificiellement (*ars scribendi artificialiter*). Dans un contrat de 1444, il est question de *duo abecedaria calibis, et duas formas ferreas, unum instrumentum calibis vocatum vitis, quadraginta octo formas stangni, necnon diversas formas ad artem scribendi pertinentes*. En 1446, il est également question de *Nonnulla instrumenta sive artificia, causa artificialiter scribendi, tam de ferro, de callibe, de cupro, de lethono, de plumbo, de stangno et de fuste*. La même année, Waldvogel fournit ou promet de fournir au juif Davin de Caderousse un matériel destiné à la reproduction de textes hébraïques et de textes latins : *viginti septem litteras ebreaycare formatas, s(c)isas in ferro bene et debite juxta scientiam et praticam scribendi... una cum ingeniis de fuste, de stagno et de ferro... ingenia et instrumenta ad scribendum artificialiter in lettera latina*.

Quel était au juste le procédé que Waldvogel s'efforçait de mettre au point ? Là encore se posent, faute d'un vocabulaire technique approprié, des questions d'interprétation litigieuses : si bien qu'il est impossible de donner une réponse certaine. On a pu penser qu'il s'agissait d'un simple procédé d'estampillage, ou même d'une sorte de machine à écrire. Cela semble bien improbable : les deux alphabets d'acier mentionnés dans l'acte de 1444, les quarante-huit lettres gravées de fer et les 27 lettres hébraïques de ceux de 1446 pourraient fort bien être des poinçons - ou peut-être des matrices. Les « formes d'étain » (*formas de stagno*) pourraient être le résultat des fontes. Mais comment interpréter le mot *forma* déjà employé dans les documents du procès de Strasbourg ? S'agit-il de caractères isolés ou d'un ensemble de caractères fondus ensemble - peut-être une page. Dans ce cas ne s'agirait-il pas de pages-bloc et, dans le cas des *formas ferreas* dont il est question en 1444, s'agit-il de matrices-bloc réalisées en

⁷² H. REQUIN, *Documents inédits sur les origines de la typographie*, dans *Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1890, p. 288 et s., 328-350. ; *L'imprimerie à Avignon en 1444*, Paris, 1890.

juxtaposant la trace des poinçons ? Telle est la thèse soutenue par M. Maurice Audin ⁷³.

Des documents d'archives passons aux sources narratives. D'abord, le texte fameux des chroniques de Cologne (1499), d'autant plus intéressant que l'auteur déclare tenir ses renseignements d'Ulrich Zell, le premier imprimeur de Cologne qui avait été en relations avec Schoeffer, l'un des collaborateurs de Gutenberg. Voici une traduction de ce texte : « l'art admirable [de l'imprimerie] a été inventé d'abord en Allemagne, à Mayence sur le Rhin... Cela nous arriva vers l'an du Seigneur 1440, et depuis ce temps jusqu'à l'an 1450, cet art et tout ce qui s'y rapporte ne cessa d'être perfectionné... Quoique cet art ait été trouvé à Mayence, comme nous l'avons dit, cependant la première ébauche (*vurbyldung*) en fut réalisée en Hollande, dans les Donat qu'on y imprimait (*gedruckt syn*) avant ce temps. De ces livres date donc le commencement de l'art susdit ; actuellement il est beaucoup plus magistral et plus subtil qu'il ne l'était dans sa première manière ; avec le temps, il s'est perfectionné davantage (*mehr künstlicher wurden*) » ⁷⁴.

Voici donc évoquée la question tant controversée d'une « première manière » pratiquée en Hollande, et qui a suscité et suscite encore tant de travaux et d'hypothèses ⁷⁵. Tenant compte du fait qu'on en exécuta beaucoup en Hollande, on a pu penser qu'il s'agissait là de xylographes. Mais on connaissait aussi cette technique en Allemagne, dans la région rhénane, et en France. Et d'autres textes, tardifs certes, mais attestant une légende vivace, viennent confirmer l'hypothèse selon laquelle on aurait exécuté en Hollande des impressions au moyen d'un procédé qu'on s'est souvent efforcé de reconstituer. En 1561, deux humanistes de Harlem, Jan Van Zuren et Dirk Volkertroon

⁷³ Dans la *Somme typographique* de Marius AUDIN, t. I.

⁷⁴ C. MORTET, *op. cit.*, 37.

⁷⁵ Discussion de ces travaux, dont les principaux sont énumérés dans la bibliographie par V. SCHOLDERER, *The Invention of printing*, in *The Library*, XXI, juin 1940, p. 1-25.

Coornhert revendiquent pour leur ville la gloire d'avoir été le berceau de l'art typographique. Vers 1568, un médecin de Harlem, Adrien de Jonghe, rapporte dans une Chronique de Hollande qui devait être imprimée après sa mort, une tradition locale selon laquelle un habitant de cette ville, Laurent Janszoon, surnommé Coster, aurait inventé avant 1441 l'art d'assembler des caractères mobiles de métal fondu en vue de la reproduction mécanique d'un texte ; il aurait imprimé un *Speculum humanae Salvationis*, un Donat, d'autres livres, et son secret aurait été divulgué en 1442 à Amsterdam, puis à Cologne et à Mayence par un ouvrier qui l'aurait quitté ⁷⁶.

On a parfois rapproché des textes que nous avons allégués plus haut certaines mentions d'achats, à Bruges, de Doctrinaux « jetés en moule » : on les trouve dans les *Mémoriaux* de Jean le Robert, abbé de Saint-Aubert de Cambrai, sous les dates de 1445 et 1451. Mais là encore, une question d'interprétation se pose. L'expression « jeté en moule » est-elle synonyme de l'expression « taillé en moule » ? Dans ce cas, il s'agirait de simples xylographes (les fabricants de cartes à jouer étaient alors qualifiés de « tailleurs de moules »). L'expression « jeté en moule » fait-elle, au contraire, allusion à une technique métallographique, dans laquelle la page aurait été coulée d'un seul bloc dans une matrice préparée à l'avance ? On a parfois voulu le penser.

Devant l'imprécision de tous ces textes, devant les problèmes d'interprétation qu'ils posent, on se trouve donc réduit à des conjectures souvent fort hypothétiques concernant d'éventuelles tentatives d'impression faites en Hollande. L'examen des livres eux-mêmes n'apporte à peu près rien non plus en ce qui concerne la technique des premiers chercheurs. Un fait cependant mérite d'être noté - il concerne toute une série de livres typographiques non datés, de provenance très probablement hollandaise, parmi lesquels deux feuillets d'un *Abecedarium* et quatre feuillets d'un Donat conservés à la Bibliothèque de Harlem ; des spécialistes ont cru pouvoir assurer

⁷⁶ Cf. C. MORTET, *op. cit.*, 39 et V. SCHOLDERER, *op. cit.*, p. 2.

que les caractères qui ont servi à les imprimer furent fondus non sur des matrices de métal, mais dans des moules de sable, peut-être au moyen de poinçons de bois. Il est très probable que ces ouvrages sont postérieurs aux premières impressions mayençaises, mais on pourrait supposer que la technique utilisée pour les exécuter était inspirée d'une méthode antérieure à celle des Mayençais ⁷⁷.

D'autres, plus qualifiés que nous, s'efforcent maintenant encore d'éclaircir ces problèmes. Bornons-nous à constater qu'il ne sera sans doute jamais possible de déterminer sûrement les étapes que durent franchir les chercheurs avant d'arriver à des résultats définitifs. La question essentielle qui se pose est la fabrication des caractères. Quelle était la nature des poinçons utilisés lors des premiers essais ? Les matrices furent-elles toujours de métal et n'utilisait-on pas, à l'origine, le sable fin ou l'argile ? Dans ce cas, n'eut-on pas recours à des poinçons de bois ? Ne réalisa-t-on pas des moules de plomb en fondant du plomb autour d'un poinçon de bois ou de métal, et ne réalisa-t-on pas des caractères de plomb ou de métal au moyen de ces moules de plomb ? Exécuta-t-on d'abord des matrices-bloc et des pages-bloc ? S'il est impossible d'indiquer dans ce domaine les étapes qui jalonnèrent la route des chercheurs, un fait est acquis en tout cas : on tâtonna assez longtemps avant d'arriver à la solution définitive. Et un autre fait semble également assuré - les chercheurs étaient nombreux qui, un peu partout, en Hollande comme Coster (s'il exista), à Mayence comme Gutenberg, Fust et Schoeffer, en Avignon, comme Waldvogel, s'efforcèrent de mettre au point un procédé - ou des procédés - de reproduction mécanique des textes. Et l'absence de documents nous empêche bien probablement d'ajouter à ces noms ceux d'autres chercheurs qui durent s'attaquer, eux aussi, au même problème en ces années 1430-1450 où le succès des xylographes signalait à tous et partout l'utilité et l'avenir d'une telle invention.

*
* *

Quoi qu'il en soit, en 1445-1450 ces recherches sont sur le point d'aboutir si ce n'est déjà fait, et les quinze années qui suivent

⁷⁷ Cf. note no 75.

correspondent à une étape décisive dans l'histoire de l'imprimerie : celle où l'invention, définitivement mise au point, est appliquée sur le plan industriel et commence à se répandre en Europe.

Mayence, sans nul doute, fut le berceau de cette première industrie, dont le développement apparaît lié à trois noms : Gutenberg, l'homme du procès de Strasbourg, Jean Fust, un riche bourgeois qui jouait le rôle de banquier, et Pierre Schoeffer, un ancien étudiant de l'université de Paris qui fut peut-être copiste et calligraphe avant de se faire imprimeur.

Gutenberg en effet, après être resté à Strasbourg au moins jusqu'en 1444, était revenu ensuite dans sa ville natale avant le mois d'octobre 1448. Pour continuer ses recherches et achever la mise au point de son procédé, il avait besoin de capitaux ; il trouva un bailleur de fonds en la personne de Fust qui lui prêta d'abord 800 florins portant intérêt à 5% (1450) pour permettre la fabrication de certains outils (*Geczuge*) ; après quoi il lui promit 300 florins pour l'« œuvre des livres » (*Werk der Bücher*) par un nouveau contrat dans lequel étaient prévus les frais d'achat de papier, de parchemin et d'encre : tout cela indique que Gutenberg était sur le point d'aboutir si ce n'était déjà fait. Mais, en 1455, coup de théâtre : Fust accuse Gutenberg de ne pas tenir ses engagements, l'attaque en justice, le fait condamner à payer les intérêts dus et à restituer le capital non encore dépensé ⁷⁸. Deux ans plus tard, le 14 octobre 1457, paraissait le premier ouvrage de date connue : le *Psautier de Mayence*, œuvre de Fust et de son nouvel associé Pierre Schoeffer. Par la suite, Schoeffer devait développer ses affaires et son officine resta longtemps, jusqu'au début du XVI^e siècle, l'une des plus importantes de toute l'Europe.

Bien des mystères subsistent. La parfaite exécution du *Psautier de Mayence* prouve qu'il ne s'agissait pas là d'un coup d'essai. L'examen de certains Donat et de calendriers astronomiques allemands incite à penser que l'on imprimait déjà, et déjà de façon industrielle, dès 1450 au plus tard. Gutenberg, dans ces conditions, ne réalisa-t-il pas des impressions avant même son retour à Mayence, et surtout lors de son

⁷⁸ C. MORTET, *op. cit.*, 51 et s. ; R. BLUM, *Der Prozess Fust gegen Gutenberg*, Wiesbaden, 1954.

association avec Fust ? Et ce dernier, constatant que les recherches de Gutenberg avaient abouti, ne s'était-il pas débarrassé alors, grâce à un procès, d'un inventeur devenu gênant et qu'il remplaça par un de ses assistants, Pierre Schoeffer, qui connaissait les secrets de son maître, se montrait plus souple et avait le sens des affaires ? Dans ce cas, Gutenberg n'apparaît-il pas comme le type même du savant que l'on dépouille du secret auquel il a consacré des années de recherches ? Continua-t-il ses travaux après sa rupture avec Fust ? Qu'advint-il de Gutenberg ? Alla-t-il comme on l'a supposé sans preuves décisives, poursuivre ses travaux à Bamberg ? Ce qu'on sait de lui après 1455 se borne à bien peu de chose : on a pensé qu'il vécut dans la gêne car, de 1457 à sa mort, il ne put payer au chapitre de Saint-Thomas de Strasbourg la somme de 4 livres qu'il devait à titre d'intérêt annuel pour un emprunt effectué en 1442. En 1465 cependant, l'archevêque Électeur de Mayence l'anoblit pour services personnels et l'attacha à son palais d'Eltville où l'on peut se demander s'il installa un atelier d'imprimerie. En tout cas, si de nombreux textes contemporains soulignent le rôle qu'il joua dans l'invention de l'imprimerie, le nom de Gutenberg ne figure en revanche dans la souscription d'aucun livre ⁷⁹.

À partir des années 1450-1455 on constate que plusieurs ateliers fonctionnent simultanément à Mayence et produisent, de façon industrielle, un grand nombre d'ouvrages : grammaires de Donat résumées, destinées à enseigner les rudiments du latin ; calendriers en langue vulgaire ; « lettres d'indulgence », c'est-à-dire reçus donnés à ceux qui achetaient les indulgences accordées en 1451 par le pape Nicolas V pour secourir le roi de Chypre Guy de Lusignan ; ouvrages plus importants aussi : la fameuse Bible à 42 lignes en laquelle on voit traditionnellement le premier livre imprimé ; la Bible à 36 lignes en 3 volumes in-folio, antérieure à 1461 ; le Psautier de Mayence dont il a

⁷⁹ Sur Gutenberg, se reporter essentiellement à A. RUPPEL, *Gutenberg*. Sur un éventuel séjour de Gutenberg à Bamberg, voir A. DRESLER, *Hat Gutenberg in Bamberg gedruckt ?* dans *Das Antiquaria*, 1955, p. 197-200 et 229 et s. - Discuté par H. LUFING, *Neue Literatur zur Geschichte des Buchwesens*, loc. cit.

été question plus haut ; le Missel de Constance ou encore le *Catholicon* de Giovanni Balbi (1460), puis bien d'autres : tous ouvrages sortis des premières presses mayençaises et qui, ayant fait l'objet d'études minutieuses, ont été groupés selon la forme de leurs caractères en diverses catégories ⁸⁰. Des érudits se sont efforcés de les attribuer à des ateliers déterminés. Sans les suivre sur ce terrain, constatons qu'en cette période où l'on commence à appliquer l'imprimerie à des fins industrielles, les typographes prennent peu à peu confiance en leur force, à mesure sans doute que leur technique se perfectionne et que leur méthode de Production s'améliore : durant les premières années, ils n'impriment que des placards et des livrets, puis ils s'enhardissent et publient de grands ouvrages. Lorsque l'imprimeur Pfister, de Bamberg, a l'idée de joindre au texte des figures gravées, le livre achève de prendre son aspect définitif, tandis que les disciples des premiers typographes, se répandant dans toute l'Europe, commencent à y enseigner le procédé de diffusion de la pensée le plus efficace que l'on connaîtra jusqu'à notre temps.

Fig. 5 : La Bible de Gutenberg,
dite à 42 lignes. Lévitique, fol. 15.

⁸⁰ SEYMOUR DE RICCI, *Catalogue raisonné des premières impressions de Mayence*, Mayence, 1911.

III. La fabrication des caractères

[Retour à la table des matières](#)

Quelque primitives qu'aient pu être les méthodes employées, les premiers imprimeurs réussirent souvent à produire des chefs-d'œuvre. La Bible à 42 lignes, la fameuse *Bible de Gutenberg*, fait encore l'admiration des spécialistes qui l'examinent. Mais au prix de quelles difficultés, de quels soins et de combien de temps un tel résultat put-il être obtenu ? Car il restait alors beaucoup de progrès techniques à réaliser pour améliorer le rendement de la nouvelle industrie. Bien des problèmes se posaient en effet, qui ne pouvaient être résolus que peu à peu, par la pratique et l'expérience en conclusion de tâtonnements et de recherches que les érudits et les historiens ne parviennent guère à restituer.

D'abord, les multiples questions que posaient les caractères et leur fabrication. Il ne suffisait pas d'avoir mis au point le système poinçon-

matrices-caractères permettant d'obtenir des types mobiles ; il fallait encore trouver des métaux et des alliages de résistance assez différente pour que le poinçon ne s'abîmât pas après avoir frappé à peine quelques matrices et pour que la matrice ne s'usât pas trop vite lors de la coulée d'un alliage en fusion ; il fallait aussi que cet alliage pût donner des caractères susceptibles, et d'être encrés de façon convenable et de ne pas se détériorer trop vite à l'usage.

Or, il semble que les premiers poinçons furent faits de laiton ou de bronze, métaux moins résistants que l'acier (utilisé par la suite) et que l'on se servit de moules-matrices obtenus en coulant du plomb autour des poinçons, puis de matrices de plomb, avant d'avoir recours à des matrices de cuivre. On a souvent attribué à Schoeffer l'introduction de l'acier et du cuivre dans la fabrication des poinçons et des matrices. Mais on a pensé aussi parfois que l'usage de poinçons d'acier ne datait que du dernier quart du XVe siècle, et l'on trouve encore, au début du XVIe siècle, des matrices de plomb ⁸¹. Dans ces conditions, la nature du métal employé, et peut-être aussi sa qualité, pourrait contribuer à expliquer l'infinie diversité des types du XVe siècle - fabriqués à partir de poinçons et de matrices qui parfois devaient se trouver assez vite hors d'usage. Inconvénient d'autant plus grave que les signes typographiques étaient beaucoup plus nombreux qu'aujourd'hui - car le désir d'imiter les écritures manuscrites incitait les typographes à faire fondre ensemble des lettres réunies par des ligatures et l'emploi des abréviations (ã = an ou am ; q = quia, etc.), avait des conséquences analogues. Et l'on peut se demander si l'abandon progressif de l'emploi de ces ligatures et des ces abréviations, si nombreuses dans les livres imprimés du XVe siècle et du début du XVIe siècle, n'eut pas en partie pour origine le désir de diminuer le nombre des poinçons à tailler et des matrices à frapper : manifestation de cette tendance vers l'uniformisation et la simplification qui caractérise, dans bien des domaines, l'évolution du livre et de son industrie.

*

⁸¹ Cf. A. GIEESEKE, *Das Schriftmetall Gutenbergs* dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1944-49, p. 63 et s. ; V. SCHOLDERER, *The Shape of early types*, dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1927, p. 24 et s.

Les caractères proprement dits posaient des problèmes analogues. Arriva-t-on d'emblée à trouver un alliage assez résistant pour éviter une trop rapide usure ? On comprendra combien le problème était ardu lorsqu'on saura que les caractères actuels sont composés d'un alliage de trois métaux -le plomb, l'étain et l'antimoine - mélangés dans des proportions très strictes pour obtenir une résistance maximale ; faits uniquement de plomb, ils s'oxyderaient ; composés d'un mélange de plomb et d'étain, ils ne seraient pas assez durs.

Résistants, les caractères du XVe siècle (et même ceux des trois siècles suivants) l'étaient sûrement. Moins peut-être que les caractères actuels : Ambroise Firmin-Didot a constaté, en étudiant les impressions grecques des Alde, que les caractères qu'ils employaient s'usaient rapidement ; en 1570, Paul Manuce se heurtait encore à des difficultés de cette sorte puisqu'il demandait qu'on lui fonde des caractères neufs pour tout nouveau livre qu'il mettait en chantier : sans quoi, écrivait-il, ils seraient usés dans quatre mois, lorsqu'on arriverait à la moitié du volume ⁸². Se fondant essentiellement sur les indications fournies dans les colophons où il est souvent indiqué que l'impression a été réalisée *staneis typis*, on a supposé parfois que les premiers caractères étaient faits d'un alliage à base d'étain. Sans doute hésitation à y joindre trop de plomb, afin d'éviter que la fonte de caractères à base de plomb dans des matrices de plomb (opération possible, mais délicate) n'abimât ces matrices ? D'autre part, on a supposé que l'antimoine avait été introduit assez tard dans le mélange, les mines d'antimoine n'ayant été exploitées qu'au XVIe siècle. Un seul obstacle à cette théorie qu'il convient pour le moins de nuancer : les plus anciens caractères parvenus jusqu'à nous, des caractères lyonnais de la fin du XVe siècle ou du début du XVIe siècle qui ont été étudiés par M. Audin, se sont révélés à l'analyse spectrale formés d'un alliage ternaire : étain, plomb, antimoine, avec parfois un peu d'argent ou de fer ⁸³. Dans ces conditions, seule une différence de

⁸² A. FIRMIN-DIDOT, *Alde Manuce et l'hellénisme à Venise*, Paris, 1875, p. 99 et s.

⁸³ Sur les caractères retrouvés dans la Saône, voir Maurice AUDIN, *À propos des premières techniques typographiques*, dans *Bibliothèque d'Humanisme*

proportion dans cet alliage très difficile à doser (la proportion semble d'ailleurs varier selon les caractères étudiés) pourrait expliquer une moindre résistance. D'autre part, on peut penser que certains imprimeurs, moins habiles ou ne disposant pas de tous les métaux nécessaires, réalisèrent des alliages de moins bonne qualité. Et l'on ne doit pas oublier que, près de trois siècles plus tard, en 1764, un célèbre fondeur de caractères, Fournier, indiquait combien la réalisation d'un bon alliage était une opération délicate ; longtemps, disait-il, on avait utilisé un mélange de plomb, de cuivre cru appelé *potin*, d'antimoine et quelquefois de fer - qui donnait un métal trop gras et trop fluide ; depuis une trentaine d'années, on avait simplifié le travail et amélioré la qualité du métal en se servant de plomb et de régule d'antimoine ⁸⁴. Ce qui montre qu'au XVIII^e siècle même, on n'était pas encore parvenu à réaliser des alliages entièrement satisfaisants.

Quoi qu'il en soit les caractères s'usent rapidement. Les imprimeurs devaient donc les remplacer fréquemment ; dans ce domaine, ils se heurtèrent longtemps à bien des difficultés ⁸⁵.

Pour concevoir ces difficultés, n'oublions pas que la taille des poinçons, la frappe et la justification des matrices, la fonte des types, sont autant d'opérations longues et délicates : autant d'opérations que seuls des spécialistes peuvent normalement mener à bien. Un tailleur de poinçons, notamment, doit être un homme expérimenté, ayant derrière lui de longues années d'apprentissage et de pratique. Or, lorsque l'imprimerie apparut, industrie créée de toutes pièces, les premiers typographes durent commencer par tailler eux-mêmes leurs

et Renaissance, t. XVIII, 1956, p. 161-170 ; et Maurice AUDIN, *Les types lyonnais primitifs conservés au Département des Imprimés. Bibliothèque Nationale*, Paris, 1955.

⁸⁴ P. S. FOURNIER, *Manuel typographique*, Paris, 1764-66, 2 vol., t. I, p. 109 et s.

⁸⁵ Sur ces questions, K. HAEBLER *Schriftguss und Schrifthandel in der Frühdruckzeit*, dans *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 1924, p. 81-104 ; H. HARISSE, *Les premiers incunables bâlois et leurs dérivés : Toulouse, Lyon, Vienne en Dauphiné, Spire, Eltville, etc.*, 1471-1484, Paris, 1902 (2^e éd.).

poinçons, par réaliser ensuite les matrices, par exécuter eux-mêmes leurs propres fontes : tours de force longs et coûteux, exécutés sans doute au moyen d'un matériel rudimentaire, qu'ils ne purent à coup sûr réaliser couramment que parce que beaucoup d'entre eux étaient d'anciens orfèvres.

Assez vite pourtant, et cela se conçoit fort bien, des typographes spécialisés apparurent, qui allaient d'atelier en atelier, louant leurs services aux maîtres désireux de compléter ou de remettre en état leur matériel. Mais poinçons et matrices restaient la propriété de chaque atelier, ce qui contribue à expliquer l'infinie diversité des caractères employés dans les incunables. La fabrication des caractères ainsi exécutés demandait d'autre part beaucoup de temps ; aussi était-on souvent amené à utiliser les lettres nouvelles à mesure qu'elles étaient fabriquées, les mélangeant à l'alphabet ancien que l'on remplaçait peu à peu. De plus, tout cela coûtait fort cher ; aussi, lorsque l'occasion se présentait, ne manquait-on pas de racheter le matériel mis en vente à l'occasion d'une mort ou d'une faillite. Cas relativement rare. Restait donc à solliciter un confrère plus riche, à obtenir qu'il vende des fontes ou, de préférence, qu'il cède les matrices à partir desquelles il est possible de produire au fur et à mesure les fontes nécessaires : dès le dernier quart du XVe siècle, des imprimeurs semblent s'être prêtés à ce genre de commerce avec quelque réticence au début peut-être et modifiant, semble-t-il, chaque fois, quelques majuscules qu'ils faisaient regraver afin de différencier la production de chaque atelier.

Et c'est ainsi qu'on arrive à un commencement de spécialisation. Le commerce des caractères prit une grande extension au début du XVIe siècle. Il passa dans les pays germaniques aux mains de grands imprimeurs, tandis qu'en France la taille des caractères devenait la spécialité d'un tout petit nombre de graveurs dont certains sont illustres : Garamond ou Granjon. En même temps, le nombre de poinçons utilisés diminuait à mesure que l'on multipliait matrices et fontes réalisées au moyen d'un même poinçon ; l'abandon des caractères gothiques et l'adoption du romain favorisa cette unification en rendant inutilisable une grande partie du matériel ancien. Puis, peu à peu, au cours du XVIe siècle, la fabrication et la vente des caractères se concentrent dans un petit nombre d'entreprises dont les chefs s'appliquent à rassembler des collections des meilleurs poinçons. Au

XVII^e siècle ainsi qu'au XVIII^e siècle, quelques dizaines de puissantes officines réalisent dans toute l'Europe le monopole du commerce des caractères ⁸⁶. Désormais, le marché des caractères apparaît organisé de façon rationnelle, puisque chaque imprimeur peut trouver les fontes nécessaires sans être obligé de les fabriquer lui-même. Mais ces fontes sont vendues à bon prix - et voilà sans doute pourquoi on garda longtemps l'habitude d'acheter des fontes trop peu nombreuses : de 60 à 100 000 signes d'ordinaire à la fin du XVI^e siècle : de quoi composer seulement quelques dizaines de pages à la fois. Si bien qu'on était obligé de réemployer sans cesse les mêmes caractères et que ceux-ci s'en trouvaient usés d'autant plus rapidement. Si bien aussi qu'on mettait sous presse toute forme aussitôt composée, pour récupérer plus vite les caractères, de sorte que l'auteur

⁸⁶ P. S. FOURNIER donne, dans son *Manuel typographique*, un tableau très intéressant des fonderies fonctionnant en Europe en 1766. L'Imprimerie royale, dont la collection de poinçons est de nos jours la plus riche du monde et où l'on peut voir les poinçons des « Grecs du Roi » taillés par Garamond ; celle du frère de l'auteur, Fournier l'aîné, successeur des Le Bé (poinçons et matrices de Guillaume I Le Bé, le célèbre graveur de caractères du XVI^e siècle, de Garamond, de Simon de Colines, etc.) ; celle des Sanlecque (créée par Jacques de Sanlecque, élève de Guillaume Le Bé en 1596 et restée depuis ce temps-là aux mains de la même famille), et cinq autres, plus récentes. Fournier cite encore deux fonderies lyonnaises. il en relève 23 en Allemagne (les plus connues étant celle des Lotther à Francfort et celle de Breitkopf à Leipzig). En Hollande, 3 fonderies à Amsterdam (dont celle de Jean Bus, successeur du fameux Van Dijck), une à Harlem (celle des Wetstein, passée aux Enschedé, qui fonctionne encore aujourd'hui et où l'on peut voir des matrices de plomb du début du XVI^e siècle) et quatre autres. À Anvers, naturellement, la fonderie des Plantin-Moretus (figurant aujourd'hui dans le Musée Plantin). En Angleterre, quatre fonderies seulement mais très bien fournies (Cottrell à Oxford, Jacques Watson à Edimbourg, et surtout Caslon à Londres et, à Birmingham, Baskerville dont Beaumarchais rachètera les types pour imprimer à Kehl l'édition complète des œuvres de Voltaire). En Italie, quelques fonderies seulement, dont la plus célèbre est celle du Vatican, commencée en 1578 par Robert Granjon qui était venu à Rome à l'appel de Grégoire XIII, où l'on trouve surtout des caractères orientaux destinés à permettre à l'imprimerie de la Propagande d'imprimer des ouvrages destinés à l'évangélisation. Fournier cite enfin deux fonderies pour l'Espagne, une en Suède, une à Copenhague, une à Lisbonne, une à Varsovie et deux ou trois en Russie. Au total donc soixante fonderies tout au plus fournissaient l'Europe entière.

conscientieux ne pouvait exécuter ses corrections qu'*en cours de tirage*, d'où une infinité de variantes à l'intérieur d'une même édition.

Si le marché des caractères mit longtemps à s'organiser, plus longue encore fut l'« uniformisation » - la « standardisation » pourrions-nous dire - des dimensions des caractères. Et cela semble avoir causé bien des difficultés aux anciens typographes.

La « hauteur en papier » (c'est-à-dire la hauteur totale des caractères), fixée de nos jours par des accords officiels (en France, 24 mm) était essentiellement variable : chaque atelier, chaque région avait ses habitudes. Parfois même, peut-être, on ne fondait pas dans un même atelier toutes les fontes à une même hauteur : c'est du moins ce qu'on peut supposer lorsqu'on constate que, dans une série de 222 types lyonnais du XVe et du XVIe siècle parvenus jusqu'à nous, on relève 14 hauteurs en papier différentes. Différence de hauteur en papier pour chaque fonte - donc impossibilité d'utiliser deux fontes concurremment sans limer chaque type d'une des fontes. Ce qui devait poser bien des problèmes et retarder l'exécution de bien des ouvrages. Peu à peu cependant, lorsque la fabrication des caractères devint l'apanage de quelques grands fondeurs, une certaine unification s'opéra - encore que chaque fondeur, semble-t-il, ait utilisé une hauteur en papier différente, ce qui lui assurait une plus grande fidélité de sa clientèle. Et, encore au XVIIIe siècle, bien que Louis XV ait fixé la hauteur des caractères à 10 lignes et demie, Fournier ⁸⁷ nous apprend que les imprimeurs et les fondeurs du Lyonnais se servent de caractères ayant jusqu'à onze lignes et demie de haut.

Même manque d'uniformité longtemps encore en ce qui concerne la dimension des caractères proprement dits. Aucune mesure exacte en ce domaine. Seulement une nomenclature traditionnelle et pittoresque : gros œil, parangon, cicéro, gros romain ou augustin, nomenclature purement empirique sur laquelle on ne s'entendait pas

⁸⁷ *Ibidem*, t. I, p. 125.

toujours, et qui favorisait toutes les confusions. Là encore, il fallut attendre le XVIII^e siècle, les efforts de Fournier et la venue de Didot pour qu'on en arrivât à adopter une unité de mesure bien définie : le point typographique, 144 fois plus petit que le pied de roi. C'est de cette unité que se servent encore les actuels typographes ⁸⁸.

IV. Composition et impression

[Retour à la table des matières](#)

Après avoir étudié la fabrication des caractères - travail du tailleur de poinçons et du fondeur - arrivons maintenant au travail de l'imprimeur lui-même dans ses deux phases essentielles : la composition et l'impression. Composition, le travail par lequel l'imprimeur assemble les caractères en pages et en groupes de pages, dont l'ensemble - la forme - est placé ensuite sous la presse pour la phase suivante du travail typographique : l'impression proprement dite.

La technique de la composition à la main, de moins en moins utilisée de nos jours depuis l'invention des machines à composer (monotypes et linotypes), n'a guère varié depuis l'invention de l'imprimerie. Les instruments sont les mêmes : le compositeur, placé devant la *casse*, grand casier de bois très plat, subdivisé en une série de petites cases, les *cassetins* affectés chacun à un signe typographique déterminé, prend les caractères un à un et les place dans le composteur, petit récipient de forme allongée, jadis en bois, aujourd'hui en métal ; lorsqu'une ligne est composée, le compositeur la place dans la *galée*, petit plateau où les lignes sont enchâssées entre deux *interlignes*, qui maintiennent les lettres en respect, puis il groupe

⁸⁸ Pierre DIDOT explique ce système pour la première fois dans son *Essai de fables nouvelles*, Paris, 1786. - Sur le système proposé par P. S. FOURNIER, Voir son *Manuel typographique*, t. I, p. 129 et s.

ces lignes en pages et réunit ces pages dans la *forme* où elles sont maintenues Par des morceaux de bois et solidement ficelées.

Le compositeur doit donc réaliser une série de manipulations souvent très délicates avec une grande rapidité et une grande sûreté ; il lui faut avoir acquis dans chacun de ses gestes un véritable automatisme - notion nouvelle au XVe siècle. Dans quelles mesures les nécessités du rendement industriel incitèrent-elles, du XVe au XVIIIe siècle, les imprimeurs à rechercher les solutions permettant d'exécuter ces opérations dans les meilleures conditions possibles ⁸⁹ ?

Constatons d'abord qu'à l'origine les compositeurs devaient être moins à l'aise qu'à notre époque dans l'exercice de leur métier. De nos jours, ils travaillent debout devant la *casse* posée sur un pupitre incliné - et cette disposition leur assure une grande liberté de mouvement. Au XVe siècle (et même encore au XVIe) il n'en était pas ainsi : une planche de la *Danse des morts des imprimeurs*, parue en 1499-1500 chez Mathieu Husz à Lyon, montre le compositeur assis devant une casse très basse, à peine inclinée et montée sur tréteaux. Dans les premières années du XVIe siècle, une série de gravures - généralement des marques d'imprimeurs - montrent la casse placée plus haut, davantage inclinée afin de permettre d'atteindre plus facilement les caractères rangés en sa partie supérieure - et devenue indépendante de son support, une sorte d'écritoire sur laquelle elle est posée, ce qui facilite les manipulations ; mais le compositeur travaille encore assis. Ce n'est que dans la seconde partie du XVIe siècle que la casse prend sa position actuelle - et que le compositeur travaille debout, comme maintenant.

Autre constatation : le travail des anciens compositeurs devait être souvent fort délicat. De nos jours par exemple le compositeur peut, lorsqu'il prend une lettre dans la casse, discerner au simple toucher, grâce à un *cran* creusé sur la face supérieure du caractère, le sens de

⁸⁹ Sur la casse et ses problèmes, P. S. FOURNIER, *op. cit.*, t. II, p. 119-142. Voir aussi D. FERTEL, *La science pratique de l'imprimerie*, Amiens, 1723.

ce caractère et, par conséquent, l'intercaler dans le composteur sans être obligé d'en regarder l'œil pour éviter de le placer à l'envers. Or, les anciens caractères parvenus jusqu'à nous et les traces laissées par des types qui se sont couchés sur les pages de certains ouvrages, au moment de l'impression, nous prouvent que ces types du XVe siècle n'avaient généralement pas de cran - et donc que le compositeur devait, dans certains cas au moins, examiner l'œil des caractères avant de les aligner sur le composteur.

Mais le problème essentiel concernant le travail de composition est celui que pose la répartition des lettres à l'intérieur de la casse. Expliquons-nous : pour pouvoir travailler rapidement, le compositeur doit prendre les signes typographiques sans regarder ni hésiter. Il lui faut donc avoir acquis dans ce travail un automatisme analogue à celui de l'actuelle dactylographe au clavier de sa machine à écrire. Pour pouvoir posséder un tel automatisme, le typographe doit toujours travailler sur des casses où les lettres sont réparties de façon identique ; les casses doivent donc être uniformisées dans les différents ateliers où il peut être appelé à travailler successivement, sans quoi il devrait rééduquer ses réflexes chaque fois qu'il change d'atelier - changement plus fréquent qu'aujourd'hui au XVe, au XVIe et même au XVIIe siècle.

De nos jours, afin d'éviter ces inconvénients, on emploie partout, dans un même pays, le même type de casse - à quelques différences près. À la partie supérieure (*casseau* supérieur), deux casseaux distincts renferment les grandes et les petites capitales. Au « casseau » inférieur - plus proche du typographe - se trouvent les caractères « bas de casse ». Mais les casses des différents pays varient selon la langue employée dans ces pays - de même que la disposition des lettres sur le clavier des machines à écrire, et pour les mêmes raisons : si la dactylographe, pour travailler plus facilement, doit frapper avec les doigts les plus agiles et les plus résistants de la main (les doigts médians) sur les touches les plus souvent employées - le compositeur, lui, doit pour les mêmes raisons pouvoir atteindre le plus facilement les caractères les plus usuels qui doivent donc être placés dans les cassetins les plus accessibles.

Fig. 6 : Un atelier typographique au XVe siècle, dans la *Grant danse macabre des hommes et des femmes*, Lyon, M. Husz, 1499, in-fol.

[Retour à la table des matières](#)

*
* *

Comment étaient répartis les caractères dans les casses d'autrefois ? Les lettres furent-elles, dès l'origine, rangées de façon différente d'un pays à l'autre comme c'est le cas aujourd'hui ou, au contraire, l'emploi du latin favorisa-t-il une certaine uniformité et, dans ce cas, quand s'opéra cette différenciation ? Voilà posée la question. Il est malheureusement à peu près impossible d'y répondre, aucun document ne nous renseignant sur ce sujet, de façon précise, avant la fin du XVIIe siècle.

Si l'on considère, en tout cas, qu'au XVe siècle et au début du XVIe le nombre des signes typographiques était essentiellement variable par suite de l'emploi de multiples abréviations, par suite aussi de l'habitude de graver souvent ensemble des groupes de lettres ligaturées et fondues sur un même type - on constate que la casse ne pouvait être organisée de façon stable. Tout nous incite d'autre part à penser que les types étaient répartis dans la casse de façon souvent

différente selon les régions - en fonction d'usages locaux - en cette époque où les traditions locales étaient si fortes dans le domaine de la typographie que l'on peut distinguer aisément l'origine d'un bois du XVe ou du XVIe siècle à son style et celle d'un caractère du XV siècle à sa forme ; le type même des presses variait selon les régions. D'autre part, les migrations si fréquentes des imprimeurs de l'époque durent contribuer souvent à implanter ces usages loin de leur lieu d'origine - la pratique amenant, à la longue, une certaine uniformisation en faisant triompher ceux de ces usages qui étaient reconnus les meilleurs.

C'est sans doute ainsi qu'on dut, assez tôt, adopter les principes essentiels qui nous semblent s'imposer d'eux-mêmes : par exemple la disposition des caractères en « haut » et en « bas de casse ». Mais aucune règle vraiment précise ne se dégagait avant plusieurs siècles - ce qui pourtant aurait facilité le travail du compositeur et favorisé l'acquisition de cet automatisme dont nous avons souligné la nécessité.

Dans un ouvrage intitulé *la Science pratique de l'imprimerie*⁹⁰, un imprimeur d'Amiens, Fertel, nous apprend qu'en 1723, la répartition des lettres dans la casse variait encore en France selon les ateliers ; les maîtres y faisaient, paraît-il, des changements selon leur idée, principalement dans la casse supérieure, si bien que les compagnons devaient, lorsqu'ils changeaient d'atelier, « reprendre l'idée de la différence des casses ». Pour sa part, Fertel conseille deux dispositions qu'il juge commodes et qu'il souhaite de voir se généraliser. Dans l'une de ces dispositions, les grandes et les petites capitales placées comme aujourd'hui dans leur ordre alphabétique. Le J et le U, qui n'étaient pas d'un emploi courant dans les premiers temps de la typographie étant décalés, ce qui semble indiquer une tradition ancienne. Dans le bas de la partie gauche du casseau supérieur et dans le casseau inférieur les lettres « bas de casse » sont placées, comme aujourd'hui, dans des casseaux plus ou moins grands selon qu'on emploie plus ou moins souvent les lettres qu'ils contiennent. Cette disposition se retrouve à peu près - mais avec des différences pourtant notables - dans le *Traité élémentaire de l'imprimerie* de Momoro et le

⁹⁰ D. FERTEL, *op. cit.*, II et s.

texte de l'*Encyclopédie* ⁹¹, où le plan de la casse et le dessin en élévation qui l'accompagne, ne concordent d'ailleurs pas dans le bas de la casse : ainsi, à la fin du XVIIIe siècle, la place des caractères n'était pas fixée de façon absolument définitive en France. Il fallut attendre le début du XIXe siècle pour qu'une disposition voisine de celle de Momoro et de l'*Encyclopédie* se généralisât (sans être d'ailleurs absolument fixe) et restât désormais en usage ⁹².

*
* *

De l'impression proprement dite, l'instrument essentiel est la presse. Solide, rustique, elle ne fut guère modifiée depuis le milieu du XVIe jusqu'au XVIIIe.

Le principe en est très simple ⁹³ : *la forme*, assemblage de plusieurs pages de caractères solidement assemblées afin de ne pouvoir se déplacer, est posée sur le *marbre* - fait d'abord en effet d'une pierre de marbre lisse et plane mais remplacée au XVIIIe siècle par une plaque d'acier. La forme, ainsi placée, est encrée à l'aide de la *balle* ; puis la feuille est posée sur les caractères. On met alors la presse en action - un coup de barreau met en mouvement une vis sans fin à l'extrémité de laquelle est un plateau horizontal, la *platine* qui est placée juste au-dessus du *marbre*. Ainsi la feuille, pressée contre la forme par la platine, prend l'empreinte des caractères.

Schématisé de cette façon, rien de plus simple que le principe de la presse. Dans la pratique, pour pouvoir utiliser cet instrument à des fins

⁹¹ Voir à ce sujet A.-F. Momolle, *Traité élémentaire de l'imprimerie*, Paris, 1793 ; et l'article *Imprimerie* de l'*Encyclopédie*.

⁹² Marius AUDIN, *Somme typographique*, t. II, p. 124 et s.

⁹³ Sur la presse à bras, voir P. DIETRICH, *Die Buchdrucke presse von Johannes Gutenberg bis Friedrich König*, dans *Jahresbericht der Gutenberg Gesellschaft*, Mayence, 1930 ; J. W. ENSCHEDÉ, *Houten hand presen in de zestiende eeuw*, dans *Tijdschrift voor boek en bibliotheekswesen*, 1906, p. 195-208 et 262-277. ; D. FERTEL, *op. cit.* ; J. MOXON, *Mechanik exercises, or the doctrines of handy works*, Londres, 1683 ; L. NEIPP, *Les machines à imprimer depuis Gutenberg*, Paris, 1951.

industrielles, il fallait avoir résolu trois séries essentielles de problèmes.

En premier lieu, il est pratiquement impossible de pouvoir encreur la forme entre le marbre et la platine, celle-ci ne pouvant pas se relever suffisamment pour que l'opération soit réalisable. Il faut donc, pour encreur, déplacer la forme ; afin de pouvoir réaliser cette manœuvre, les typographes placent le marbre et la forme sur un petit chariot monté sur rail qui avance et recule sous l'action d'une manivelle, la *guide*, grâce à un système très simple de poulies.

Seconde série de problèmes : ils sont posés par l'impression proprement dite. D'abord, il convient que la feuille ne soit pas maculée au moment de l'impression - dans les marges surtout - par l'encre qui risque de se répandre sur toute la forme lors de l'encrage. On emploie pour cela un *cache-feuille* de papier ou de parchemin ne laissant libre que les parties de la forme où se trouvent les caractères. D'autre part, quelle que soit la qualité des caractères utilisés et le soin apporté par le compositeur à la justification, les caractères ne peuvent arriver tous strictement à la même hauteur. Si la feuille était posée directement contre la platine de métal, certains caractères placés un peu en contrebas risqueraient d'être mal imprimés, d'autres de marquer trop ou de ne pas marquer assez. Pour obtenir plus de souplesse lors de l'impression, il convient donc de placer, entre la feuille et la platine, une feuille de feutre ou des feuilles de papier.

Ces diverses nécessités amenèrent les typographes à utiliser le système de la *frisquette* et du *tympan*. Le tympan est un châssis double (grand et petit tympan) fixé par des charnières au coffre, dans lequel sont placés marbre et forme. Chacune de ces deux parties est garnie d'une feuille de parchemin, et le petit tympan d'un *blanchet*, sorte de molleton destiné à améliorer le foulage. La frisquette est un autre châssis attaché par des charnières au grand tympan, par l'extrémité opposée à celle qui fixe celui-ci au coffre ; tendue d'une feuille de parchemin ou de papier fort, ajouré aux endroits où cette feuille retombe sur les pages de la composition, elle empêche la feuille d'être maculée lors de l'impression. À l'impression, la frisquette se rabat sur le tympan, emprisonnant la feuille qui, d'autre part, attachée au tympan par des *poinçons*, ne peut se déplacer.

Dernière série de problèmes plus difficiles à résoudre encore : ceux que pose la dimension forcément réduite de la platine ; pour que l'impression soit convenable, la platine, lorsque le coup de barreau est donné, doit s'appliquer exactement et avec une force suffisante, sur toute la surface des caractères afin de les faire apparaître également. La surface de la platine devait donc être exactement parallèle à celle des caractères. Dans ces conditions, il fut longtemps impossible d'imprimer d'un seul coup une surface aussi importante que celle d'une feuille entière ; on imprimait par demi-feuille : d'un premier coup de barreau on imprimait la première moitié ; on faisait avancer le chariot - et l'on imprimait la seconde moitié. Il fallait donc deux coups de barreau pour imprimer une feuille entière.

Tel fut le système employé dans la plupart des pays d'Europe du milieu du XVI^e au XVIII^e siècle. La presse était, on le voit, un instrument relativement perfectionné encore qu'assez facile à construire pour pouvoir être fabriqué par un menuisier ou un charpentier ordinaire - si bien qu'il n'y eut pas jusqu'au XVIII^e siècle, du moins en France, de fabricants de presses spécialisés ⁹⁴.

Les premiers chercheurs, avant de concevoir l'utilité d'une presse pour réaliser des impressions typographiques, et avant de mettre un tel instrument au point, ne commencèrent-ils pas par recourir au procédé du frotton, employé déjà pour les impressions xylographiques ? Il se peut. En tout cas, on dut très tôt se servir de presses car il semble impossible qu'un ouvrage aussi important et d'une exécution aussi parfaite que la Bible à 42 lignes, par exemple, ait pu être imprimé autrement. Mais comment se présentaient ces premières presses, comment réussit-on à mettre au point une presse convenable ? N'eut-on pas d'abord recours à d'autres solutions que celles qui furent adoptées ensuite ? Et, dans certains cas - nous pensons surtout aux

⁹⁴ En France du moins, semble-t-il. Cf. D. FERTEL, *op. cit.*, p. 231. Il n'en était peut-être pas ainsi dans certains grands centres. Des charpentiers étaient spécialisés en Angleterre dans la fabrication des presses à imprimer.

imprimeurs itinérants - ne put-on pas exécuter des impressions sans presse, ou au moyen d'une presse très légère et très simple ?

La technique d'impression des premiers typographes apparaît en effet - d'après ce que nous en savons - assez mystérieuse à certains égards, et peut-être assez différente de ce qu'on peut supposer, en ce qui concerne notamment la forme et l'assemblage des caractères. Si l'on examine les plus anciens caractères parvenus jusqu'à nous, et aussi les traces laissées par des types du XVe siècle qui se sont couchés sur les pages de certains exemplaires, on fait des constatations troublantes. La plupart de ces types sont percés par un trou ou par une fente. Pour beaucoup d'entre eux, l'extrémité opposée à l'œil est taillée en biseau ou en chevron. Et voilà les hypothèses aux champs...

On peut se demander d'abord si les perforations latérales qu'on observe dans beaucoup de types n'étaient pas destinées à faire passer une cordelette ou une tige de métal servant à maintenir les types d'une même ligne afin d'obtenir un bloc de page plus homogène à une époque où les procédés de « serrage » de la forme n'étaient pas encore au point ? Cela peut apparaître en définitive peu probable. En tout cas, si l'on considère que ces ouvertures étaient faites *après* la fonte des caractères, au moyen d'un outil acéré et d'une lime, sur chaque type pris séparément, on se rend compte du temps que devait demander une telle pratique ; et nous voilà placés devant les difficultés, presque insurmontables parfois, dont les premiers imprimeurs durent triompher dans l'exercice même de leur métier, à une époque où la technique typographique n'était pas encore au point ⁹⁵.

⁹⁵ Voir à ce sujet les recherches de Maurice AUDIN. En fait, ces trous apparaissent finalement à M. AUDIN comme des « trucs de métier » permettant par exemple l'impression en deux couleurs, et exécutés non sur la fonte entière mais sur certains caractères. Cf. M. AUDIN, *Les types lyonnais primitifs : Bibliothèque nationale. Dépt. des imprimés*, p. 21.

Fig. 7 : L'imprimeur au travail d'après Hartmann SCHOPFER, *De omnibus illiberalibus artibus*, Francfort, 1568, in-8°.

[Retour à la table des matières](#)

Plus mystérieuse encore, la coutume de tailler en biseau ou en chevron l'extrémité des caractères. Certes on peut supposer que l'on procédait ainsi pour obtenir plus facilement une même hauteur en papier pour tous les types, la forme biseautée permettant, dans ce domaine, un travail plus facile et plus précis. Mais un caractère est mieux assis sur une base rectangulaire que posé sur un biseau ou un chevron et des types ainsi placés en porte-à-faux ont tendance, même assemblés, à se coucher, surtout en cette époque où l'on ne connaissait probablement pas la technique permettant d'obtenir l'homogénéité de la page par un puissant serrage. Dans ces conditions, comment, malgré le mauvais équilibre des types, malgré leur fonte défectueuse, malgré un serrage précaire, les livres du XVe siècle peuvent-ils présenter des pages assez régulièrement imprimées ? Les techniciens

qui ont posé ce problème sont arrivés à formuler une hypothèse extrêmement hardie. À les croire, l'impression devait se faire dans certains cas à l'inverse des impressions actuelles, la forme *renversée* étant placée *sur* la feuille. S'il en fut ainsi, on peut penser que les premières presses étaient assez différentes des presses adoptées ensuite - beaucoup plus simples sans doute. De là, il n'y a qu'un pas à faire pour penser qu'à l'origine la presse n'était pas indispensable pour exécuter une impression, surtout s'il s'agissait de petits livrets, et aussi pour se demander si les imprimeurs itinérants, si nombreux au XVe siècle, transportaient toujours avec eux une presse à imprimer. Espérons que des études techniques, actuellement en cours, permettront de résoudre un jour ces questions ⁹⁶.

Quoi qu'il en soit, les premières presses durent être assez primitives. Les premiers incunables furent imprimés par page, même lorsqu'il s'agissait d'un in-quarto, et la forme avait alors seulement la dimension d'une page ⁹⁷. Malgré tout le soin qu'on pouvait accorder à ce travail, les lignes des pages ainsi imprimées successivement, qui se trouvaient sur un même côté de la feuille, ne pouvaient évidemment se trouver exactement à la même hauteur et la présentation des livres s'en ressentait souvent. À partir de 1470 cependant, cet inconvénient tend à disparaître ; il semble que l'on commence dès lors à employer le système du double coup de barreau, la forme étant dès lors composée de plusieurs pages et pouvant avoir à l'occasion les dimensions de la feuille. Mais, pour pouvoir pratiquer cette méthode, il fallait déplacer rapidement et avec précision la forme, désormais installée dans un chariot mobile. Très vite, avant la fin du XVe siècle, on utilisa, pour réaliser ce mouvement horizontal, un système de manivelles et de poulies. Longtemps, on se contenta de faire glisser ce chariot sur une table de bois plate ; puis on le plaça sur deux rails, ce qui permit d'opérer avec plus de facilité et de précision.

⁹⁶ Maurice AUDIN, À propos des premières techniques typographiques, *loc. cit.*, 165-170.

⁹⁷ K. HAEBLER, *The Study of incunabula*, New York, 1933, p. 79-82.

Ces perfectionnements ne furent pas les seuls apportés à la presse du XVe au XVIIIe siècle ⁹⁸. Non que les imprimeurs aient cherché à modifier le principe même de cet instrument mais ils s'appliquèrent à le perfectionner. Ils remplacèrent, dès le début du XVIe siècle, la vis de bois par une vis de métal et renforcèrent les éléments soumis à un plus grand effort pour rendre la presse plus robuste. Les perfectionnements ainsi réalisés apparaissent aisément lorsqu'on examine des gravures sur bois et des marques d'imprimeurs représentant des presses : au début du XVIe siècle, on a pu distinguer trois types de presses : l'un, lyonnais ; le second, allemand du Nord ; le troisième flamand. La presse allemande, d'un aspect plus grêle et plus fragile, cède d'abord assez rapidement la place à la presse flamande dans beaucoup d'ateliers. La presse lyonnaise est adoptée à Paris, bientôt dans toute la France, en Suisse, en Angleterre et finalement dans les Pays-Bas et en Espagne. Elle semble d'un usage à peu près général à la fin du XVIe siècle.

Cependant, lorsque l'industrie typographique se développa en Hollande, au début du XVIIe siècle, un grand imprimeur, spécialiste des atlas, Willem Janszoon Blaeu, qui avait travaillé avec Tycho Brahe, l'astronome, et fabriqué des instruments de mathématique avant de s'occuper d'édition, apporta à la presse de nombreuses modifications : pour la rendre encore plus robuste, il en renforça certains éléments, et réussit, en employant un ressort, le joug, à rendre la pression de la platine plus uniforme. La presse « hollandaise » se répandit peu à peu dans les Pays-Bas (qui n'allaient pas tarder à se faire remarquer pour la qualité de leurs impressions) - puis en Angleterre - mais elle ne fut jamais adoptée en France où l'on continua à utiliser la presse de type classique. Ainsi, du XVIe au XVIIIe siècle, la traditionnelle presse à deux coups ne subit que des modifications de détail ; durant près de trois siècles les typographes se contentèrent de cet instrument solide sur lequel ils imprimaient à une vitesse qui nous étonne : chaque jour, les compagnons du XVI et du XVIIIe siècle qui travaillaient 12 à 16 heures, devaient remettre 2 500 à 3 500 feuilles (imprimées sur un seul côté il est vrai) ; ainsi, ils réussissaient à tirer

⁹⁸ J. W. ENSCHEDÉ, *loc. cit.*

sur la presse à deux coups une feuille toutes les 20 secondes. On reste stupéfait devant un pareil rendement ⁹⁹.

Il fallut attendre la fin du XVIII^e siècle pour que l'augmentation de la production imprimée, et aussi l'intérêt porté aux questions techniques, en ces temps où paraissait l'*Encyclopédie*, amenassent des maîtres imprimeurs à rechercher le moyen de rendre plus rapide le travail de la presse et moins exténuant l'effort exigé des ouvriers. Entre 1782 et 1785, deux grands maîtres imprimeurs, François-Ambroise Didot et Laurent Anisson, mettaient au point, chacun de leur côté, la presse à un coup en modifiant le système de pas de vis ; mais leur invention ne paraît pas avoir fait l'objet d'une application généralisée. Seule l'augmentation du nombre des impressions (déjà responsable des révolutions que nous avons mentionnées dans la fabrication du papier) amena l'adoption d'un nouvel instrument complètement différent de l'ancien. Vers 1795, à Londres, Lord Stanhope, aidé du mécanicien Walker, mettait au point la presse presque entièrement métallique dont se servent encore aujourd'hui beaucoup d'imprimeurs pour le tirage de leurs épreuves. Après quoi la révolution mécanique du XIX^e siècle fit son œuvre. Le 29 novembre 1814, John Walker, directeur du *Times* (l'un des premiers journaux à grand tirage) montrait aux typographes qui se préparaient à commencer leur travail sur la presse à bras, le prochain numéro de son journal tiré, pendant la nuit, sur une presse mécanique utilisée industriellement. Et il écrivait fièrement dans ce numéro du Times : « Notre numéro d'aujourd'hui présente au public le résultat pratique du plus grand perfectionnement subi par l'imprimerie depuis son invention. » Il ajoutait : « En une heure, on n'imprime pas moins de 1 100 feuilles ¹⁰⁰. »

L'imprimerie entrait ainsi dans une phase nouvelle de son histoire.

⁹⁹ Cf. p. 196.

¹⁰⁰ Marius AUDIN, *Somme typographique*, t. II, p. 94 et s.

V. L'imposition ¹⁰¹

[Retour à la table des matières](#)

Les problèmes que nous venons d'évoquer ne sont cependant pas les seuls qui se posaient aux anciens typographes. Pour réaliser une impression convenable, il leur fallait encore disposer d'un papier de bonne qualité - et cela n'était pas toujours facile ; il fallait aussi faire subir à ce papier une préparation. Il fallait encore imprimer sur chaque feuille plusieurs pages à la fois, ce qui posait des problèmes fort compliqués, nous allons le constater.

Pour pouvoir supporter l'impression et recevoir l'encre convenablement, le papier doit être très résistant et très soigneusement collé. Or, cela n'était pas toujours le cas au temps du papier à la forme ; et c'est pourquoi les papetiers prirent, dès le XVe siècle, l'habitude de soigner particulièrement certaines qualités de papier qu'ils destinaient à l'impression. Les papetiers italiens surtout réalisèrent à cette époque des papiers d'excellente tenue, assez épais, légèrement cotonneux, d'une teinte blanc-gris assez uniforme, qui semblent avoir donné toute satisfaction.

Mais la presse est grande « dévoreuse » de papier et, bien souvent, les moulins eurent du mal à en produire assez. Au XVe siècle et au début du XVIe, on était couramment obligé d'utiliser, dans un même volume, plusieurs papiers d'origine différente. Et, au XVIe siècle, lorsque les presses se multiplièrent, l'industrie papetière, en maints endroits, ne put réussir à fournir aux imprimeurs un papier convenable. Le manque de chiffes de bonne qualité, et peut-être aussi le désir de travailler plus vite pour gagner plus, incitèrent alors les papetiers à fournir des produits de qualité médiocre. Désormais, un peu partout et pour longtemps, les correspondances des imprimeurs sont remplies de plaintes et récriminations contre ceux qui leur livrent

¹⁰¹ Sur ce sujet, voir surtout C. MORTET, *Le format des livres. Notions pratiques suivies de recherches historiques*, Paris, 1925 ; K. HAEBLER, *op. cit.*

une marchandise « grasse », « cassante », « fluante », « mal collée ». La qualité du livre s'en ressent d'autant plus que le besoin de réaliser des économies - et par conséquent d'acheter le papier près de chez eux afin de réduire des frais de transport - incite bien souvent les typographes à se contenter d'un papier fabriqué par les moulins de la région. En fait, de telles pratiques ne cesseront qu'au XVIII^e siècle.

Mais, dans ce domaine, les problèmes les plus délicats étaient ceux que posait la disposition des pages dans la forme. Rappelons d'abord, pour la clarté de l'exposé, quelques notions essentielles concernant le « format » des livres : l'in-folio est un volume dans lequel la feuille est pliée une fois ; sur chaque feuille sont donc imprimées quatre pages (deux de chaque côté) ; dans un in-4°, la feuille est pliée deux fois et contient huit pages (quatre de chaque côté) ; dans un in-8°, elle est pliée trois fois et contient seize pages (huit de chaque côté) ; et ainsi de suite. Les feuilles ainsi pliées constituent en principe un cahier qui devrait donc comporter quatre pages pour un in-folio, huit pages pour un in-4° et seize pages pour un in-8°. Mais, souvent, la nécessité de donner plus de solidité aux cahiers des in-folio et des in-4° incite à encarter deux feuilles à la fois et à donner ainsi aux cahiers un volume (et, en même temps, un nombre de pages) double. D'autre part, dans les petits formats (in-16, in-24, in-32), la trop grande épaisseur que présenterait un cahier constitué d'une feuille entière, amenait les typographes à constituer plusieurs cahiers au moyen de pages imprimées sur une seule feuille : pour les in-16, on coupe la feuille en 2 et on constitue deux cahiers de 8 feuillets, soit 16 pages. Pour les in-25, on coupe la feuille au tiers et on constitue deux cahiers, l'un de 8 feuillets, soit seize pages, et l'autre de 4 feuillets soit huit pages (le *gros cahier* et le *feuilleton*).

Pour pouvoir plier ainsi la feuille, les typographes doivent veiller à donner à chaque page sa place convenable dans la forme. Pour l'in-folio, on doit grouper côte à côte les pages 1 et 4 d'un côté et les pages 2 et 3 de l'autre ; et de même pour les autres formats. Méthode compliquée en apparence, mais qui assure à chaque cahier une épaisseur convenable et au volume relié une résistance maximale ; et qui aussi facilite grandement le travail du relieur, car celui-ci peut plier les feuilles d'un même volume de façon uniforme et mécanique,

sans risquer des erreurs de pagination, si nombreuses avant que l'on ait adopté cette méthode.

Des découvertes récentes ¹⁰² montrent que, déjà, les copistes connaissaient et utilisaient ces procédés d'imposition, précisément, semble-t-il, pour des manuscrits de moyen et de petit format destinés à l'enseignement (manuels et recueils de texte) ou à la pratique religieuse (bréviaires, livres d'heures, textes d'administration diocésaine), généralement répandus à un grand nombre d'exemplaires. Pourtant les typographes furent longtemps avant de procéder ainsi. L'habitude d'imprimer les ouvrages par page, la dimension réduite de la forme *inférieure à celle de la feuille*, les incita sans doute, à l'origine, à couper la feuille avant même l'impression ce qui rendait celle-ci d'autant plus longue. D'autre part, les feuilles se présentant avec quelques variantes, sous deux formats, le format *regalis* (environ 70 X 50 cm) et le format *médian* (environ 50 X 30 cm), on employait souvent des demi-feuilles de format *regalis* à côté de feuilles de format *médian*, si bien que l'on trouve dans un même ouvrage des feuilles se présentant en position in-folio et d'autres en position in-4°. Enfin, les cahiers comptaient autant de feuilles qu'il était jugé utile pour la solidité de la reliure et le nombre de pages contenues dans chaque cahier variait très souvent dans un même ouvrage. Les cahiers des in-4° des incunables sont par exemple rarement composés d'une seule feuille pliée deux fois : ordinairement, on pliait ensemble deux ou trois feuilles ; et à la fin du XVe siècle l'usage s'établit de constituer un cahier in-4° de deux feuilles, soit huit feuillets. On conçoit les inconvénients de telles pratiques : les erreurs que l'on pouvait faire en cours d'impression, les calculs auxquels devait se livrer l'imprimeur afin que dans l'ouvrage, chaque page arrivât à sa place ; les difficultés enfin auxquelles se heurtait le relieur lorsqu'il s'agissait de regrouper les feuilles. Et tout cela montre combien, dans ce domaine comme dans les autres, la tâche des typographes s'avéra compliquée jusqu'au moment où, l'expérience aidant, ils arrivèrent à adopter, au cours du XVIe siècle, des méthodes uniformes et des a

¹⁰² C. SAMARAN, *Contribution à l'histoire du livre manuscrit du Moyen Âge. Manuscrits imposés et manuscrits non « coupés »*, dans *Comitato internazionale di scienze storiche. V° Congresso Internazionale*, Florence, 1957, p. 88 et s.

trucs de métier » qui souvent subsistèrent jusqu'au XIXe siècle - et parfois jusqu'à nos jours.

VI. Le précédent chinois *

[Retour à la table des matières](#)

Nous savons déjà qu'en inventant le papier, la Chine a contribué indirectement à la découverte de la typographie européenne ¹⁰³. Jusqu'à présent, rien ne permet de supposer que nous lui devons plus et cependant près de cinq siècles avant l'invention attribuée à Gutenberg la Chine connaissait l'impression au moyen de caractères mobiles.

Pays de lettrés par excellence, où plus que nulle part au monde l'étude est vénérée comme source de vie, sa littérature immense s'enrichit d'âge en âge. Les plus anciens documents écrits nous permettent de supposer que dès la dynastie Chang (1765-1123 avant J.-C.) le livre existait. Sur des fragments d'os ou d'écailles de tortue que l'on faisait éclater avec des pointes rougies au feu pour tirer des oracles, on a pu relever près de 2 500 caractères différents, source des 80 000 caractères actuels. Or, on y trouve assez souvent le caractère qui de nos jours encore désigne le mince fascicule du livre chinois. Composé de 4 lignes verticales traversées horizontalement par une large boucle, il figure en effet le livre sous sa forme la plus ancienne : les tablettes de bois ou de bambou sur lesquelles on écrivait verticalement à l'aide de bâtonnets pointus trempés dans une sorte de

* Cette section a été rédigée par Mme M.-R. GUIGNARD, conservateur au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale.

La Bibliographie ne mentionne que les ouvrages rédigés en langues européennes.

¹⁰³ Sur le cheminement du papier de la Chine à l'Europe, voir T. F. CARTER, *The Invention of printing in China and its spread westward*, rev. by L. CARRINGTON GOODRICH, 2e éd., New York, The Ronald Press Company, 1955, XXIV-293 p., pl.

vernissés et que reliaient et maintenaient en bon ordre lanières de cuir ou cordes de soie. Ces livres formés de fiches furent en usage plusieurs siècles. Confucius s'en servait déjà pour étudier le Yi-King et son assiduité était telle, nous dit-on, que les lanières usées se rompirent trois fois. Des sables de l'Asie Centrale sont sortis il y a cinquante ans les plus anciens livres chinois actuellement existant : ce sont des fiches de bois ou de bambou ; vocabulaires, calendriers, recueils de recettes médicales, documents officiels concernant la vie journalière des garnisons chinoises chargées de surveiller la route de la soie. La plupart portent des dates espacées entre 98 et 137 après Jésus-Christ ¹⁰⁴. Un progrès les marque déjà, l'écriture y est tracée à l'encre au moyen d'un pinceau. Mais ces livres encombrants et lourds et voués au désordre à chaque rupture de lien, furent bientôt remplacés par la soie, souple, légère et résistante. Tissée sur 30 centimètres de largeur environ, on la roulait sur un bâton de bois aux extrémités plus ou moins ornées qui lui servait de support. Tout comme chez nous, le nom qui désigna le volume veut dire « rouler » ¹⁰⁵.

À la soie trop coûteuse on chercha bientôt un substitut bon marché et par tâtonnements, en se servant de bourre de soie d'abord, puis de matériaux plus courants encore : vieux chiffons de toile, filets de pêcheurs, chanvre, écorce de mûrier, on en vint à fabriquer une pâte qui, séchée, permettait l'écriture. La tradition si puissante en Chine et qui fait descendre tout bienfait de la Cour Impériale vers le peuple, attribue l'invention du papier au directeur des Ateliers impériaux, l'eunuque Ts'ai Louen (mort en 121 après J.-C.). Il est certain cependant que bien avant Ts'ai Louen on écrivait sur papier. Ce personnage fit à ce sujet un rapport au trône (105 après J.-C.) qui seul est resté tandis que s'effaçait le souvenir des efforts de milliers d'artisans anonymes. C'est encore d'Asie Centrale que nous viennent les plus anciens papiers connus : 7 lettres écrites en sogdien sur des feuilles soigneusement pliées et portant l'adresse de leur destinataire. Sir Aurel Stein les a découvertes dans les ruines d'une tour de garde

¹⁰⁴ Edouard CHAVANNES, *Les documents chinois découverts par Aurel Stein dans les sables du Turkestan Oriental*, Oxford, imp. de l'Université, 1913, XXIII-232 p., XXXVII fac-sim.

¹⁰⁵ Ed. CHAVANNES, *Les livres chinois avant l'invention du papier*, dans *Journal Asiatique*, V, 1905, p. 5-75.

de la Grande Muraille abandonnée par les militaires chinois dès le milieu du II^e siècle après J.-C. ¹⁰⁶. L'analyse microscopique faite par le professeur J. von Wiesner a révélé que la pâte en était fabriquée uniquement avec des débris de tissus de chanvre dont certaines parcelles étaient encore intactes ¹⁰⁷. Ces papiers certainement fabriqués en Chine et utilisés par des étrangers loin de leur centre de production, prouvent assez à quel point l'invention nouvelle s'était rapidement répandue. Le papier remplaça donc la soie, sauf pour les manuscrits de grand luxe, mais les feuilles de petites dimensions (25 X 45 cm environ) étaient collées bout à bout, formant de longues bandes qu'on enroulait et déroulait à l'aide d'un bâton servant de support. La bibliothèque murée des grottes de Touen-Houang a livré près de 15 000 manuscrits (Ve s.-fin du Xe s.) que se sont partagés les Bibliothèques nationales de Paris et de Pékin et le British Museum. La plupart sont des rouleaux de papier, mais on y trouve aussi les différentes formes de livres que l'invention de l'imprimerie devait modifier.

Le désir d'atteindre immédiatement n'importe quel passage d'un texte sans avoir à dérouler des mètres de papier, le pieux dessein d'imiter les livres sacrés de l'Inde : feuilles de palmier étroites et longues reliées entre elles par une ficelle, la nécessité aussi de constituer le livre de feuillets imprimés séparément transforma bientôt l'aspect du livre. Parmi les manuscrits de Touen-Houang quelques textes sont écrits sur des feuillets de papier fort percés d'un trou que traverse une cordelette. Ces feuillets au lieu d'être isolés sont parfois collés par leur tranche, donnant ainsi le type de livre oblong s'ouvrant en accordéon que les Chinois ont appelé « livre tourbillon » décrivant de façon imagée le mouvement rapide avec lequel pouvaient défiler les pages au gré du lecteur. Cette forme de livre fut si vite adoptée que l'auteur arabe Mohammad Ibn Ishaq remarquait en 989 : « Les Chinois écrivent les livres de leur religion et de leurs sciences sur des feuilles de papier qui s'ouvrent en forme de paravent. » Cette forme de

¹⁰⁶ Aurel STEIN, *Serifidia, detailed report of explorations in Central Asia and westernmost China*, Oxford, Clarendon Press, vol. II, 1921, p. 669-677.

¹⁰⁷ J. von WIESNER, *Über die ältesten bis jetzt aufgefundenen Hadernpapiere*, Sitzungsberichte der K. Akad. des Wiss., Phil. Hist. Klasse, Vienne, CLXVIII, Abh. 5, 1911.

livre mi-indienne, mi-chinoise est restée en usage pour les textes bouddhiques et taoïstes, pour les recueils d'estampes, de peintures et les modèles de calligraphie. Mais le papier non maintenu se déchirait facilement, et l'on en vint à plier en deux chaque feuille par le milieu, toutes les feuilles étant collées ensemble par cette pliure, mais restant libres de battre comme des ailes, d'où le nom de « livre papillon ». Ce livre, l'équivalent du nôtre, était parfait pour porter un texte manuscrit, mais l'impression d'un texte par brossage sur la planche de bois gravée en relief et encrée ne pouvait se faire que d'un seul côté de la feuille ; aussi pour cacher le verso resté blanc, on prit l'habitude de plier les feuilles en deux et de les coudre ensemble, non par le pli, mais par le bord. Les papiers très fins et souples de la Chine, de la Corée et du Japon permettent ce genre de brochage qui n'a plus subi de modifications jusqu'à nos jours. Une couverture de papier ou de soie protège chaque fascicule qui correspond souvent à un chapitre. Ces fascicules sont groupés par six ou huit et maintenus entre des planches de bois précieux ou dans des étuis recouverts d'étoffes plus ou moins riches. Les livres sont couchés horizontalement sur les rayons et, comme chaque fascicule porte sur sa tranche l'indication du texte qui y est contenu, le lecteur a sous les yeux une table détaillée du plan de l'ouvrage.

Mais les Chinois ne considéraient pas seulement l'agrément des bibliothèques. Esprits industriels, ils cherchèrent très tôt à multiplier les textes par des moyens pratiques et économiques. Dès le début de notre ère, ils ont atteint une maîtrise remarquable dans l'art de la gravure, qu'il s'agisse des grandes stèles de marbre où s'inscrivaient en creux les textes classiques ou des sceaux-talismans dont se servaient moines bouddhistes et taoïstes pour multiplier formules magiques ou images pieuses.

L'estampage des dalles gravées en creux et en sens direct fournit un bon procédé de reproduction des textes ou des images, et si les stèles avaient d'abord pour but de conserver l'intégrité d'un texte, de commémorer un événement ou de rendre hommage à un individu, elles permirent aussi aux visiteurs d'emporter le souvenir de leur pèlerinage. La technique de l'estampage n'a du reste jamais changé et ce moyen rapide et peu coûteux de reproduction n'a rien perdu de sa faveur. Grâce à la souplesse et à la résistance du papier chinois, on

peut l'incruster par brossage et martelage, sur toute la surface gravée. Humide, il pénètre profondément dans les creux de la pierre. On tamponne ensuite toute la surface avec de l'encre noire ou de couleur ; seules les parties incrustées échappent au contact de l'encre et lorsque la feuille une fois sèche se détache d'elle-même, elles apparaissent en blanc sur fond sombre.

C'est pourtant le développement de la technique du sceau gravé en relief et inversé qui a conduit le plus sûrement à l'imprimerie. Dès le début de notre ère, ils se multiplient, et les religieux y font déjà graver de longues formules. Bientôt des prières y accompagnent les grandes images du Bouddha ou des bodhisattvas qui doivent orner les cellules des moines ou les chambres des dévots. L'habileté des graveurs devient de plus en plus grande ; surtout l'impression se fait admirablement sur le papier, alors que sur soie elle ne rendait rien. En Chine comme en Occident, le support trouvé, les essais se multiplient, l'audace des graveurs s'aiguise, les tracts suivent les prières, bientôt suivis eux-mêmes par de courts ouvrages religieux ou par des textes populaires : calendriers ou dictionnaires.

Le plus ancien témoin que nous ayons de ces bois gravés en relief est une petite image du Bouddha découverte par Paul Pelliot près de Koutcha et qu'il datait du milieu du VIII^e s. après J.-C. La collection de Touen-Houang de la Bibliothèque nationale offre un grand choix d'images pieuses accompagnées de prières (IX^e siècle). Mais surtout le British Museum a l'incalculable privilège de conserver le plus ancien livre imprimé daté du monde. C'est un long rouleau imprimé xylographiquement en l'an 868 et dont le texte bouddhique est précédé d'un frontispice d'une savante composition et d'une gravure délicate, preuves d'un art déjà très poussé. Il fallut au moins un siècle pour vaincre l'opposition des lettrés qui jugeaient sacrilège d'employer ce procédé pour imprimer des livres classiques, et qui craignaient aussi, semble-t-il, de voir porter atteinte à leur industrie de copistes. Artisanat d'abord localisé dans les haute et basse vallées du Fleuve Bleu, il finit par être adopté par les lettrés comme moyen de conservation et de diffusion des textes canoniques. C'est à ce titre qu'il fut préconisé officiellement par le ministre Fong Tao dans un rapport au trône. Ce rapport, comme celui de Ts'ai Louen, est demeuré et aujourd'hui encore leurs auteurs se voient attribuer le mérite

d'inventions qu'ils n'ont fait que porter à l'attention de la Cour Impériale. C'est en pis aller du reste que Fong Tao en 932 proposait de fixer le texte des classiques par la xylographie, la dynastie n'ayant plus le moyen de faire entreprendre la gravure d'une série de « Classiques sur pierre » comme on avait pu le réaliser en des temps plus prospères. Le succès de l'entreprise (932-953) consacra le nouvel art et peu à peu toute la littérature existante fut imprimée. On chercha vite à perfectionner la technique nouvellement adoptée, mais essais de gravures sur planches de cuivre et essais de caractères mobiles ne furent pas concluants.

Les premiers essais d'impression au moyen de caractères mobiles (1041-1048) sont attribués au forgeron alchimiste Pi Cheng qui, se servant d'argile et de colle liquide, arrivait à fabriquer des caractères qu'il durcissait au feu. La composition se faisait sur une plaque de fer enduite d'un mélange de cendre de papier, de cire et de résine et on l'y maintenait grâce à des cadres de fer. En chauffant légèrement la composition, puis en la laissant refroidir, on obtenait une adhésion parfaite des caractères que l'on pouvait récupérer en les chauffant, l'impression finie ¹⁰⁸. En gravant le bois de jujubier très dur, en fondant le plomb ou le cuivre on essaya de constituer des jeux de caractères mobiles, mais à dire vrai cette technique resta exceptionnelle en Chine. Elle fut employée surtout pour quelques grandes entreprises impériales, ainsi au XVIII^e s., celle de l'encyclopédie « Kou kin t'ou chou tsi tch'eng » en 10 000 chapitres, pour laquelle les caractères de cuivre furent gravés et non fondus. La nouvelle méthode de classement des caractères sous 214 clefs, adoptée dans le grand dictionnaire imprimé par ordre de l'empereur, Wang-Hi, laissait espérer qu'un classement pratique des dizaines de milliers de caractères permettrait de les trouver puis de les ranger plus facilement après usage. Les frais de la fonte des caractères et de la main-d'œuvre à entretenir, étaient si élevés que seul le gouvernement pouvait les assumer. En fait, ces immenses publications officielles étaient offertes aux fonctionnaires et aux lettrés comme instrument de travail et leur prix de revient importait peu. Aucun particulier ne put

¹⁰⁸ Paul PELLLOT, *Les débuts de l'imprimerie en Chine*, Paris, Maisonneuve, 1953, VIII-140 p. (Œuvres posthumes de P. Pelliot, IV). ; K. T. Wu, *The Development of printing in China*. *T'ien Hsia*, III, sept. 1936, p. 137-160.

se permettre de financer de telles entreprises, d'entretenir une main-d'œuvre aussi nombreuse, de conserver classée une matière aussi encombrante. La qualité de l'encre chinoise si fluide ne se prêtait guère non plus à l'impression à l'aide du métal. Enfin, dernière raison, d'ordre esthétique et sentimental cette fois, les Chinois aiment retrouver en parcourant les pages d'un livre le frémissement d'une belle calligraphie et le style admiré de tel ou tel calligraphe en harmonie subtile avec le texte. La gravure sur bois en permet le fidèle reflet et jusqu'à nos jours ils lui sont restés fidèles. C'est seulement au XX^e siècle que furent adoptés à nouveau les caractères mobiles, mais ils ne sont employés que pour les éditions populaires et les journaux.

Tandis qu'en Chine l'édition des textes était souvent subventionnée par des particuliers qui s'en tenaient à la xylographie, en Corée, les pouvoirs publics prirent en charge la diffusion des textes, et l'impression au moyen de caractères mobiles y connut son plein développement.

Elle apparaît dans ce pays dès la première moitié du XIII^e s. et y prend un essor extraordinaire au XV^e s. sous l'impulsion du roi Htaï-tjong dont un décret de 1403 annonce la politique éclairée : « Pour gouverner il faut répandre la connaissance des lois et des livres de façon à remplir la raison et à rendre droit le cœur des hommes : de la sorte on réalisera l'ordre et la paix. Notre pays est situé à l'Orient, au-delà de la mer, aussi les livres de la Chine y sont rares. Les planches gravées s'usent facilement, de plus il est difficile de graver tous les livres de l'univers. je veux qu'avec du cuivre on fabrique des caractères qui serviront pour l'impression, de façon à étendre la diffusion des livres : ce sera un avantage sans limites. Quant aux frais de ce travail il ne convient pas qu'ils soient supportés par le peuple, mais ils incomberont au Trésor du Palais. » Le jeu des 100 000 caractères fondus à la suite de ce décret fut complété par de nouvelles fontes et en un siècle 10 jeux furent ainsi constitués et mis en réserve dans les magasins des presses officielles ¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Kim WON-YOUNG, *Early movable type in Korea*, Séoul, Eul Yu Publ. C ° 1954, 36 p. de texte coréen, 15 p. de texte anglais, 26 pl. (National Museum of Korea. Series A, vol. I).

Les trois premières fontes (1403, 1420, 1434) précèdent l'invention de l'imprimerie en Europe.

Un autre voisin de la Chine, le peuple nomade des Ouigours semble également avoir adopté cette technique qui convenait parfaitement à sa langue pourvue d'un alphabet ; un lot de caractères ouigours gravés vers l'an 1300 sur de petits cubes de bois a été retrouvé par P. Pelliot à Touen-Houang. On ne voit pas que cette peuplade turque d'Asie Centrale, en contact plus direct avec l'Occident, ait fait connaître l'imprimerie à l'Europe.

Si l'on excepte le témoignage de Rachid ed-Din, médecin des souverains mongols de l'Iran au début du XIV^e s., aucun voyageur ne mentionne l'imprimerie.

L'attention des Européens ne semble même pas avoir été attirée par les premiers xylographes parvenus dans leurs pays sous forme de sceaux imprimés en vermillon sur les messages des empereurs mongols de Perse aux rois de France, d'Angleterre et au Pape (deux exemplaires datés de 1289 et 1305 en sont conservés à Paris aux Archives nationales).

Marco Polo lui-même, d'ordinaire si curieux de toutes choses, s'émerveille des billets de banque en usage en Chine, mais ne s'aperçoit pas qu'ils sont imprimés au moyen de planches gravées. Ainsi donc, les possibilités de cette technique qui devait se révéler capitale pour le développement de l'humanité paraissent avoir échappé à l'esprit d'observation de nombreux voyageurs, ou tout au moins aucun n'a jugé bon de les consigner par écrit.

L'APPARITION DU LIVRE

Chapitre III

La présentation du livre

[Retour à la table des matières](#)

Ouvrons maintenant les livres ; voyons comment leur présentation se modifia au cours des temps, dans quel sens et pour quelles raisons.

Tout d'abord, une constatation préalable : les premiers incunables ont exactement le même aspect que les manuscrits. En cette période de début, les imprimeurs, bien loin d'innover, poussent à l'extrême le souci de l'imitation ¹¹⁰ : la Bible de 42 lignes, par exemple, est imprimée dans des caractères reproduisant très fidèlement l'écriture des missels manuscrits de la région rhénane. Longtemps les typographes utilisent non seulement des alphabets de caractères isolés, mais aussi des groupes de lettres liées entre elles par les mêmes ligatures que dans l'écriture manuscrite. Plus longtemps encore, les initiales des livres imprimés sont rubriquées à la main par les mêmes calligraphes et enluminées par les mêmes artistes qui travaillent pour les manuscrits. Si bien qu'un profane doit parfois examiner assez

¹¹⁰ Voir à ce sujet C. BEAULIEUX, *Manuscrits et imprimés en France, XVe-XVIe siècle*, dans *Mélanges offerts à Émile Chatelain*, Paris, 1910 ; C. MORTET, *Observations sur les influences qui ont diversifié les caractères employés par les imprimeurs du XVe siècle* dans *Gutenberg-Festschrift*, 1926 : p. 210-213.

attentivement un ouvrage avant de déterminer s'il est imprimé ou écrit à la main.

De multiples hypothèses ont été faites pour expliquer cette similitude : désir de tromper l'acheteur qui se méfiait du procédé nouveau, a-t-on parfois supposé. Ou encore, nécessité de faire passer les livres imprimés pour des manuscrits afin de ne pas éveiller les susceptibilités ou même l'attention des copistes et d'éviter ainsi les plaintes de leurs « corporations » jalouses de conserver leur monopole ¹¹¹.

Hypothèses qui ne résistent pas à l'examen. Désir de tromper l'acheteur ? La supercherie, si c'en était une, était bien facile à déceler ; l'homme du XVe siècle (dont l'œil était en cette matière mieux exercé que le nôtre) devait distinguer aisément, malgré toutes les ressemblances, un manuscrit d'un livre imprimé. D'ailleurs, les lecteurs préférèrent bien vite les textes imprimés, plus lisibles et plus corrects, aux anciens manuscrits.

Résistance des copistes et des stationnaires Certes. Mais on ne doit pas oublier que la plupart d'entre eux-ci étaient soumis à une réglementation universitaire et non pas proprement corporative ; ils étaient, par conséquent, placés sous l'autorité des chefs et des conseils des universités, tous très favorables à l'imprimerie en cette période de débuts, si bien que les plaintes de certains d'entre eux restèrent inopérantes. Parfois d'ailleurs, typographes et stationnaires semblent avoir collaboré. Si les copistes proprement dits eurent sans doute tendance à se plaindre de la concurrence de l'imprimeur, ce nouveau venu, les libraires spécialisés dans la vente et dans le commerce des manuscrits n'eurent peut-être pas la même attitude. Dans bien des cas, à Paris ou en Avignon par exemple, ils acceptèrent de vendre des livres imprimés à côté de manuscrits ; puis beaucoup d'entre eux, réalisant l'intérêt du nouveau procédé de reproduction des textes, n'hésitèrent pas à se faire éditeurs et à financer l'établissement d'ateliers typographiques : Antoine, Vérard, dont les livres imprimés souvent sur vélin et enluminés reproduisent fidèlement les manuscrits

¹¹¹ L. S. OLSCHKI, *Incunables illustrés imitant les manuscrits. Le passage du manuscrit au livre imprimé*, Florence, 1914.

de luxe qu'il faisait calligraphier et peindre auparavant, alors qu'il dirigeait un atelier de copistes.

Que les premiers imprimeurs se soient efforcés de copier exactement, et parfois de reproduire servilement, les manuscrits qu'ils avaient sous les yeux, il n'y a là, en vérité, rien qui doive nous étonner, rien qui puisse susciter toutes ces hypothèses. On ne peut, si on réfléchit quelque peu, imaginer qu'il en ait été autrement. Comment les premiers typographes auraient-ils pu concevoir, pour les livres imprimés, un aspect différent de celui des manuscrits qui leur servaient de modèle ? Bien plus, l'identité de l'imprimé et du manuscrit ne devait-elle pas être à leurs yeux la preuve d'un triomphe technique en même temps qu'un gage de succès commercial ? Constatons donc que l'apparition de l'imprimerie n'entraîne pas de révolution soudaine dans la présentation du livre : elle marque seulement le début d'une évolution qu'il nous faut maintenant retracer, afin de déterminer par quel processus le livre imprimé s'écarta peu à peu de son modèle initial, le manuscrit, pour acquérir ses caractéristiques propres et d'indiquer dans quel sens et pourquoi son aspect varia durant près d'un siècle avant qu'on arrivât, au milieu du XVI^e siècle, à lui donner, à quelques détails près, la présentation qui est encore la sienne de nos jours

1. Les caractères

[Retour à la table des matières](#)

Vers 1450, à l'époque où naissait l'industrie typographique, les textes étaient copiés selon leur nature ou leur destination dans des écritures très différentes. On pouvait distinguer quatre types principaux d'écriture, dont chacun avait sa destination propre ¹¹².

¹¹² Jacques GUIGNARD, *Du manuscrit au livre* dans *La France graphique*, 9^e année, fév. 1955, p. 8-16, ainsi que les ouvrages cités aux notes nos 110 et 111. - Sur les problèmes relatifs à la classification des écritures manuscrites et à l'origine de l'écriture humanistique, voir B. BISCHOFF, G. I. LIEFTINCK et G. BATTELLI, *Nomenclature des écritures livresques du IX^e au XVI^e siècle*, Paris, 1954. - Voir aussi S. MORRISON, *Early*

D'abord la gothique des écrits scolastiques, la traditionnelle « lettre de somme », chère aux théologiens et aux universitaires.

Ensuite, la gothique plus grande, moins ronde, avec des traits droits et des brisures dans les caractères : la « lettre de missel » employée pour les livres d'église.

Puis un dérivé calligraphié de l'écriture cursive employée dans les chancelleries (dont chacune avait son type traditionnel) ; la gothique « bâtarde », écriture courante des manuscrits de luxe en langue vulgaire, mais aussi de certains textes latins généralement narratifs.

Enfin, une dernière venue, promise à un grand avenir puisqu'elle deviendra l'écriture normale des textes imprimés dans une grande partie de l'Europe occidentale : l'écriture humanistique, la « littera antiqua », la future « romaine ». Inspirée de la minuscule caroline, cette écriture, mise à la mode par Pétrarque et ses émules, était seulement employée vers 1450 par de petits groupes d'humanistes et de grands seigneurs bibliophiles désireux de présenter les textes antiques sous une apparence plus proche de leur aspect primitif (ou plutôt de ce qu'ils pensaient être leur aspect primitif), et, par là, de les opposer jusque dans leur présentation aux textes médiévaux traditionnels. Et, à cette romaine on peut joindre une écriture cursive, la *cancellaresche*, qui sera à l'origine de l'italique, que la chancellerie vaticane adopte au milieu du XVe siècle, et qui passera ensuite dans les chancelleries de Florence, Ferrare et Venise.

Que cet exposé, forcément rapide, d'une réalité complexe et ennemie de toute classification rigide, ne trompe pas le lecteur. Entre les types extrêmes que nous venons d'énumérer existent des intermédiaires de toute espèce. La gothique des scribes de Bologne, par exemple, est influencée par l'écriture humanistique. D'autre part, il existait, selon les régions, des différences sensibles entre les écritures d'un même type : la bâtarde parisienne, née à la chancellerie royale et utilisée dans les manuscrits en langue vulgaire, qui devait inspirer les

humanistic script and the first roman type, dans *The Library*, XXVI, 1943, p. 1-30.

caractères d'un Vêrard ou d'un Le Noir, différait de celle que les scribes des Pays-Bas employèrent pour calligraphier les manuscrits de Jean de Bruges, qui serviront eux-mêmes de modèle aux types de l'imprimeur brugeois Colard Mansion : variétés régionales si caractérisées qu'elles permettent souvent à un œil averti de localiser d'emblée un manuscrit.

Tels étaient, dans leur diversité, les différents modèles qui s'offraient aux premiers typographes. Diversité qui explique l'extraordinaire variété des caractères employés dans les premiers incunables et mêmes dans les livres du début du XVI^e siècle. À chaque catégorie d'ouvrages - et par conséquent de lecteurs - correspond comme au temps des manuscrits un caractère déterminé : pour le clerc ou l'universitaire, des livres de scolastique ou de droit canon imprimés en lettres de somme ; pour le laïc, des ouvrages narratifs écrits d'ordinaire en langue vulgaire et imprimés en caractères bâtards ; pour les fervents de beau langage, les éditions des classiques latins et les écrits des humanistes, leurs admirateurs, en caractères romains. Fait caractéristique : si les premiers imprimeurs parisiens, Gering et ses compagnons, appelés par un petit groupe d'amateurs de belles-lettres, utilisent dans l'atelier de la Sorbonne, un alphabet de caractères romains, ils adoptent un type gothique lorsqu'ils quittent la Sorbonne pour la rue Saint-Jacques afin de se consacrer à la publication d'ouvrages de scolastique et de textes juridiques destinés à un public plus large - le public des étudiants de l'université. À cette époque, le souci d'imiter les écritures manuscrites incite même bien des typographes à aller plus loin : quand le libraire anglais, Richard Pynson, confie au typographe rouennais Guillaume Le Talleur, l'impression de deux traités de droit anglo-normand, Le Talleur prépare à cet effet une fonte très différente de celle qu'il employait ordinairement et s'efforce d'imiter l'écriture cursive très particulière que les scribes d'outre-Manche ¹¹³ avaient coutume d'employer pour les textes de ce genre.

Peu à peu, l'imprimerie va faire sentir ses effets unificateurs. Pour des raisons d'ordre matériel d'abord. En cette époque où le commerce des caractères n'est pas encore organisé, où, bien souvent, les

¹¹³ G. LEPREUX, *Gallia typographica. Province de Normandie*, I, p. 276.

typographes doivent tailler eux-mêmes leurs poinçons, où chaque série de poinçons, chaque fonte même, représente une petite fortune, et où chaque typographe ne possède qu'un petit nombre de fontes, il est souvent impossible de tailler ou d'acquérir un alphabet de caractères identiques à l'écriture du modèle manuscrit. La nécessité d'écouler les exemplaires d'une même édition dans des villes et souvent des pays différents, et surtout le nomadisme des premiers imprimeurs, amènent nécessairement l'uniformisation des types régionaux qui ne présentent souvent, entre eux, que des différences légères. Certes, les premiers typographes allemands qui, partis de la vallée du Rhin, vont enseigner le nouvel art à toute l'Europe, s'efforcent d'abord d'imiter les écritures locales : en Italie, ils copient l'écriture humanistique, et, surtout, l'écriture ronde des scribes de Bologne. Mais beaucoup d'entre eux, les plus pauvres, n'ont pas les moyens suffisants pour pouvoir procéder ainsi : partis de leur pays avec, pour toute fortune, un peu de matériel, des matrices et quelques poinçons, ils utilisent loin de chez eux les caractères déjà taillés - on a pu relever les traces d'une lettre de somme d'origine bâloise non seulement à Lyon, mais encore à Toulouse et jusqu'en Espagne ¹¹⁴. De même les caractères utilisés dans les premières impressions lyonnaises, par Le Roy, ont été taillés en pays germaniques ¹¹⁵. À cette époque, enfin, on utilise, pour longtemps encore, en Angleterre, des caractères venus de Paris et de Rouen ¹¹⁶.

Uniformisation, donc, des types régionaux, puis, moins rapidement, des grandes catégories d'écriture : finalement, un type d'écriture unique, le caractère romain, triomphera dans la plus grande partie de l'Europe : en Italie, en France, dans une partie de la Suisse, puis en Espagne et en Angleterre.

¹¹⁴ H. HARISSE, *Les premiers incunables bâlois et leurs dérivés : Toulouse, Lyon....* Paris, 1902, 2e éd.

¹¹⁵ C. PERRAT, *Barthélemy Buyer et les débuts de l'imprimerie à Lyon*, dans *Humanisme et Renaissance*, II, 1935, p. 103-121 et 349-387.

¹¹⁶ Cf. T. B. REED, *A History of the old English foundries*, ed. A. F. Johnson, Londres, 1937.

Histoire caractéristique que celle de la lettre romaine, dont le triomphe matérialise celui de l'esprit humaniste. Histoire d'une conquête qui mérite donc d'être suivie.

L'écriture romaine avait été mise à la mode, nous l'avons vu, par de petits groupes d'humanistes italiens, parmi lesquels Pétrarque et Niccolò de' Niccoli, qui voulaient donner aux textes des Anciens qu'ils copiaient (ils étaient, comme beaucoup de lettrés de leur temps, passionnés copistes et bons calligraphes) une présentation matérielle plus proche de leur présentation originale - différente, en tout cas, de celle des textes médiévaux dont ils qualifiaient par dérision l'écriture de « gothique » de même qu'Alberti qualifiait de « gothiques » les ornements de l'architecture médiévale traditionnelle ¹¹⁷.

Bientôt, l'écriture romaine se répand en Italie. On l'emploie dans les ateliers des copistes à Naples, à Rome, à Florence surtout. Des amateurs de textes anciens, princes, évêques, abbés, cardinaux, banquiers et riches marchands, achètent ces manuscrits d'un modèle nouveau. Les plus riches d'entre eux, le roi de Hongrie. Matthias Corvin, les rois de Naples, les ducs de Ferrare, qui possèdent des ateliers personnels, demandent à leurs scribes d'adopter la nouvelle écriture lorsqu'il s'agit de copier les textes des classiques latins et même les œuvres des Pères de l'Église. Hors d'Italie, le duc de Gloucester et, plus tard, l'archevêque de Rouen, Georges d'Amboise, possèdent dans leurs bibliothèques des manuscrits « humanistiques » ¹¹⁸. Ainsi, lorsque l'imprimerie apparaît, de petits groupes d'amateurs de belles-lettres - ne disons pas d'humanistes - apprécient et savent lire les nouvelles écritures, cependant que, bien entendu, l'immense majorité des hommes et même des hommes de lettres de leur temps, reste fidèle aux types traditionnels d'écriture gothique.

*
* *

¹¹⁷ E. P. GOLDSCHMIDT, *The printed books of the Renaissance*, Cambridge, 1950, p. 3.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 5 et s.

Désireux d'atteindre la clientèle la plus étendue, les premiers imprimeurs commencèrent d'ordinaire par utiliser les types d'écriture traditionnels. Mais déjà, en Italie, l'écriture « romaine » était fort employée. Nombreux, aussi, étaient les amateurs de belles-lettres qui, un peu partout, désiraient posséder, et naturellement dans cet alphabet selon eux inspiré de l'Antiquité, les textes des ouvrages qu'ils aimaient et dont les manuscrits étaient souvent relativement rares. Beaucoup de ces amateurs financèrent ou provoquèrent la création d'ateliers typographiques. Si bien qu'assez vite l'imprimerie contribua à faire connaître l'écriture mise à la mode par Pétrarque ou ses semblables. C'est ainsi que Sweynheim et Pannartz, les imprimeurs de Subiaco et de Rome, et les premiers typographes à avoir travaillé en Italie, utilisent d'abord un caractère que l'on peut tenir pour romain, puis un romain plus caractéristique (1465-1467). Cependant, dès cette époque, Adolphe Rusch, l'imprimeur strasbourgeois, semble posséder lui aussi un type romain qu'il utilise dans une Encyclopédie de Raban Maur antérieure à 1467. Dès 1469 enfin, l'Allemand Jean de Spire, établi à Venise, emploie un caractère de ce modèle dans une édition des *Epistolae ad familiares* de Cicéron, et, en 1470, tandis que Gering utilise à Paris un alphabet inspiré de celui de Sweynheim et Pannartz, Nicolas Jenson publie à Venise les *Epistolae ad Atticum* de Cicéron, où apparaissent des caractères romains que, l'on tient encore aujourd'hui pour des chefs-d'œuvre ¹¹⁹.

Donc, parmi les premiers incunables - ceux imprimés avant 1480 - on trouve un certain nombre d'impressions en caractères romains. Mais ces ouvrages ne représentent qu'une assez faible partie de la production des presses de l'époque. On ne connaît par exemple qu'une dizaine de fontes romaines utilisées en Allemagne jusqu'en 1480. Les amateurs qui recherchent de telles impressions restent en fait encore peu nombreux et le marché est vite saturé. Tandis que les typographes romains, grands imprimeurs de classiques, connaissent en 1472 des difficultés financières dues à une véritable crise de surproduction,

¹¹⁹ Sur l'histoire des caractères, voir essentiellement A. F. JOHNSON, *Type designs, their history and development*, Londres, 1934, in-8° ; D. B. UPDIKE, *Printing types, their history forms and use*, 2e édit. Cambridge, 1952, 2 vol.

Gering et ses associés quittent, à Paris, la Sorbonne pour la rue Saint-Jacques et remplacent alors, nous l'avons vu, leur alphabet romain par la lettre de somme traditionnelle. En Espagne, si le Flamand Lambert Palmart commence par imprimer à Valence les œuvres de Fenollar en caractères romains, son exemple n'est guère suivi. De même, un peu partout, la plupart des ateliers sont généralement équipés en gothiques bâtarde qu'on utilise tout naturellement lorsqu'il s'agit, par exemple, d'imprimer à Paris le Grant Testament de Villon, la Farce de Pathelin, les romans de chevalerie, les chroniques en français et les récits populaires, les Calendriers des bergers ou les Arts de mourir ; en lettres de somme aussi, que l'on emploie pour l'édition d'Ockham, de Nicolas de Lyre et des multiples commentateurs de Pierre Lombard.

Peu à peu, cependant, la vogue des écrits humanistes, la diffusion des impressions italiennes, où le romain est très largement utilisé, vont aboutir au triomphe de celui-ci, accompagné bientôt de celui de l'italique. Venise joue dans ce domaine un rôle essentiel. C'est là qu'Alde fait tailler des types romains qui inspireront souvent les grands graveurs de caractères du XVI^e siècle ; c'est là aussi qu'il fait graver par Francesco Griffo des caractères inspirés de la *cancellaresche* romaine (1501) et lance ainsi la mode de l'italique, écriture penchée, plus resserrée, qui permet d'imprimer sur des pages d'un format réduit un texte relativement long ¹²⁰. Suivant l'exemple vénitien, Amerbach (qui avait d'ailleurs appris son métier à Venise) et, après lui, Froben, adoptent de plus en plus le romain et l'italique. Ils en répandent la mode en Allemagne et en favorisent la diffusion en France. Très vite d'ailleurs, à Lyon, on copie les caractères vénitiens : dès son apparition, par exemple, Balthasar de Gabiano et Barthélemy Trot y contrefont l'italique aldine. À Paris, Josse Bade et Henri Estienne vulgarisent la mode du romain, et l'on voit apparaître finalement dans cette ville, entre 1530 et 1540, toute une série de caractères romains, utilisés d'abord par Robert Estienne, Simon de

¹²⁰ Pour l'histoire de l'italique et de ses débuts, voir S. MORRISON, *Towards an ideal type*, dans *The Fleuron*, II, 1924, p. 57-76 ; *On script types*, dans *The Fleuron*, IV, 1925, p. 1-42 ; *The Chancery types of Italy and France*, III, 1925, p. 53-60. L'habitude d'utiliser l'italique pour les citations semble être née à Bâle chez les Froben, en 1510-1520.

Colines, Chrétien Wechel et Antoine Augereau, dont certains sont traditionnellement attribués au fameux Garamond (sans qu'on puisse déterminer duquel il s'agit). Ces caractères, plus parfaits encore que ceux qui les avaient inspirés, deviennent très vite les types standard qu'on emploie dans toute l'Europe. Ce sont eux que recherchent ou que font copier Paul Manuce et Plantin, ou qu'achète à Francfort Egenolff. Acquis par les fonderies qui se constituent alors, les poinçons taillés à cette époque seront sans cesse utilisés jusqu'au XVIIIe siècle.

Fig. 8 : Erhard RATDOLT :
épreuve de divers caractères, Augsburg, 1486.

[Retour à la table des matières](#)

Le caractère romain prend donc une place chaque jour plus grande à mesure que croît la faveur de l'humanisme. On commence à l'utiliser pour imprimer des textes en langue vulgaire, traditionnellement édités jusque-là en gothique bâtarde . en 1529, Galiot Du Pré « rajeunit » ainsi la présentation du *Roman de la Rose* et des œuvres d'Alain Chartier ; il fait de même en 1532 pour le *Grant Testament* de Villon, car le public qui lisait ces ouvrages, avait alors appris peu à peu à préférer les caractères romains que l'on rencontre désormais chaque année dans un plus grand nombre d'éditions ¹²¹. Mais le nouveau caractère n'a pas encore droit de cité partout. Pour quelque temps encore les universitaires lui préférèrent la lettre de somme : celle-ci ne disparaîtra qu'au cours des décennies suivantes, d'abord des traités

¹²¹ P. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*,

juridiques, puis des textes de théologie ; elle se maintiendra plus longtemps encore dans les livres liturgiques. Surtout, l'immense masse des bourgeois et des gens du commun, habitués à déchiffrer l'écriture manuscrite, restent longtemps fidèles à la gothique bâtarde qui s'en rapproche plus que le romain ou l'italique. Les Chroniques gargantuines ne l'oublions pas, destinées à être achetées aux foires de Lyon par un vaste public populaire, sont imprimées en caractères gothiques : longtemps donc, on continue d'utiliser la lettre bâtarde traditionnelle pour imprimer les livrets populaires, almanachs et « plaquettes gothiques » ; les typographes, d'ordinaire fort pauvres, qui tirent ces ouvrages à des milliers d'exemplaires, utilisent jusqu'à usure complète ces alphabets, qu'ils rachètent à bas prix aux imprimeurs plus riches lorsque ceux-ci n'en veulent plus. C'est plus tard seulement, dans la seconde partie du siècle, qu'obligés d'acheter un matériel nouveau, ils se décident à adopter le caractère romain que leur public a, peu à peu, appris à connaître.

Ainsi, un peu moins d'un siècle après l'invention de l'imprimerie, la lettre romaine est adoptée dans toute une partie de l'Europe. Triomphe d'une écriture créée à l'origine artificiellement par de petits groupes de lettrés, qui pourrait étonner si l'on ne se souvenait pas qu'en cette époque le latin était langue internationale, le commerce du livre latin, international aussi. L'extraordinaire diversité des caractères dut très souvent entraver la vente des éditions si bien que le caractère romain dut apparaître finalement comme une sorte d'alphabet international. Mais s'il fut très vite adopté pour l'impression des textes en langue vulgaire en Italie puis, après bien des résistances, en France et en Espagne, et, avec plus de peine encore, en Angleterre, le type romain, en revanche, ne triompha jamais complètement auprès de la masse des lecteurs des pays germaniques. Certes, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Autriche on imprima en caractères romains les textes latins. Mais les textes écrits dans la langue du pays continuèrent d'être imprimés d'ordinaire en caractères gothiques. Au XVI^e siècle, deux types d'écritures, l' « Umlaut » et le « Schwabach », qui devaient subsister jusqu'à nos jours, se sont dégagés en Allemagne des modèles

gothiques ¹²². Déroutant moins la plupart des lecteurs, elles furent adoptées. par eux. Luther, dont les premiers écrits avaient été imprimés en caractères romains, utilisa les caractères nationaux lorsqu'il lui fallut atteindre la grande masse de ses compatriotes.

D'un côté donc, le monde latin et l'Angleterre, de l'autre, le monde germanique où l'on lira le plus souvent, et pour longtemps, les textes dans une écriture différente. Et, pendant ce temps, dans les pays slaves, les imprimeurs utilisent une écriture totalement différente : l'écriture cyrillique inspirée de l'ancienne écriture grecque ¹²³.

II. L'état civil du livre. Incipit, Colophon et Marque

[Retour à la table des matières](#)

De nos jours, le lecteur qui ouvre un livre nouveau, sait qu'il trouvera d'emblée, dès la première page, tous les renseignements qui lui en conseilleront la lecture ou qui l'inciteront au contraire à n'aller pas plus avant : sur la page de titre sont indiqués le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage, le lieu de l'édition, le nom de l'éditeur et la date de publication. La loi veille en théorie à ce qu'il en soit ainsi, en France du moins.

Les hommes du XVe siècle et même ceux du siècle suivant étaient bien moins favorisés de ce point de vue, qui devaient feuilleter longuement un ouvrage avant d'en connaître l'« état civil » : pas de page de titre, en effet, dans les plus anciens livres imprimés. Comme dans les manuscrits le texte commence dès le recto du premier feuillet, aussitôt après une brève formule dans laquelle est indiqué d'ordinaire le sujet de l'ouvrage et, parfois, le nom de son auteur. Longtemps encore, jusqu'au début du XVIe siècle, il faudra rechercher de plus amples renseignements à la fin du volume, dans le « colophon »,

¹²² D. B. UPDIKE, *op. cit.*, I, p. 139 et s.

¹²³ Cf. p. 282 et s.

héritier de celui des anciens manuscrits ; c'est là, en effet, que l'on prit très tôt l'habitude de révéler le lieu d'impression, le nom du typographe et souvent aussi le titre exact de l'ouvrage et le nom de son auteur.

Fig. 9 : Marque typographique de Simon de Colines.

[Retour à la table des matières](#)

Cependant, un nouvel élément d'identification, la *marque* typographique gravée sur bois, vient, dès le XVe siècle, s'ajouter à l'incipit et au colophon. D'abord simple sigle souvent gravé sur fond noir, reproduisant le signe que libraires et imprimeurs traçaient sur les balles de livres qu'ils envoyaient à leurs correspondants pour la commodité des transporteurs, imprimé à la suite du colophon ou sur une page restée blanche du dernier cahier, la marque ne tarde pas à devenir une véritable illustration publicitaire destinée, non plus seulement à indiquer l'origine du livre, mais aussi à orner celui-ci et à affirmer sa qualité. Désormais libraires et imprimeurs y font reproduire l'enseigne de leur officine ainsi que le texte de leur devise

et, lorsque la mode des allégories inspirées de l'antiquité et celle des emblèmes se développent, au temps de l'humanisme triomphant, on y voit apparaître tout un symbolisme souvent compliqué : Alde choisit l'ancre, Kerver la licorne, Estienne l'olivier ou encore Galiot Du Pré le navire - la « galée » -, à cause de son prénom. En même temps, la marque d'abord reléguée à la fin du volume, va servir à décorer la page de titre, dont l'usage commence à se généraliser dès la fin du XVe siècle.

Curieuse histoire que celle de la naissance de la page de titre, dont le but essentiel est, de nos jours, d'indiquer au lecteur l'« état civil » du livre. Histoire caractéristique, car elle montre par quel processus apparurent et s'imposèrent peu à peu de nouveaux usages qui rendaient plus facile la consultation des livres. Le recto du premier feuillet ayant, plus que toute autre page, tendance à se salir et à prendre la poussière, certains typographes eurent, pour éviter que le début du texte apparaisse maculé, l'idée de commencer l'impression au verso du premier feuillet, dont le recto restait blanc. Puis, ils furent tout naturellement amenés à imprimer sur cette page restée blanche, un titre restreint qui permettait d'identifier plus facilement l'ouvrage ¹²⁴.

C'est ainsi qu'à partir des années 1475-1480, la page de titre fait son apparition, dont l'utilité ne tarde pas à devenir évidente. En ce qui concerne la France, des éditeurs particulièrement soucieux de la bonne présentation de leurs livres - Vérard par exemple - entreprennent alors d'orner cette page d'une grande initiale gravée sur bois, souvent décorée de figures grotesques. D'autres placent dans l'espace resté blanc, sous le titre, leur marque - ou encore une figure gravée sur bois : des planches représentant un maître et ses élèves, dans certains livres d'études à l'usage des débutants comme le *Doctrinal* d'Alexandre de Villedieu, et des bois passe-partout dans les livrets populaires.

¹²⁴ K. HAEBLER, *The study of incunabula*, New York, 1953.

Fig. 10 : Marque typographique de Jean Du Pré.

[Retour à la table des matières](#)

À la fin du XVe siècle, tous les livres, ou à peu près, ont une page de titre ; mais celle-ci ne se présente pas encore sous son aspect actuel ; d'abord restreint, le titre s'allonge ensuite démesurément : durant le premier tiers du XVIe siècle, le souci de remplir entièrement la page amène les éditeurs à enfermer le titre dans une longue formule ; très souvent ils y ajoutent l'indication des principales parties de l'ouvrage ; souvent aussi, ils y joignent quelques distiques de l'auteur et de ses amis. Et si les libraires, désireux de se faire de la publicité, prennent assez tôt l'habitude d'indiquer leur nom et leur adresse au bas de la page, il faut encore aller chercher à la fin de l'ouvrage, dans le colophon, des renseignements plus précis - le nom de l'imprimeur, par exemple, et surtout la date précise à laquelle l'impression a été achevée.

En même temps, on se soucie de plus en plus de décorer la page de titre. La mode des encadrements gravés se répand : à Strasbourg, Baldung-Grien en composa à partir de 1510 pour Knobloch et Schott

puis pour Grüninger. Un peu plus tard Holbein dessine à Bâle pour Froben bon nombre d'encadrements. Ensuite le nouveau style se diffuse à Nuremberg, à Augsbourg et à Paris, chez Josse Bade, qui utilise une décoration de style architectural ¹²⁵.

Cependant, tandis que, dans les pays germaniques et en Angleterre, où la mode des encadrements subsiste longtemps ¹²⁶, le titre reste souvent noyé dans une longue formule parmi de multiples indications, les Alde, en Italie, et, en France, des imprimeurs humanistes comme Simon de Colines, les Estienne ou les de Tournes, s'appliquent à clarifier la présentation de la page de titre - à partir de 1530, à l'époque où l'humanisme triomphe, on cherche de plus en plus à donner aux livres nouveaux des titres courts que l'on imprime seuls avec le nom de l'auteur et, au bas de la page, l'adresse bibliographique. Tandis que le caractère romain et l'italique triomphent un peu partout, la page de titre prend alors peu à peu son aspect actuel.

Le remplacement de la technique de la gravure sur bois par celle de la gravure sur cuivre, à la fin du XVI^e siècle, amène de nouveaux changements dans l'aspect de la page de titre. Certes, le titre de la plupart des livres se présente toujours de la même façon, mais on constate, d'abord dans les éditions de grand format particulièrement soignées, puis dans des volumes de toutes sortes, un renouveau du titre encadré. Souvent, à l'origine, le texte proprement dit de la page de titre est imprimé et placé au milieu d'un encadrement gravé ; mais cette méthode exige que l'on ait recours à la technique délicate de la double impression (on ne peut pas imprimer à la fois le titre, composé en caractères typographiques et l'encadrement gravé sur cuivre,

¹²⁵ A. F. JOHNSON, *German Renaissance title borders*, Oxford, 1929 ; J. von PFLUG-HARTUNG, *Rahmen deutscher Buchtitel im 16. Jahrhundert*, Stuttgart, 1909 ; A. F. JOHNSON, *The Title borders of Hans Holbein*, dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1937, p. 115-120.

¹²⁶ Voir la note précédente et A. F. JOHNSON, *A Catalogue of engraved and etched English title pages*, Oxford, 1934 ; *A Catalogue of italian engraved title-pages in the XVIth century*, dans *Supplement of bibliographical Society*, 1936, p. I-XI et 1-27 ; R. BRUN, *Le Livre français*, Paris, 1948, p. 44 et s.

comme on le faisait pour les encadrements gravés sur bois). Les traits épais laissés par les caractères offrant, d'autre part, un contraste fâcheux pour l'œil avec les traits fins de la gravure en taille-douce, on prit bientôt l'habitude de graver sur la planche de cuivre le texte du titre en même temps que l'encadrement. Dès lors, la présentation de la page de titre devint l'affaire des seuls artistes, et ceux-ci furent tout naturellement enclins à développer la part de l'illustration aux dépens de celle du texte : peu à peu, l'illustration occupe toute la surface de la page, l'adresse du libraire et la date d'impression sont souvent reléguées sur une seule ligne, au bas de la page, tandis que le titre est inscrit sur un livre ouvert, sur un socle ou sur une draperie placés au centre de la feuille. C'est ainsi que se présentent les titres gravés d'après des dessins de Rubens, que les Moretus plaçaient en tête de leurs éditions ¹²⁷ ; telle apparaît aussi la page de titre de beaucoup de livres de la première partie du XVII^e siècle, dont l'aspect choque souvent nos yeux habitués à plus de simplicité, car l'art baroque ne sévit peut-être dans aucun domaine avec autant d'excès que dans celui-là. Le dessin du titre des ouvrages religieux, surtout, devient trop souvent le prétexte pour un artiste d'un aussi grand talent que Rubens, à des compositions où figurent de multiples personnages, dont chacun représente une allégorie et où la complication nuit à la vigueur de l'ensemble.

En France, cependant, on recherche plus de simplicité ; Thomas de Leu, Léonard Gautier et leurs élèves continuent à placer le titre au centre d'un portique architectural. Michel Lasne qui, pourtant, avait travaillé à Anvers, imite les compositions de Rubens mais évite les allégories et les compositions trop lourdes. Bientôt, en 1640, Poussin, lorsqu'il est chargé de composer les titres des éditions de l'Imprimerie royale, réalise, en quelques dessins dont on s'inspire aussitôt un peu partout, une véritable révolution ¹²⁸ : épris de clarté, il ne fait figurer sur la feuille que quelques grands personnages drapés à l'antique, dans une composition d'une simplicité toute classique. Mais, peintre

¹²⁷ Cf. L. VOET dans *Bibliothèque Nationale. Anvers, ville de Plantin et de Rubens*. [Catalogue d'exposition], Paris, 1951, p. 56 et s.

¹²⁸ P. HOFER, *Baroque book illustration...* Cambridge, 1951, in-4° ; *Bibliothèque nationale. L'Art du livre à l'Imprimerie nationale*, Paris, 1951, p. 56 et s.

comme Rubens, et soucieux avant tout de donner une unité à ses compositions, il relègue le titre loin du centre de la page. Avec lui, « le titre gravé », purement ornemental devient « frontispice », illustration placée en tête du livre, si bien que les éditeurs doivent se résigner à regrouper les indications bibliographiques sur une page de titre, entièrement typographique celle-là, et qui suit immédiatement le « frontispice ». Désormais la page de titre, dont l'utilité pratique est apparue indispensable, conservera toujours l'aspect qu'elle a encore actuellement.

III. La présentation des textes et le format des livres

[Retour à la table des matières](#)

Même effort de clarification, même tendance à l'uniformisation en ce qui concerne la présentation des textes. Mais, là encore, l'apparition de l'imprimerie ne provoqua pas de bouleversement subit : on ne réalisa que peu à peu les possibilités qu'offrait le nouvel art.

Qu'on songe d'abord, pour mieux concevoir les progrès accomplis grâce à l'imprimerie, aux difficultés auxquelles se heurtaient savants, érudits ou étudiants aux temps des manuscrits : impossibilité, lorsqu'on citait un texte, d'indiquer, comme nous avons maintenant coutume de le faire, le chiffre du feuillet ou de la page où ce texte avait été relevé, puisque ce chiffre variait, en principe du moins, selon chaque manuscrit : il fallait indiquer le titre du chapitre ou son numéro, ou même le paragraphe, où se trouvait le passage en question, bien souvent aussi donner à chaque paragraphe un titre particulier et, fréquemment même, partager le texte en petits paragraphes aisément repérables afin de rendre possible l'emploi d'un système de références. Si l'on ajoute qu'en cette époque où le parchemin et même le papier étaient denrées précieuses, les textes des livres de travail étaient copiés dans une écriture serrée, pleine d'abréviations, presque sans interlignes, sans aucun espace libre souvent entre les paragraphes et même les chapitres, on comprendra pourquoi les manuscrits de travail

ont si souvent un aspect confus et nous apparaissent d'une consultation si difficile.

Les premiers incunables, nous l'avons indiqué, se présentaient exactement comme les manuscrits : même disposition générale, mêmes abréviations dans les imprimés et les manuscrits d'études, même écriture serrée. Peu à peu, certes, les lignes s'espacent, les caractères ont tendance à devenir plus gros, les abréviations deviennent un peu moins nombreuses. Mais la présentation reste longtemps la même, ou presque ; on ne trouve guère de différence, par exemple, entre la présentation du texte de certaines éditions d'Aristote ou de Lancelot publiées entre 1480 et 1490 et celles qui sont données de ces mêmes ouvrages vers 1520. C'est seulement lorsque les goûts du public font triompher une nouvelle littérature, lorsque les caractères romains deviennent d'un emploi général, que la présentation des textes se modifie.

Fait caractéristique, l'emploi d'une foliotation imprimée dans le livre semble à l'origine avoir eu pour objet, non pas de faciliter la tâche des lecteurs, mais de guider le travail des artisans qui fabriquaient le livre : celui des relieurs surtout, qui était très délicat en une époque où chaque cahier comprenait ordinairement un nombre inégal de feuillets et où chaque feuille devait donc être encartée de façon différente ; c'était déjà pour aider le relieur que les imprimeurs, imitant les copistes de certains grands ateliers, avaient souvent joint au volume une table dans laquelle ils indiquaient le premier mot de chaque cahier ou de chaque double feuillet (*registre*) ; c'est dans le même but qu'ils avaient pris l'habitude de désigner chaque cahier par une lettre de l'alphabet, imprimée normalement en bas et à droite de la feuille et de faire suivre ces lettres d'un chiffre indiquant la succession des feuillets (*signature*). C'est peut-être en partie dans le même but qu'ils commencèrent à numéroter les feuillets (on observe en effet que les plus anciens ouvrages foliotés ne sont pas signés et vice versa). Quoi qu'il en soit, l'habitude d'indiquer la succession des feuillets ne se généralisa que lentement ; au début du XVI^e siècle, beaucoup de livres encore n'étaient pas foliotés et la foliotation (indiquée

d'ordinaire en chiffres romains) était, dans les autres, très souvent fautive. Il fallut attendre plus longtemps encore pour que l'on numérotât non plus les feuillets, mais, comme aujourd'hui, les pages des livres : utilisée peut-être pour la première fois par Alde en 1499 dans les *Cornucopiae* de Nicolo Perotti, la « pagination » ne devint courante, grâce surtout aux imprimeurs humanistes, que dans le second quart du XVI^e siècle.

C'est vers cette date, d'ailleurs, on l'a vu, que le livre prit son aspect actuel, lorsque l'humanisme triomphant eut imposé l'emploi des caractères romains, d'une taille ordinairement plus grande que les caractères gothiques - et, par conséquent, plus lisibles. Désormais on imprime de plus en plus les textes, non plus en colonnes, mais « à longue ligne ». En même temps, les lignes s'espacent, on recherche plus de clarté, les titres des chapitres se dégagent mieux, dans un espace blanc. Peu à peu les textes se présentent sous leur aspect actuel.

Cependant, grâce à l'imprimerie et à la multiplication des textes, le livre cesse d'apparaître comme un objet précieux que l'on consulte dans une bibliothèque : on souhaite de plus en plus pouvoir l'emporter avec soi et le transporter facilement afin de le consulter ou de le lire partout et à toute heure. D'où le succès grandissant des « formats portatifs », dans la première partie du XVI^e siècle - en une époque où d'ailleurs les clercs, les gens d'études et les grands seigneurs de plus en plus cessent d'être seuls à s'intéresser aux livres, où beaucoup de bourgeois se constituent une bibliothèque.

Certes on connaissait et on utilisait souvent, dès le XVe siècle, l'in-4°, et l'in-8°, mais on n'imprimait ainsi d'ordinaire que les textes assez courts, qui auraient constitué un volume trop mince s'ils avaient été imprimés infolio ; les livres, destinés à être consultés sur un pupitre, étaient généralement de grand format. En fait, les seuls ouvrages pour lesquels on utilisait systématiquement dès cette époque les petits formats, étaient les livres de piété et surtout les livres d'heures - car ces volumes, d'un usage constant et destinés déjà à un

vaste public, devaient être aisément transportables ; étaient aussi imprimées en petit format les « plaquettes gothiques », ouvrages de littérature populaire destinés à un public encore plus vaste.

Mais, dès la fin du XVe siècle, les Alde, désireux de faciliter la lecture des auteurs classiques, lancent leur célèbre collection « portative ». Adoptée par le petit monde des humanistes, la mode des formats réduits se répand de plus en plus au début du XVIe siècle : à Paris, par exemple, où Simon de Colines, qui crée une collection analogue à celle des Alde, trouve de nombreux imitateurs, à Lyon surtout, où l'on copie souvent les modèles vénitiens. Bientôt, on édite systématiquement les ouvrages littéraires nouveaux dans des éditions de petit format aisément maniables et consultables. Si les anciens romans de chevalerie continuent de paraître dans des éditions in-folio ou in-4°, les poésies latines des humanistes, les œuvres de Marot ou de Rabelais, celles de Marguerite de Navarre et bientôt celles des poètes de la Pléiade, sont publiées dans des volumes de petit format. C'est sous cette forme que les *Adages* d'Érasme sont répandus dans toute l'Europe, de même que les multiples pamphlets que Luther et les réformateurs font imprimer pour diffuser leurs idées. En même temps cette mode gagne les livres illustrés. Vers 1540, Holbein compose de petites vignettes pour des éditions in-4° et in-8° des *Images de la Bible*, et des *Simulacres de la mort* qui ont un énorme succès ¹²⁹. À Lyon, chez les de Tournes, puis à Paris, chez Denis Janot, et bientôt un peu partout, paraissent des éditions in-8° des *Figures de la Bible*, des *Emblèmes* d'Alciat ou des *Métamorphoses* d'Ovide ¹³⁰. Cependant, les gens d'études préfèrent toujours pour les livres de travail les in-folio, peu maniables certes, mais plus clairs et dans lesquels il est plus facile de retrouver la référence que l'on cherche.

Contraste donc, dès cette époque, entre les lourdes éditions de textes scientifiques destinés à être consultés dans les bibliothèques et les petites éditions plus légères d'œuvres littéraires ou d'écrits de

¹²⁹ G. DUPLESSIS, *Essai sur les différentes éditions des « Icones Veteris Testamenti » de Holbein*, Paris, 1884 ; *Essai bibliographique sur les différentes éditions des œuvres d'Ovide, ornées de planches, publiées au XVe et au XVIe siècle*, Paris, 1889.

¹³⁰ Cf. ci-dessus et G. DUPLESSIS, *Les emblèmes d'Alciat*, Paris, 1884.

combat destinés à un plus large public. Contraste qui caractérise encore l'histoire de l'édition au XVII^e siècle. Dans la première partie du siècle, à l'époque de la Renaissance catholique, lorsque la France se couvre de couvents, dont chacun se constitue une bibliothèque, lorsque les théologiens protestants font assaut d'érudition avec les Jésuites, lorsque les gens de robe, imitant les ecclésiastiques, s'appliquent à réunir dans leurs bibliothèques les grands textes religieux, tandis que les bourgeois semblent perdre le goût qu'ils avaient manifesté au XVI^e siècle pour la lecture, les grandes éditions des textes sacrés, celles des œuvres des Pères de l'Église, des recueils conciliaires et des traités de droit canon connaissent un renouveau et les grandes publications in-folio se multiplient. En même temps, on préfère souvent pour les textes plus courts, pour les ouvrages en français notamment, l'in-4°, plus lisible certes, mais moins maniable, à l'in-8°. Si bien que lorsque les Elzevier qui ne pouvaient plus, à cause des guerres, faire venir de France le papier dont ils avaient besoin, décident, nous l'avons vu, d'adopter pour leurs éditions d'auteurs classiques un format très réduit, l'in-12 et des caractères très petits, leurs clients, gens d'études pour la plupart, commencent par se plaindre. Dans la seconde partie du siècle, en revanche, le public qui s'intéresse aux choses de l'esprit s'élargit ; romans et livres de vulgarisation se multiplient tandis que les conditions économiques sont défavorables aux entreprises importantes en matière d'édition - d'où le succès croissant des petits formats. Au XVIII^e siècle, de même, on n'emploie guère l'in-folio que pour des ouvrages d'un volume très important, les dictionnaires par exemple ou les encyclopédies. Les catégories d'ouvrages que l'on a coutume de publier en in-4° et surtout en in-8° : romans, ouvrages littéraires, traités de vulgarisation scientifique, livres de controverse, éditions d'auteurs latins et grecs, représentent alors la plus grande part de la production imprimée.

IV. L'illustration

[Retour à la table des matières](#)

On avait coutume, chacun le sait, d'illustrer et de décorer de peintures le texte de certains manuscrits - livres d'heures, missels, ouvrages de piété, romans de chevalerie ou traités de vénerie par exemple. Mais, plus encore que les manuscrits ordinaires, ces manuscrits à peintures, calligraphiés par des copistes particulièrement habiles, et enluminés par des peintres parfois célèbres n'étaient accessibles qu'à de petits groupes de privilégiés, seigneurs, ecclésiastiques ou laïcs, et aussi riches bourgeois.

Là encore, l'apparition de l'imprimerie ne provoqua aucune révolution. Copistes et enlumineurs continuèrent leur travail - souvenons-nous des Heures d'Anne de Bretagne, de Bourdichon (mort en 1521), ou encore de Colombe. Et les éditeurs spécialisés dans le livre de luxe, comme Vérard, lorsqu'ils voulaient disposer d'un exemplaire d'un livre imprimé susceptible de rivaliser avec ces manuscrits de luxe, faisaient illustrer le texte imprimé par les mêmes peintres qui enluminaient ces manuscrits.

Un tel procédé était cependant trop long et trop coûteux pour être utilisé autrement que pour quelques exemplaires de dédicace, généralement tirés sur vélin et destinés à de grands personnages. Lorsqu'il fallut décorer non plus quelques manuscrits, mais plusieurs centaines d'exemplaires imprimés ; lorsque le livre se « démocratisa », il apparut nécessaire de recourir à un autre procédé : à la reproduction en séries des textes devait forcément correspondre un procédé mécanique de reproduction en séries des images.

Or, on connaissait et on utilisait de façon industrielle un procédé de ce genre - la gravure sur bois - avant même l'apparition des premiers livres imprimés : dès la fin du XIV^e siècle, nous l'avons constaté, les estampes xylographiques avaient commencé d'être répandues en grand nombre, et l'industrie xylographique était en plein essor lorsque apparut l'imprimerie. Insérer un bois gravé dans la forme, au milieu des caractères typographiques, imprimer à la fois le texte et l'illustration (il n'y avait là aucun obstacle technique) : solution commode qu'on adopta très vite pour résoudre le problème que posait l'illustration des textes imprimés. Vers 1461, un imprimeur de Bamberg, Albrecht Pfister eut l'idée d'illustrer ainsi plusieurs livrets, dont un petit recueil de fables populaires, l'*Edelstein* (la Pierre

précieuse) d'Ulrich Boner. Les figures simples, sans ombres, rapidement coloriées après coup à l'aquarelle, de ce premier livre illustré, n'étaient pas, dans leur rudesse, désagréables à l'œil ; leur aspect ne dut pas surprendre le public auquel l'ouvrage était destiné - celui-là même pour qui tant de xylographes avaient déjà été taillés. Bientôt, tandis que Pfister publie d'autres histoires illustrées de la même façon, le livre dit des Quatre histoires (*Historie von Daniel, Joseph, Judith und Esther*), par exemple, Gunther Zainer, à Augsbourg, multiplie les éditions ornées de bois d'ouvrages populaires et de petits livres de piété. De même, à Ulm, Ulrich Zell et bien d'autres encore, dans d'autres villes allemandes. Comme dans les xylographes, dont on utilise parfois les bois, il s'agit avant tout, dans ces livres, d'expliquer le texte, de le rendre concret et non pas tant de faire œuvre d'artiste ¹³¹.

Fig. 11. Ulrich BONER, *Edelstein*,
Bamberg, A. Pfister, vers 1461

[Retour à la table des matières](#)

¹³¹ A. W. POLLARD, *Fine books*, Londres, 1912, p. 96. -Souvent, au lieu d'utiliser des planches de bois, on gravait dès le XVe siècle sur métal (plomb ou cuivre). Beaucoup d'illustrations de livres d'heures ont été ainsi exécutées. Nous ne pouvons insister ici sur ces questions mal étudiées.

Ainsi, on prend très tôt, en Allemagne où l'industrie des xylographes était florissante, l'habitude d'illustrer de bois les ouvrages populaires, puis, lorsque la technique de la gravure sur bois se perfectionne, des livres de toutes sortes. Cependant, les typographes rhénans qui abandonnent leur pays pour aller exercer leur métier au loin, emportent avec eux des bois gravés, ou gravent eux-mêmes de nouveaux bois pour les livres qu'ils impriment ; si bien que les premiers livres à figures qui apparaissent dans toute l'Europe sont, le plus souvent, de facture nettement germanique. Dès 1467 par exemple, deux ans après la parution du premier livre imprimé en Italie, deux imprimeurs allemands installés à Rome, Sweynheim et Pannartz, publient une édition des *Meditationes* du cardinal Torquemada illustrée de bois gravés par une main allemande. De même, le premier livre illustré paru à Naples (1478), un Boccace, est imprimé par un Allemand, Riessinger, et les bois qui l'ornent semblent l'œuvre d'un compatriote de Riessinger. L'influence germanique se fait fortement sentir à Venise aussi, où tant d'imprimeurs allemands se sont installés. Le premier livre à figures paru en France, que l'on connaisse, le *Mirouer de la Rédemption de l'humain lignaige*, imprimé à Lyon, est encore l'œuvre d'un typographe allemand, Mathieu Husz, qui utilise, pour l'illustration, des bois déjà employés à Cologne en 1474 et à Bâle en 1476. À Louvain, à Bruxelles, à Bruges, à Gouda et à Anvers, on s'inspire du style des graveurs de Cologne ; plus tard, on trouve aussi des influences allemandes dans les premiers livres illustrés anglais ou espagnols ¹³².

*

* *

Influence, donc, du style et de l'esprit germaniques dans l'illustration du livre à cette période de début. Mais, bientôt, les influences locales se font sentir et des écoles régionales se créent.

Dans quelques centres assez rares, même, les gravures qui ornent les premiers livres illustrés semblent avoir été exécutées par des artistes du pays - d'anciens cartiers sans doute - qui n'ont rien

¹³² M. SANDER, *Le Livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, Milan, 1942, 6 vol. Excellente préface historique au tome IV.

emprunté aux modèles allemands. Rien de germanique, par exemple, dans les planches que l'on trouve dans le premier livre à figures imprimé à Vérone, le *De re militari* de Valturius (1472) ; rien de germanique non plus dans les illustrations que l'on trouve au canon du *Missel de Verdun* publié à Paris en 1481 par Jean Du Pré. Dans ce livre également figurent pour la première fois des bordures formées de rinceaux de feuillages, avec animaux et grotesques dérivés directement des manuscrits : dès l'origine, un style original d'illustration, plus souple que le style des gravures allemandes de la même époque, se développe donc à Paris, dont l'influence se fait sentir à Rouen et en Angleterre. Vérard, le grand spécialiste parisien des livres à figures de la fin du XVe siècle, n'avait-il pas un dépôt à Londres et n'imprimait-il pas des traductions anglaises de certaines de ses éditions françaises ¹³³ ? En Italie cependant, à Rome, à Naples, à Venise, où les premiers livres illustrés avaient été réalisés par des imprimeurs allemands, se constituent des écoles locales, influencées plus qu'ailleurs par la peinture et l'art de la fresque ; le public italien d'ailleurs, habitué à un art moins rude, semble apprécier assez peu les livres à figures, jusqu'au moment où ceux-ci sont adaptés à ses goûts personnels. Très vite, pour satisfaire ce public, les graveurs allemands eux-mêmes, puis leurs élèves et émules italiens, s'efforcent d'adopter le style italien ; le graveur qui taille les bois des *Méditationes* de Torquemada, copie peut-être déjà les dessins d'un artiste romain qui se serait inspiré des fresques de Santa Maria sopra Minerva. Le goût que l'on manifeste à Naples pour une certaine forme de richesse orientale dans la décoration influence l'artiste qui décore les bandeaux de l'*Ésope* imprimé en 1485 par des imprimeurs allemands qui travaillaient pour l'humaniste napolitain Tuppo ¹³⁴.

Ainsi se, forment peu à peu, dans les grands centres d'éditions, des écoles d'illustrateurs influencés souvent par les styles régionaux des peintres et des enlumineurs, et, aussi, par l'architecture des monuments qu'ils ont sous les yeux. Peu à peu, chaque école acquiert alors son style, son esprit propres, et se constitue ses spécialités. À Florence, par exemple, les graveurs illustrent surtout des livres populaires destinés à une clientèle locale. À Venise ou à Lyon, en

¹³³ J. MACFARLANE, *Antoine Vérard, libraire parisien*, Londres, 1899.

¹³⁴ M. SANDER, *op. cit.*, t. IV.

revanche, villes commerçantes où les éditeurs travaillent pour l'exportation, on s'applique à illustrer des Bibles et des livres d'église ; à Lyon paraissent aussi des livres populaires - traités moraux et ouvrages de piété - et, pour un public plus restreint, les traductions des auteurs latins les plus familiers aux hommes de ce temps, Térence ou Ovide, accompagnées de figures. À Paris, on publie des livres à figures de toutes sortes : livres d'heures, ouvrages de piété, poésies de Villon, farces comme celles de Pathelin, livres d'église, chroniques, romans de chevalerie. À Gouda, Gérard Leeu, le grand spécialiste des livres à figures des Pays-Bas, se consacre surtout à la publication d'ouvrages de piété et de romans de chevalerie destinés à la riche bourgeoisie de ce pays. À Nuremberg, Anton Koberger, qui publie surtout des ouvrages savants, fait paraître également des livres illustrés. Il charge le graveur Wolgemut de décorer le *Schatzebehalter* de 91 compositions à pleine page représentant des scènes de la Bible ou des allégories (1491), et il fait tailler quelque 2 000 bois pour illustrer le *Liber chronicarum* de Hartmann Schedel, plus connu sous le nom de *Chronique de Nuremberg* (1493), dont il donne à la fois une édition latine et une édition allemande ¹³⁵, et qui fut mis en vente en France, en Italie, à Cracovie et à Buda. Quelques années plus tard, enfin, Koberger illustrera de planches de Dürer les Révélations de sainte Brigitte (1500) et les Œuvres de Hroswita (1501).

*
* *

Si chaque école a un style et un esprit propres, les influences extérieures continuent à se faire sentir. Chaque livre illustré quelque peu important est connu dans toute l'Europe, et souvent imité. La *Chronique de Nuremberg* de Koberger, que nous venons de mentionner, est copiée à Augsbourg par Schönsperger (1496, 1497, 1500). Les planches de l'édition bâloise de la *Nef des fous* de Sébastien Brandt (1494) servent de modèle à des graveurs parisiens

¹³⁵ Usage pratiqué couramment à Lyon également, où Trechsel publie à la fois une édition latine et une traduction française de Térence, illustrées des mêmes bois, qui ont été attribués à Perréal. Cf. A. MARTIN, *Le Livre illustré en France au XVe siècle*, Paris, 1931, p. 167.

(1497) et à des lyonnais (1498) ¹³⁶. Certes, les artistes qui exécutent des copies de ce genre s'efforcent parfois de réaliser des interprétations originales : le *Songe de Poliphile*, l'un des plus célèbres livres illustrés parisiens de la Renaissance, n'est, certes, que l'adaptation d'une édition parue cinquante ans plus tôt à Venise chez Alde ; mais les planches sont taillées dans un esprit bien différent de celui du modèle italien : l'adaptation du goût français se traduit par une certaine recherche de préciosité. Mais, très souvent, lorsque les graveurs sont moins habiles, moins exercés ou plus pressés, la copie devient simple plagiat. Si, par exemple, les graveurs vénitiens du XVe siècle surent assimiler la double influence française et allemande, il n'en est plus de même de ceux du XVIe siècle ; pressés de commandes par des éditeurs qui travaillent surtout pour l'exportation, ils se bornent souvent à reproduire sans effort d'originalité les modèles étrangers.

Fig. 12. René D'ANJOU,
L'Abuzé en court, Lyon, vers 1480.

[Retour à la table des matières](#)

¹³⁶ A. MARTIN, *op. cit.*, p. 141.

Influence donc, dans chaque centre, des styles étrangers fréquemment même, les bois utilisés dans une ville proviennent de l'étranger. Souvent des éditeurs, qui tiennent boutique dans plusieurs villes, procèdent ainsi : Conrad Resch, libraire à Bâle et Paris, utilise des planches gravées à Bâle pour illustrer des livres qu'il publie à Paris ; de même certains éditeurs demandent souvent à des confrères étrangers de faire graver chez eux, par un artiste réputé, les bois dont ils ont besoin. Ainsi, Urs Graf, le fameux artiste bâlois, illustrateur attiré de Froben, travaille parfois pour Mathias Schürer et Hupfuff de Strasbourg, Thomas Anshelra de Haguenau, Pierre Vidoue et Conrad Resch de Paris ¹³⁷.

Dans ces conditions, on comprend combien est complexe l'étude de l'illustration du livre ; d'autant plus complexe que l'art du livre, art mineur s'il en fut, doit être étudié en fonction des grands courants artistiques, intellectuels et sociaux de chaque époque. Tel n'est pas notre objet, un volume, d'ailleurs, n'y suffirait pas.

On conçoit, en tout cas, l'importance du rôle que purent jouer, avec les xylographes, les livres illustrés dans la diffusion des thèmes iconographiques. Émile Mâle a montré l'influence qu'eurent ainsi la *Bible des pauvres* et le *Speculum humanae salvationis*. Déjà le miniaturiste qui avait enluminé les *Très riches heures* du duc de Berry s'était servi d'un manuscrit du *Speculum humanae salvationis*. Van Eyck en 1440, Van der Weyden vers 1460, possédaient cet ouvrage en manuscrit, ou peut-être déjà en xylographe, et s'en inspirèrent. Mais c'est surtout lorsque la *Bible des pauvres* et le *Speculum* firent l'objet d'éditions xylographiques qu'ils devinrent populaires et furent adoptés par les artistes. Les tapisseries de la Chaise-Dieu, celles de la cathédrale de Reims sont inspirées de ces ouvrages ; de même une tapisserie de la cathédrale de Sens, une autre de Chalon-sur-Saône. Les deux grandes verrières de la Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte

¹³⁷ A. F. JOHNSON, *Basle ornaments on Paris books, 1519-1536*, dans *The Library*, 1927-1928, p. 355-360.

sont encore copiées sur la *Bible des pauvres* et le *Speculum*. De même certaines sculptures, au portail central de Saint-Maurice de Vienne en Dauphiné ou au grand portail de la cathédrale de Troyes. De même encore des émaux limousins, des coffrets d'ivoire sculpté.

Fig. 13. BOCCACE, *Des nobles malheureux*, Paris, A. Vérard, 1492, in-fol.

[Retour à la table des matières](#)

De pareils exemples ne sont nullement exceptionnels. Les figures des livres d'heures inspirent souvent les réalisateurs de tapisseries ou de vitraux. Avec les livres d'heures, les *Calendriers des bergers* et les *Danses macabres* fournissent des modèles pour les peintures murales. C'est ainsi que les peintures murales de La Ferté-Loupière et de Meslaye-Grenet sont inspirées des *Danses macabres* imprimées par Guy Marchant et par Coustiau et Ménard. Réciproquement, d'ailleurs, la *Danse macabre* de Marchant était peut-être une copie de celle du

cimetière des Innocents. Plus tard encore, au XVI^e siècle, de nombreux émailleurs semblent copier les illustrations de certains livres, par exemple l'*Énéide* parue en 1501 chez Grüninger, ou encore *l'Histoire de la conquête de la Toison d'or*, par Jean de Meauregard, tandis que certaines des figures de *l'Illustration des Gaules* de Jean Le Maire de Belges inspirent des tapisseries.

Mais l'exemple le plus frappant du rôle joué par le livre illustré en matière de diffusion artistique est peut-être celui que fournissent la *Bible* et les *Métamorphoses d'Ovide* parus chez Jean de Tournes en 1553 et en 1557 avec des vignettes de Bernard Salomon, deux ouvrages qui eurent un grand succès et dont le second était en fait un ouvrage de propagande protestante. Les vignettes de Bernard Salomon inspirèrent des tapisseries, des soieries, des émaux, des pièces de faïences, des boiseries. D'autre part, ces vignettes semblent avoir inspiré directement, ou par l'intermédiaire de gravures les reproduisant, d'innombrables séries de tableaux, tandis que les encadrements des pages des *Métamorphoses d'Ovide* servirent de modèles dans des livres de dentelles ¹³⁸.

¹³⁸ Pour la *Bible des Pauvres* et le *Speculum humanae salvationis*, voir E. MÂLE, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge*, Paris, 1922, p. 232 et s, et surtout J. LUTZ et P. PERDRIZET, « *Speculum humanae salvationis* ». *Les sources et l'influence iconographiques*, Mulhouse, 1909, 2 vol.

Pour les rapports entre les livres et les peintures murales, M. HÉBERT, *Gravures d'illustration et peintures murales à la fin du Moyen Âge*, dans *Association des bibliothécaires français. Bulletin d'information*, no 20, juin 1956, p. 69 et s. Nous remercions Mlle Hébert des indications qu'elle nous a données en ce qui concerne l'illustration du livre.

Pour les émaux, voir MARQUET DE VASSELOT, Une planche des « Grandes heures » de Vostre, copiée par deux émailleurs limousins, dans le *Bibliographe moderne*, t. XVI (1912-13), et une suite d'émaux limousins à sujets tirés de l'*Énéide*, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, II, fascicule, 1912.

Sur l'influence des gravures de Bernard Salomon, voir E. A. STANDEN, A *Picture for every story*, dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, avril 1957, p. 165-175 ; C. DAMIRON, *La Faïence de Lyon*, Lyon, 1926.

Pour les tapisseries, R. A. WEIGERT, *La Tapisserie française*, Paris, 1957 et Marguerite SARTOR, *Les Tapisseries, toiles peintes et broderies de Reims*, Reims, 1912.

Bornons-nous à mentionner ici certains ouvrages pris parmi les plus célèbres du XVI^e siècle, et à rappeler les noms de quelques artistes auxquels nous aurons souvent l'occasion de faire allusion.

Fig. 14. HÉRODOTE, *Historiarum Libri novem*, trad. L. Valla, Venise, J. et G. de Gregoriis, 1494, in-fol.

[Retour à la table des matières](#)

Le livre à figures traverse alors en Allemagne et en France une période exceptionnellement faste ¹³⁹. Bien qu'il s'agisse essentiellement de planches gravées, on ne saurait passer sous silence

Pour les rapports entre les modèles de dentelles et les bandeaux de certains livres, S. MORRISON et F. MEYNELL, *Printers' Flowers and Arabesques*, dans *The Fleuron*, no 1, 1923, p. 1-43.

¹³⁹ Pour le livre illustré français au XVI^e siècle, voir R. BRUN, *Le livre illustré en France au XVI^e siècle* et, du même, *Le livre français*, p. 39-63. Pour l'Allemagne voir surtout R. MUTHER, *Die deutsche Bücherillustration der Golik und Frührenaissance (1460-1530)*, Munich, 1884.

les grandes suites d'Albert Dürer : l'*Apocalypse* (1498), la *Grande Passion* (1498-1510), la, *Vie de la Vierge* (1502-1510), qui parurent d'abord sous forme d'estampes, puis de volumes accompagnés d'un texte. À partir de 1512 Dürer se trouve à Augsbourg et collabore avec Schönsperger, l'imprimeur attiré de Maximilien (cf. p. 269). Pour célébrer la gloire de l'Empereur il travaille à illustrer l'*Arc triomphal*, puis les *Triumphes* de celui-ci. Hans Burgkmair grave souvent ces compositions. Bientôt, Burgkmair, Schäußelin et Léonard Beck se réunissent pour illustrer le fameux *Teuerdank*, description allégorique de mariage impérial (cf. p. 269).

À la même époque, les presses strasbourgeoises, celles de Grüninger surtout, multiplient les livres à figures (cf. p. 268). Le Strasbourgeois Hans Weiditz le Jeune, élève de Burgkmair, est peut-être le meilleur peintre-graveur de son temps ; il illustre en particulier une Bible allemande pour Knoblauch (1524), peut-être le *Glücksbuch* de Pétrarque publié par Steyner à Augsbourg en 1532, mais ses meilleures planches se trouvent sans doute dans les *Eicones vivae herbarum* d'Otto Brunfels (Schotten, 1530-1536) : dans ce dernier ouvrage, tandis que d'autres ont cédé à la recherche du pittoresque, Weiditz prépare son œuvre avec la seule souci de l'exactitude, mais sait rendre avec un naturel parfait les animaux et les plantes. Dans un genre plus brutal et plus trivial, citons un autre Alsacien, Hans Baldung-Grien, qui réalisa notamment 43 gravures pour le *Hortulus animae* de Flach (1511 et 1512) ainsi que de nombreuses planches pour Grüninger. Mentionnons enfin deux grands graveurs de Nuremberg, Jost Amman et Virgil Solis qui exécutèrent une multitude de bois pour l'éditeur Feyerabend.

Rappelons d'autre part que les Cranach travaillaient alors à Wittenberg pour Luther (cf. p. 402 suiv.), tandis qu'à Bâle, Froben s'adressait à Urs Graf, que nous avons déjà mentionné, et surtout à Hans et Ambrosius Holbein. Hans Holbein ne gravait pas de sa main, mais ses compositions étaient traduites avec une grande habileté par des graveurs tels que Lützelburger ; c'est ce dernier sans doute qui réduisit en petites vignettes pour les célèbres *Figures de la Bible*, parues en 1538 chez Trechsel, à Lyon, les compositions de Holbein dont les dessins originaux sont actuellement conservés au Musée de Bâle.

L'illustration du livre français ne le cède alors en rien à celle du livre allemand. Simon Vostre, les Hardouyn, ou plus tard Pierre Vidoue, et bien d'autres encore, multiplient les éditions de livres d'heures (cf. p. 370-371). On y voit se mêler l'influence allemande et l'influence italienne qui s'amalgament parfois. L'influence allemande pénètre par des libraires d'origine germanique (Kerver, Wechel) et par l'ascendant de quelques grands artistes (Dürer, Schongauer, Holbein) ; les Français prennent alors bien souvent contact avec la Renaissance par l'intermédiaire de l'Allemagne et surtout de Bâle : tel est le cas d'Oronce Finé, le mathématicien dauphinois qui grave des planches et des encadrements. Cette influence est forte à Lyon, naturellement, où Trechsel, nous l'avons vu, utilise les compositions de Holbein. Pendant ce temps, l'influence italienne se fait parfois sentir directement (Geoffroy Tory, cf. p. 218).

Fig. 15. VIRGILE, *Opera*, Strasbourg, J. Grüninger, 1502, in-fol. Planche gravée sur bois en tête des *Bucoliques*.

[Retour à la table des matières](#)

Peu à peu, le livre français se dégage des influences étrangères ; il atteint son apogée vers le milieu du siècle. Parmi les chefs-d'œuvre

réalisés alors, mentionnons le *Songe de Poliphile* (cf. p. 138) dont certaines planches ont été attribuées à Jean Goujon. Du célèbre sculpteur sont plus probablement les illustrations d'une édition de Vitruve parue chez Gazeau en 1547, et celles d'une *Entrée de Henri II* publiée par Roffet en 1549. Cependant, Jean Cousin l'Ancien donne en 1560 son *Traité de perspective*. À Lyon, Jean de Tournes s'attache le meilleur peintre-graveur de la ville, Bernard Salomon ; celui-ci réalise de petites vignettes fort vivantes, d'un style à la fois expressif et souple, avec à l'arrièreplan des paysages où figurent souvent des temples « à la romaine ». Citons les figures qu'il réalisa pour le conte de *La Coche* dans *La Marguerite des Marguerites des princesses* (1547), et surtout l'illustration des *Quadrins historiques de la Bible* de Claude Paradin ainsi que celle des *Métamorphoses d'Ovide figurées* ; nous verrons plus loin (p. 149) le succès que rencontraient alors des ouvrages de ce genre.

Ces quelques indications permettent de concevoir l'importance et la qualité des livres à figures du XVI^e siècle - période particulièrement brillante à cet égard. Sans nous étendre davantage sur ce sujet, recherchons maintenant quelles catégories d'ouvrages on s'appliqua à illustrer du XVe au XVIII^e siècle, à quels besoins répondaient les illustrations, et à quel public elles étaient destinées.

À l'origine, nous l'avons vu, le livre illustré, héritier et successeur du xylographe, a le même objet et la même clientèle que celui-ci : édifier un vaste public qui souvent sait à peine lire, expliquer le texte au moyen d'images, rendre concrets et perceptibles les divers épisodes de la vie du Christ, des Prophètes et des Saints, donner une apparence sensible aux démons et aux anges qui se disputent les âmes des pécheurs - et aussi aux personnages mythiques ou légendaires familiers aux hommes de ce temps, tel était déjà l'objet des xylographes, tel fut l'objet des figures que l'on plaça dans les premiers livres illustrés. Qu'on ne s'étonne donc pas si les livres illustrés qui eurent le plus de succès au XVe siècle, sont d'abord des ouvrages populaires de caractère pieux ou moralisateur, publiés d'ordinaire en

langue vulgaire. À en croire les catalogues d'incunables, les livres illustrés du XVe siècle qui furent le plus souvent réédités en France et en Allemagne, sont en effet des histoires de la Vie et de la Passion du Christ, l'histoire de Satan (le *Belial* de Jacques de Theramo), le *Miroir de la Rédemption* et autres *Speculum humanae vitae*, *Art de bien mourir et celui de bien vivre*, la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, l'*Histoire de la Bible* et, aussi, le *Calendrier des bergers* et les innombrables fables populaires et moralisatrices attribuées à Ésope, Bidpay ou Caton. Plus qu'à un but directement artistique, l'illustration de ces livres répond essentiellement à un but pratique : rendre concrètes et visibles des scènes que les hommes de ce temps entendaient évoquer chaque jour. Pas de recherches de jeux d'ombres et de lumières, ou très peu ; le plus souvent, quelques figures simples, dessinées et gravées à grands traits.

Grâce à l'apparition de l'imprimerie, cependant, le nombre des possesseurs de livres d'heures et celui des lecteurs de romans de chevalerie ne cesse de croître, et bientôt aussi les éditions illustrées de ceux des auteurs latins qu'on a coutume de lire depuis longtemps en langue vulgaire, Virgile par exemple. Ces ouvrages, il ne peut plus être question de les décorer à la main comme leurs prédécesseurs manuscrits. On abandonne donc, pour eux également, les procédés d'enluminure, à regret souvent et avec quelque hésitation : à Venise, par exemple, on essaye d'abord de recourir à des procédés intermédiaires - d'utiliser par exemple des encadrements gravés dont le dessin sert de canevas à un peintre, tandis qu'en Allemagne, on colorie à l'aquarelle les illustrations. Longtemps encore, jusqu'au début du XVIe siècle, on continuera à réserver, dans bien des livres, l'espace blanc nécessaire à la peinture d'initiales ornées aux têtes de chapitre de bien des éditions, quoique ces peintures ne puissent être exécutées en fait que dans un tout petit nombre d'exemplaires.

Pour satisfaire le public qui connaît, même s'il n'en possède pas, les manuscrits à peintures traitant des mêmes sujets, graveurs et éditeurs - Vérard par exemple - soignent leur travail et le livre à figures commence à prendre l'aspect de livre de luxe. Les Heures elles-mêmes, qui connurent en France une si grande vogue, sont ornées d'une foule de petits bois taillés avec beaucoup d'art et réunis pour former des encadrements à chaque page. Et, de plus en plus, on se

soucie de rendre le jeu des ombres et des lumières. En Italie, où les estampes au burin, gravées par des artistes soucieux de rivaliser avec les peintres, se multiplient, le style des bois gravés destinés à l'illustration des livres change ; à Venise, par exemple, à partir de 1500 les hachures se multiplient - qui nuisent souvent à la pureté du dessin et qui enlèvent à la planche une partie de son caractère.

Bientôt, l'influence de la Renaissance et de l'art italiens se fait sentir dans l'illustration des livres dans les pays germaniques ainsi qu'en France.

Certes, les premiers humanistes, ceux surtout de la fin du XVe siècle et du début du XVIe siècle, gens d'études avant tout, éprouvèrent à l'origine autant de dédain que les théologiens de la Sorbonne pour les livres illustrés : l'illustration n'était-elle pas un simple moyen d'instruire ceux qui étaient trop ignorants pour bien comprendre un texte ? Les figures qui accompagnaient les traductions des auteurs anciens comme Térence et Ovide, destinées à un public qu'ils méprisaient, ne pouvaient que les irriter, car elles étaient réalisées par des artistes, fort peu soucieux d'archéologie, et pour des lecteurs qui ignoraient tout de l'Antiquité et se montraient fort satisfaits lorsqu'on représentait les personnages de Térence vêtus à la mode du XVe siècle. Lorsque Alde fait effort pour publier un livre à figures plus conforme à l'esprit antique - le *Songe de Poliphile* - les humanistes ses clients semblent boudier quelque peu cette magnifique réalisation dont aucun nouveau tirage n'est exécuté à Venise.

En France cependant, les encadrements décoratifs dépouillés et conformes aux modèles italiens composés par Geoffroy Tory, connaissent une grande vogue et sont imités partout ; bientôt, Kerver réédite à Paris le *Songe de Poliphile*, illustré de planches inspirées des bois italiens, et cette publication, qui n'avait eu qu'un succès limité à Venise vers 1500, est appréciée à Paris à partir de 1549. Cependant, le mathématicien Oronce Finé, qui avait été amené par ses travaux à s'intéresser à l'illustration des livres, crée la mode des encadrements géométriques, à sujets souvent allégoriques, fidèles à l'esprit de la

Renaissance allemande. Car un public de plus en plus vaste est gagné à l'esprit nouveau, qui est composé des enfants de ceux qui lisaient au XVe siècle les *Fables* d'Ésope, les *Figures de la Bible*, le *Roman de la Rose*, *l'Histoire de Troie* ou *Lancelot* : il a l'habitude des livres à figures, il en réclame maintenant dont l'illustration soit plus conforme à ses goûts. Bientôt, Holbein et les éditeurs bâlois qui l'emploient illustrent de petites vignettes finement taillées des livres populaires, *l'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament*, ou les *Métamorphoses d'Ovide figurées* par exemple. Très vite ces ouvrages sont copiés et imités un peu partout, à Lyon, chez de Tournes, à Paris, chez Janot ou Groulleau. Ainsi se renouvelle l'illustration de textes qui avaient connu au XVe siècle une si grande vogue et qui en connaissent au XVIe une plus grande encore. En même temps on illustre de vignettes du même genre les livres d'emblèmes qui, à partir du milieu du XVIe siècle, connaissent un énorme succès.

Cependant, toute une partie du public, celle des marchands, celle aussi des petites gens qui savent à peine lire, semble, et pour longtemps encore, rester fidèle aux vieilles illustrations. Pour ce public, dont les goûts n'évoluent guère, travaillent des imprimeurs et des libraires moins riches, qui restent longtemps fidèles aux caractères gothiques et, plus longtemps encore, aux vieux bois du XVe siècle et du début du XVIe siècle qu'ils rachètent, qu'ils utilisent jusqu'à complète usure, et qu'ils font alors regraver sans aucune modification. Et c'est sans doute aussi à cause de l'importance de ce public qu'à partir de 1570, on constate un renouveau de la mode des estampes et des recueils d'estampes sur bois de caractère populaire. C'est l'époque où les tailleurs d'images de la rue Montorgueil multiplient les Histoires de la Bible, héritières des Bibles des Pauvres, où l'on trouve à chaque page une grande planche et quelques lignes d'explication, tandis que les estampes et les recueils de planches - ancêtres des images d'Épinal - dans, lesquels sont évoquées les principales scènes des Guerres de religion, connaissent un succès immense. Ainsi apparaît, à la fin du XVIe siècle, une nouvelle catégorie de livres illustrés : celle des livres de colportage. En France, un petit nombre d'imprimeurs et de libraires continue, à Paris et surtout à Troyes, à

éditer l'*Amadis* et *Mélusine*, les *Figures de la Bible* et les *Calendriers des bergers* que des colporteurs répandent en grand nombre, au cours du XVII^e siècle, et, plus encore, du XVIII^e siècle, dans les campagnes, dans les petites villes et jusqu'à Paris. Si bien qu'au XIX^e siècle, quand chacun saura lire, la littérature de colportage connaîtra un renouveau étonnant et on verra reparaître un peu partout une littérature que le XVe siècle avait mise à la mode et qu'Érasme, Rabelais, La Fontaine et Voltaire n'avaient pas pu faire oublier.

À partir de 1550, cependant, l'édition commence à ressentir les effets du mouvement de hausse des prix qui affecte l'économie européenne. Une crise se prépare, qui va marquer la seconde partie du XVI^e siècle. Dès lors, le livre illustré ne se renouvelle plus ; les graveurs qui taillent de nouveaux bois semblent pressés ; de plus en plus, ils se bornent à exécuter de mauvaises copies des illustrations antérieures. En conséquence, on publie moins de livres à figures. Et quand les éditeurs recommenceront, à la fin du XVI^e siècle, à faire paraître des livres illustrés, ils utiliseront non plus des bois, mais des figures gravées en taille-douce. Changement de technique qui traduit un nouvel état d'esprit et sur lequel il convient d'insister.

Depuis longtemps, depuis le XVe siècle, on connaissait l'art de la taille-douce - la gravure sur métal en creux ; de même que l'imprimerie, et vers la même date, ce procédé avait été mis au point dans le milieu des orfèvres. Permettant de mieux traduire les jeux d'ombres et de lumières et d'obtenir des traits d'une très grande finesse, la gravure en taille-douce avait toujours été préférée par les peintres : dès la fin du XVe siècle, des Italiens, comme d'Andrea, des Allemands comme Schongauer, avaient ainsi réalisé des gravures sur cuivre d'une technique parfaite ¹⁴⁰. Dès cette époque aussi, on avait

¹⁴⁰ Voir à ce sujet A. M. HIND et S. COLVIN, *Catalogue of early italian engravings preserved in the Department of Print and Drawings in the British Museum*, Londres, 1909-10, 2 vol. ; M. PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milan. s. d., in-folio ; L. ROSENTHAL, *La gravure*, 2e éd., Paris, 1939.

parfois tenté d'appliquer ce procédé à l'illustration des livres ; sans grand succès, car un obstacle technique rendait difficile la réalisation de livres illustrés par ce moyen : tandis que l'on pouvait placer ensemble dans la forme les bois et la composition typographique, encrer de la même façon et imprimer à la fois le texte et son illustration, il fallait imprimer séparément le texte et les planches gravées sur cuivre. Opération délicate si l'on voulait obtenir une justification correcte.

Longtemps, tant que le public demanda seulement aux images de favoriser les efforts de son imagination, la gravure sur bois, plus fruste mais plus vivante, fut préférée à la gravure sur cuivre. Mais, à la fin du XVI^e siècle, il n'en était plus ainsi. Le XVI^e siècle avait été, ne l'oublions pas, un siècle de peintres. Le goût de la peinture s'était répandu dans toute l'Europe. Patriciens de Venise ou d'Anvers, riches bourgeois de Paris ou de Lyon, font alors exécuter leur portrait et commandent aux peintres, dont le nombre augmente sans cesse, des tableaux destinés à orner non plus les églises, mais les murs de leur demeure. En même temps, de grands peintres se font graveurs et les estampes gravées en taille-douce, véritables « tableaux du pauvre », connaissent une vogue grandissante. Mantegna en Italie, Dürer en Allemagne, exécutent des planches restées célèbres, qui ont, d'emblée, un grand succès. En France, les graveurs sur cuivre, qui se recrutent le plus souvent parmi les orfèvres, font figure d'isolés jusqu'au moment où des artistes italiens viennent, avec Primatice et le Rosso, décorer le château de Fontainebleau ; une école de graveurs en taille-douce se forme alors autour de Fontainebleau, dont l'objet essentiel est de diffuser le nouveau style de décoration venu d'Italie.

À côté de ces tableaux, de ces estampes aux traits fins, les bois traditionnels paraissent grossiers et frustes. Déjà le burin semble le seul moyen de donner la représentation exacte de monuments ou d'objets d'art et de réaliser un portrait gravé, précis et ressemblant. Bientôt aussi, en dépit des difficultés techniques, on va utiliser de plus en plus la taille-douce pour l'illustration des livres. D'abord dans des cas exceptionnels, lorsqu'il s'agit d'ouvrages techniques ou de volumes ornés de portraits. Puis, dans des livres de toutes sortes ¹⁴¹.

¹⁴¹ R. BRUN, *Le livre illustré...*, p. 126 et s.

L'impulsion décisive dans ce domaine partit d'Anvers, où les peintres étaient nombreux et où Jérôme Cock, grand marchand d'estampes, dirigeait un atelier dans lequel le jeune Bruegel vint apprendre la technique du burin. Plantin, qui était en relations quotidiennes avec Jérôme Cock et avec les artistes travaillant dans son atelier, prit le premier l'habitude de faire illustrer certains de ses livres au moyen de planches gravées sur cuivre en creux. Il eut recours aux services des meilleurs burinistes de l'École anversoise, Pierre Van der Borcht, par exemple, ou les Huys, ou encore les frères Wiericx. Dès 1566, il publie notamment les *Vivae imagines partium corporis* de Vésale et Valverde, illustrées de 42 planches, puis, en 1571, les *Humanae Salutis monumenta* d'Arias Montanus, et, en 1574, les *Icones reterum aliquot et novorum medicorum philosophorumque* de Sam-buque, recueil de 67 portraits gravés par Van der Borcht. Ces ouvrages, répandus dans toute l'Europe, sont très appréciés ; bientôt, on suit un peu partout l'exemple de Plantin. À Paris par exemple, dès 1574, Jean Thevet publie ses *Pourtraicts des hommes illustres*, ornés de planches gravées en Flandre. Les marchands d'estampes et les burinistes flamands affluent alors à Paris et les éditeurs français trouvent désormais sur place des artistes susceptibles d'exécuter les figures dont ils ont besoin ¹⁴².

À partir des dernières années du XVI^e siècle, on cesse donc à peu près complètement, sauf pour les livres de colportage, d'avoir recours à la gravure sur bois. Et cela, non seulement pour l'illustration des livres, mais dans tous les domaines. Le règne de la taille-douce commence, qui durera plus de deux siècles, dont le début marque bien autre chose qu'un changement de technique : si cette technique triomphe, c'est parce qu'elle permet de reproduire fidèlement et jusque dans leurs moindres détails, tableaux, monuments et motifs décoratifs, et de les faire connaître partout et à tous - de reproduire surtout l'image exacte de la réalité et d'en laisser un souvenir durable ; l'estampe va jouer désormais, et de plus en plus, pour la diffusion des images, un rôle analogue à celui que remplit depuis plus d'un siècle le livre imprimé pour la diffusion des textes. Ainsi l'adoption de la taille-

¹⁴² *Bibliothèque nationale. Anvers, ville de Plantin et de Rubens*, [Catalogue d'exposition], p. 106 et s., 201 et s., 257 et s.

douce et le développement du commerce international des estampes, à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, élargit l'horizon des hommes de ce temps. Pour s'en convaincre, il suffit de se souvenir que la monumentale collection des voyages de Thomas de Bry donne, pour la première fois, au début du XVII^e siècle, et grâce à la taille-douce, une représentation parfois erronée mais toujours précise, des pays lointains et de leurs habitants, du Brésil à la Laponie. Et de se rappeler aussi l'énorme travail accompli dans un domaine particulier, mais combien important, celui des atlas, par les éditeurs hollandais du XVII^e siècle.

Désormais donc, on collectionne de plus en plus les « livres d'images » - les recueils d'estampes. De plus en plus aussi, bourgeois et même gens du peuple, trop pauvres pour posséder des tableaux de maîtres, ornent de grandes planches gravées les murs de leurs demeures : non plus de bois taillés plus ou moins grossièrement, mais d'estampes gravées en taille-douce qui reproduisent avec plus de fidélité et de détails - donc avec une plus grande apparence de réalité, des sujets religieux, des scènes d'histoire, ou les divers aspects de la vie de chaque jour.

S'agit-il, désormais, de commémorer un événement important qui frappe les imaginations, un combat victorieux, par exemple, ou le sacre d'un roi, ou encore les fêtes, les ballets et les spectacles que donne un prince ? Désire-t-on connaître l'aspect d'un grand personnage ? Un homme de lettres, ou même un riche marchand, veut-il distribuer son portrait à ses amis ou à ses correspondants ? A-t-on envie de conserver le souvenir d'une scène pittoresque entrevue dans la rue - le graveur est là, qui, plus encore que le peintre, parce que son œuvre sera tirée à de nombreux exemplaires, jouera le rôle de l'actuel photographe. Ainsi, Callot fait connaître à chacun les principaux épisodes du siège de Bréda ou de celui de La Rochelle, évoque le spectacle des foires, retrace les horreurs de la guerre ou la vie errante des bohémiens, ou encore, grave pour les amateurs de théâtre les portraits des personnages de la Comédie italienne. Ainsi, Abraham Bosse fixe d'un burin précis les scènes de la vie des

bourgeois parisiens, Nanteuil et ses émules multiplient les portraits des princes et des bourgeois de la seconde partie du XVII^e siècle, tandis qu'au XVIII^e siècle, les graveurs de l'École française se faisant critiques des mœurs, représentent les scènes de la vie quotidienne de la marquise ou du bourgeois, ou les aspects pittoresques de la rue parisienne.

En même temps, l'estampe joue un rôle essentiel pour la diffusion des œuvres d'art. À partir du XVII^e siècle, et grâce à la gravure, chacun connaît les chefs-d'œuvre épars en Europe. Une foule de graveurs de tous les pays s'appliquent à reproduire les peintures, les monuments et les ruines de l'Italie. Souvent aussi, des graveurs sont chargés de reproduire les tableaux des grands peintres de leur temps et de leur pays : un Nanteuil, par exemple, ou un Morin, multiplie les gravures exécutées d'après des portraits de Philippe de Champaigne, et c'est certainement à ces gravures que le grand portraitiste dut en son temps une partie de sa célébrité ¹⁴³. Un Rubens sut d'ailleurs décerner l'intérêt qu'il avait à populariser et à diffuser l'image de ses tableaux au moyen de gravures - qui s'appliqua à constituer autour de lui un atelier de graveurs chargés de reproduire ses œuvres. Désormais, dans les boutiques des grands marchands d'estampes, chez les Mariette à Paris, entre autres, voisinent les gravures reproduisant les œuvres des grands maîtres italiens et flamands, français et allemands ; chacun peut les examiner et les comparer à loisir. Désormais, encore, ce sont les graveurs qui font connaître et diffusent les styles ornementaux.

*
* *

L'estampe joue donc, à partir du XVII^e siècle, un rôle d'information, essentiel dans bien des domaines. Au milieu de ces transformations, le livre illustré perd une partie de son intérêt. Les planches ne sont plus, pour les illustrateurs, que l'occasion d'exécuter de petits tableaux d'allure picturale. Et, surtout, les conditions économiques qui incitent les éditeurs du XVII^e siècle à rechercher les plus bas prix, amènent ceux-ci à réduire l'illustration à quelques

¹⁴³ E. BOUVY, *La gravure en France au XVII^e siècle : la gravure de portrait et d'allégorie*, Paris, 1927.

planches isolées du texte ou seulement à un frontispice, afin d'éviter, les frais que nécessite l'opération, toujours délicate, de double impression sur une même page du texte et d'une figure. Les graveurs faisant payer leurs travaux fort cher, seuls les ouvrages de très grand luxe et d'un débit assuré, *La Pucelle* de Chapelain par exemple, que toute la société littéraire attendait avec l'impatience que l'on sait, sont convenablement illustrés. Dans de tels cas, on n'hésite pas à demander aux plus grands peintres de fournir des dessins que les graveurs reproduisent : Rubens, Vignon, Poussin, Philippe de Champaigne, Le Brun, collaborent ainsi à l'illustration de livres. Avec eux, le divorce entre le texte et l'image s'accroît à un tel point qu'à la fin du XVIII^e siècle, on se contente souvent, pour illustrer un livre, d'y placer le portrait de son auteur. Et l'époque classique ne possède que peu de véritables illustrateurs.

Au XVIII^e siècle, il n'en est plus de même ¹⁴⁴. Les conditions économiques ont évolué, les éditeurs recommencent à se préoccuper de la qualité de leur production, les vignettes réapparaissent au milieu des pages imprimées ; tout un public se passionne pour les livres à figures. Mais les temps ont bien changé depuis le XVe siècle, ou même le XVI^e siècle, durant lesquels les livres illustrés s'adressaient à un très vaste public. Au XVIII^e siècle, il s'agit avant tout de livres de luxe destinés à l'aristocratie de l'argent, aux banquiers et aux financiers qui, fiers de leur fortune récente, veulent se constituer une bibliothèque, mais qui, se détournant des ouvrages sérieux qui les ennuiant, se font bibliophiles et préfèrent les livres à images somptueusement reliés : c'est l'époque où les fermiers généraux font éditer les *Fables* et les *Contes* de La Fontaine magnifiquement illustrés - où les plus célèbres livres illustrés sont les insipides *Chansons* de Laborde ou, au mieux, le *Temple de Cnide*, péché de jeunesse de Montesquieu. Le livre à figures connaît alors - en France du moins - un éclatant renouveau artistique ; Boucher, Fragonard

¹⁴⁴ F. COURBOIN, *Graveurs et marchands d'estampes au XVIII^e siècle*, Paris, 1914 ; H. COHEN, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, Paris, 1912.

confient leurs dessins aux excellents graveurs de l'École française. Mais le livre à figures ne représente qu'une bien faible partie de l'immense masse de la production imprimée et n'atteint plus qu'un public assez restreint, comparable parfois au public des actuels bibliophiles, amateurs de livres de peintres de grand luxe à tirage limité. À cette époque donc, le livre illustré intéresserait à peine notre sujet si les graveurs ne s'étaient vu confier le soin de donner à des ouvrages de caractère technique ou scientifique, les illustrations indispensables à la compréhension du texte. Et les ouvrages de ce genre étaient nombreux et singulièrement importants au temps des philosophes. Qu'on songe aux œuvres de Buffon et surtout à l'immense entreprise de l'*Encyclopédie*, qui n'aurait même pas pu être conçue, si la technique de la gravure sur cuivre n'avait permis d'en illustrer le texte de planches précises et détaillées. Qu'on songe aussi aux récits de voyage qui deviennent de plus en plus nombreux au temps de Cook et de La Pérouse, et qui sont, eux aussi, accompagnés de planches reproduisant fidèlement les croquis pris au cours des expéditions.

V. L'habillement du livre : la reliure

[Retour à la table des matières](#)

Lorsqu'on examine les anciennes reliures, celles qui ont été conservées dans leur état primitif sur les manuscrits et sur les livres imprimés antérieurs au XIXe siècle, une constatation frappe dès l'abord : les reliures qui recouvrent les livres de travail les plus courants, apparaissent très résistantes, et d'une qualité infiniment supérieure à celle des reliures correspondantes de notre époque. Pour prendre un exemple concret, nous indiquerons que les livres de la Bibliothèque royale (notre actuelle Bibliothèque nationale), étaient normalement reliés, au XVIIe siècle, dans un maroquin rouge à filets dorés, frappé aux armes royales, alors que la plupart des livres qui arrivent de nos jours à la Bibliothèque nationale, sont seulement recouverts d'une demi-toile.

Que ce souci de solidité, que la qualité des matières utilisées jadis pour confectionner des reliures qui font bien souvent aujourd'hui encore l'admiration des gens du métier, ne nous étonnent pas. En ces temps, le manuscrit et même son successeur le livre imprimé, faisant figure de marchandises rares et coûteuses, méritaient donc d'être protégés et ornés ; certes, à la suite de l'apparition de l'imprimerie, le public qui lisait alla s'élargissant, mais, jusqu'au XVIIIe siècle au moins, le livre resta surtout destiné à une élite relativement restreinte et fortunée : en ces temps où le papier était fabriqué à la forme, et les feuilles imprimées sur des presses à bras, il apparut toujours un objet précieux dont il importait d'assurer la conservation et, par conséquent, qu'il fallait faire relier soigneusement.

Comment les reliures se présentent-elles du XVe au XVIIIe siècle ? - les reliures courantes surtout, celles qu'on peut qualifier de reliures commerciales, car il est hors de notre propos de nous attacher ici particulièrement aux reliures de luxe, objets d'art réservés à une minorité de princes et de bibliophiles. Comment les relieurs furent-ils amenés, du XVe au XVIIIe siècle, à modifier leur technique afin de pouvoir exécuter des reliures de série convenables pour le nombre toujours croissant d'exemplaires qui sortaient des presses ? Quelles furent les conséquences de cette multiplication des livres en ce qui concerne la qualité et la présentation des *reliures* ? Telles sont les principales questions auxquelles nous voudrions répondre ici.

Là comme ailleurs, l'apparition de l'imprimerie ne provoqua aucun bouleversement subit, les mêmes artisans qui reliaient déjà les manuscrits prirent l'habitude d'habiller, et de la même façon, les livres imprimés. Ils continuent toujours de recouvrir le dos et les plats (faits de solides et lourds ais de bois), d'étoffes précieuses (velours, camelot, damas ou drap d'or), lorsqu'il s'agit de relier des livres de luxe destinés à des grands personnages ; dans les autres cas, ils utilisent toujours, au lieu d'étoffe, des cuirs (veau brun, basane et aussi truie en Allemagne) et ils impriment sur les plats des décors gravés au moyen de petits fers, répétés plusieurs fois dans un réseau constitué par des filets estampés à froid dont la disposition diffère suivant les régions. Les sujets et les motifs représentés varient à l'infini. Ce sont par exemple des fleurs de lis, des aigles à une ou deux têtes, des animaux de toutes sortes, réels ou imaginaires, lions ou griffons, lévriers ou dragons,

souvent copiés sur des blasons ; ce sont aussi les symboles des quatre évangélistes, avec banderoles et inscriptions ; parfois encore, on trouve le monogramme IHS, l'agneau pascal ou l'image d'un saint, les instruments de la Passion ou le portrait du Christ ¹⁴⁵.

Ainsi se présentaient les reliures des manuscrits de la première partie du XVe siècle. Tel est encore l'aspect des reliures dont on recouvre les incunables jusque vers 1480. Reliures lourdes et solides, accompagnées de fermoirs en métal et dont les plats sont ornés de clous destinés à protéger la reliure elle-même, car les livres sont rangés à plat, ou conservés sur des pupitres. Beaucoup d'entre elles ont sûrement été exécutées dans les multiples couvents où un atelier de reliure avait été installé près de celui où travaillaient les copistes. D'autres sont l'œuvre d'ateliers privés, où des relieurs travaillaient en liaison avec les copistes qui exécutaient des manuscrits à l'usage des laïcs, et surtout avec les stationnaires installés près des universités.

À partir de 1480 environ, l'apparition de l'imprimerie commence à faire sentir ses effets ; les livres se multiplient et deviennent d'un usage plus courant ; les particuliers, en nombre toujours croissant, se constituent une bibliothèque ; le livre cesse d'être à peu près exclusivement monastique. Si bien que l'importance des ateliers des couvents diminue tandis que les ateliers privés deviennent en revanche plus nombreux, dans les villes universitaires surtout, où les relieurs sont assurés de trouver une clientèle. Ils s'installent généralement près des libraires ; le plus souvent ils sont libraires eux-mêmes et aussi imprimeurs. Et les grands éditeurs, les Koberger, par exemple, possèdent des ateliers de reliure bien équipés où l'on exécute des travaux en série. Mais, qu'on ne s'y trompe pas - et ce fait mérite d'être souligné car il s'agit là d'une question importante pour ceux qui veulent identifier l'origine d'une reliure : les livres ne sont pas, comme aujourd'hui, régulièrement reliés par les soins de leur éditeur dès que

¹⁴⁵ Voir à ce sujet R. BRUN, *Manuel de l'amateur de reliure ancienne*, dans *Bulletin du Bibliophile*, 1935-37 ; et E. Ph. GOLDSCHMIDT, *Gothic and Renaissance bookbinding*, Londres, Boston, New York, 1928, 2 vol.

leur impression est achevée. En cette époque où l'on ne peut écouler dans une même ville qu'un très petit nombre d'exemplaires d'une même édition, où beaucoup d'éditeurs ont des correspondants dans toute l'Europe à qui ils confient le soin d'écouler une grande partie de leur production, où les reliures sont lourdes et coûtent fort cher, où enfin le prix du transport des marchandises est onéreux, les livres sont expédiés en feuilles d'une ville à l'autre dans des tonneaux. Ils sont reliés ensuite par petites quantités au fur et à mesure de la vente. Les inventaires des fonds des libraires nous montrent que ceux-ci ne possèdent qu'un tout petit nombre d'exemplaires reliés d'un même livre dans leur boutique ou dans leur arrière-boutique, les autres exemplaires étant conservés en feuilles dans leurs magasins. Et l'on peut supposer que, bien souvent, l'acheteur préférerait acquérir un ouvrage en feuilles afin de pouvoir le faire relier à son goût. Ne tenant pas compte de cette coutume, les historiens de la reliure ont souvent eu tendance, jusqu'à une époque récente, à conclure que les livres étaient régulièrement reliés dans la ville où ils avaient été imprimés.

Cependant, lorsque les presses commencent à produire en nombre toujours croissant des livres imprimés, les relieurs doivent modifier leur technique pour pouvoir répondre aux nouveaux besoins ; il faut travailler plus vite, en série, et exécuter des reliures d'une qualité convenable, mais moins onéreuse, pour contenter une clientèle plus large et moins fortunée. L'imprimerie ayant favorisé le développement du commerce du papier et, en même temps, multiplié les défets, on prend l'habitude de remplacer les anciens ais de bois par des planches de carton, moins coûteuses et moins lourdes, constituées par de vieux papiers de toutes sortes collés les uns sur les autres : anciennes épreuves d'imprimerie, vieux livres mis au rebut, correspondances ou comptes d'entreprises, ou, encore, anciennes archives. Si bien que le démontage des reliures de ce temps réserve à ceux qui y font procéder, des surprises souvent intéressantes.

En même temps, les relieurs s'efforcent de réaliser plus vite et à moindres frais sur les plats une décoration convenable. À l'ancienne

technique du petit fer, ils préfèrent celle de la plaque ¹⁴⁶ ; au lieu de décorer la surface entière des plats au moyen de petits fers juxtaposés et de jeux de filets, ce qui exige un travail long et des soins minutieux, ils impriment désormais d'un seul coup une plaque capable de couvrir un plat de la reliure et obtiennent ainsi une forte économie de temps tout en réalisant une œuvre d'un plus grand effet. Désormais, il devient possible de faire figurer une véritable scène sur la reliure ; en France, par exemple, ces plaques reproduisent des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, de préférence celles qui figurent dans les livres d'heures, ou encore les images des saints. La plupart des sujets sont choisis dans une intention pieuse, même si la plaque est appliquée sur la reliure d'un livre profane ; parfois aussi des libraires font graver sur une plaque leur enseigne ; on emploie enfin volontiers des plaques purement décoratives ¹⁴⁷. En Flandre, on aime quelquefois y faire figurer des animaux et de petits personnages ; un peu plus tard, on utilise dans les pays germaniques des plaques à sujets allégoriques ou mythologiques inspirés par la Renaissance.

Dans les premières années du XVI^e siècle, nouveau changement : devant l'afflux des livres imprimés qui se multiplient sans cesse, les relieurs, toujours désireux de trouver une technique plus rapide afin de réduire la main-d'œuvre, d'abaisser le prix de revient de leurs produits et de travailler plus vite, vont employer une autre technique, celle de la roulette, petit cylindre de métal sur lequel est gravé un motif décoratif que l'on répète indéfiniment ; par ce moyen, il devient possible de décorer les reliures de séries de bandeaux exécutés rapidement. Parfois, on utilise simultanément le système de la plaque et celui, de la roulette ; le centre des plats est décoré à la plaque et l'image ainsi obtenue est entourée d'un encadrement exécuté à la roulette.

Telles apparaissent les reliures commerciales du premier tiers du XVI^e siècle. Cependant, de nouveaux procédés commencent à être utilisés dans la fabrication des reliures de luxe ; si les exemplaires destinés aux princes avaient été longtemps habillés d'étoffe, c'est que les cuirs n'apparaissaient pas assez bien préparés pour être employés

¹⁴⁶ E. Ph. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, I, p. 54 et s.

¹⁴⁷ L. M. MICHON, *La Reliure française...* Paris, 1951, p. 53 et s.

dans de telles occasions alors que l'on connaissait seulement des procédés d'estampage à froid. Il n'en fut plus de même lorsque apparut, en Italie d'abord, puis dans tout le reste de l'Europe, une matière nouvelle venue des pays arabes, le maroquin, et lorsqu'on connut la technique de la dorure sur cuir. Dès la fin du XVe siècle, en effet, le maroquin de Cordoue commence à arriver à Naples par l'escale des Baléares, et celui du Levant est apporté à Venise par l'escale de Constantinople : dès cette époque, Alde, à Venise, emploie le maroquin ; en revanche cette matière ne sera utilisée couramment en France que plus tard, au second tiers du siècle ¹⁴⁸. En même temps, la technique du cuir doré, connue depuis longtemps en Orient, s'acclimate en Italie ; les Napolitains l'adoptent dès 1475 et décorent les reliures destinées à Ferdinand, roi d'Aragon, par exemple, par l'application au fer chaud de minces feuilles d'or ou d'argent. À partir de la fin du siècle, les Vénitiens suivent cet exemple ; ainsi, Alde, qui venait de fonder un atelier spécialisé dans la typographie grecque, contribua plus que tout autre imprimeur ou libraire vénitien à propager la mode des reliures décorées à chaud de motifs orientaux qui se répandit ensuite dans le nord de l'Italie. Les Français qui envahirent la péninsule prirent vite goût à cette ornementation somptueuse. Les rois de France, ou encore le fameux Grolier, qui fut trésorier de Milan, firent exécuter des travaux de ce genre dans des ateliers italiens et introduisirent en France la nouvelle technique. Durant le second tiers du XVIe siècle, les artistes français, surpassant leurs maîtres italiens, exécutèrent des chefs-d'œuvre : reliures polychromes mosaïquées, à entrelacs et fleurons peints grâce à du mastic, ou reliures d'un goût plus sobre ornées de décorations géométriques dans le style de la Renaissance. Reliures inégalées, d'une technique parfaite, mais sur lesquelles nous ne nous étendrons pas plus, car il s'agit de travaux d'art exécutés pour les rois et pour de tout petits groupes de très riches bibliophiles.

En même temps, on lance la mode de reliures de « demi-luxe » en appliquant la technique de l'estampage à chaud dans la fabrication des reliures commerciales. À partir de 1520, on utilise cette technique dans des reliures à la plaque - par exemple dans les célèbres reliures au « Pot cassé » de Geoffroy Tory ; on se sert aussi parfois de plaques

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 39 et s.

décorées de filets et d'entrelacs pour réaliser des reliures plus économiques imitant les reliures aux petits fers ou à la roulette ; parfois encore on place au milieu du plat un médaillon où figure la marque d'un libraire ou le buste d'un personnage. Quelquefois enfin, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, surtout pour les livres de piété, on pousse au balancier un motif central oval. Mais ces reliures coûtent encore cher et sont relativement longues à réaliser. Aussi se contente-t-on de plus en plus de relier solidement les livres en veau, sans se préoccuper de décorer les plats. Et lorsque les conditions économiques incitent, dans la seconde partie du XVI^e siècle, à rechercher les plus bas prix, on commence à relier les livres de moindre valeur de parchemin, tandis que de grands personnages, le cardinal Charles de Bourbon par exemple, se contentent souvent de reliures de maroquin dont les plats ne sont décorés que d'un encadrement de filets dorés ¹⁴⁹.

Au cours du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle, les reliures courantes continuent d'être recouvertes de veau, sans autre décor sur les plats qu'un encadrement de filets dorés ; pour les reliures plus soignées, on utilise couramment le maroquin ; lorsque les livres appartiennent à un grand seigneur ou à un collectionneur, celui-ci fait souvent frapper ses armes au centre des plats. Des bibliophiles, cependant, continuent de faire exécuter des reliures décorées au petit fer, surchargées d'or au XVII^e siècle ; et lorsque la bibliophilie se développe, au XVIII^e siècle, la reliure de luxe connaît en France un nouvel essor : reliures mosaïquées réalisées pour le Régent et son entourage ; reliures polychromes décorées dans un style inspiré de l'art chinois alors à la mode, et surtout reliures « à la dentelle » aux plats entourés d'un large encadrement à chaud, dont les décors dorés rappellent les dentelles ; c'est l'époque où les Padeloup, les Monnier, les Derôme, mettent au jour des travaux souvent célèbres sur des livres de luxe illustrés pour lesquels tout un public se passionne. Mais, encore une fois, ces reliures sont destinées, comme les livres qu'elles recouvrent, à un public restreint ; les reliures ordinaires, elles, produites en grande série, apparaissent de moins en moins soignées.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 86 et s.

Et, parfois même, à partir de la fin du XVII^e siècle, on utilise pour les petits livres ou les journaux qui se multiplient, le simple papier marbré.

Ainsi, si l'on compare les reliures qu'on trouve sur les livres les plus courants, du X^e siècle au XVIII^e siècle, on constate, tant que la clientèle des libraires reste encore relativement restreinte, que durant le X^e siècle et le début du XVIII^e siècle, les relieurs s'efforcent de décorer les reliures commerciales. Quand la production des livres augmente, quand l'édition se développe au cours du XVI^e siècle, lorsque le livre atteint un public plus vaste, ils s'efforcent de trouver des moyens techniques susceptibles de leur permettre de faire plus rapidement des reliures convenablement décorées. Mais bientôt, ils doivent renoncer à orner les plats des reliures commerciales. Tandis que la reliure de luxe connaît un grand essor au milieu du XVI^e siècle, puis pendant le XVIII^e siècle, les livres courants sont reliés solidement, certes, de manière que leur conservation soit assurée, mais sans aucun décor sur les plats ; seul, le dos, qui apparaît sur les rayons des bibliothèques (les livres sont maintenant conservés debout, serrés les uns contre les autres afin de tenir moins de place, et non plus à plat) est orné de quelques motifs au petit fer et d'une pièce de cuir sur laquelle est inscrit le titre de l'ouvrage. Et lorsque, au XIX^e siècle, l'apparition de la presse à vapeur et l'invention de la machine à papier permettent de produire les livres toujours plus rapidement et à moindre prix, et de multiplier le chiffre des tirages, on renoncera souvent à relier les livres, qui seront vendus et lus dans un simple brochage. Ainsi, tandis que le nombre des livres imprimés augmente, tandis que les livres s'adressent à un public toujours plus large, les reliures courantes perdent peu à peu de leur beauté, puis de leur solidité.

L'APPARITION DU LIVRE

Chapitre IV

Le livre, cette marchandise

[Retour à la table des matières](#)

Dès l'origine, l'imprimerie apparut comme une industrie régie par les mêmes lois que les autres industries, et le livre une marchandise que des hommes fabriquaient avant tout pour gagner leur vie - même lorsque, comme les Alde ou les Estienne, ils étaient en même temps des humanistes et des savants. Il leur fallait donc trouver d'abord des capitaux pour pouvoir travailler et imprimer des livres susceptibles de satisfaire leur clientèle, et cela à des prix propres à soutenir la concurrence. Car le marché du livre fut toujours semblable à tous les autres marchés. Aux industriels qui fabriquaient le livre : les typographes ; aux commerçants qui le vendaient : les libraires et les éditeurs, se posaient des problèmes de prix et de financement. Problèmes que nous voudrions étudier ici en essayant de déterminer comment ils purent conditionner la structure même des métiers du livre.

I. Le prix de revient

D'abord, le prix de revient et ses composantes. Quelle est, dans le coût d'une impression, la part de la matière première - avant tout du papier - et celle de la main-d'œuvre ? Les rapports entre ces divers éléments varièrent-ils au cours des temps, autant qu'on puisse le déterminer ?

À de telles questions il est parfois difficile de répondre : les comptes et les journaux des imprimeurs et des libraires parvenus jusqu'à nous sont rares, surtout en ce qui concerne le XVe et le XVIe siècle ; et, si les contrats notariés sont plus nombreux, il est difficile de trouver réunis dans des documents provenant d'un même lieu à des dates voisines les données dont on aurait besoin.

Prenons le cas de Paris, pour lequel nous possédons des renseignements relativement nombreux et précis grâce aux recherches d'Ernest Coyecque ¹⁵⁰.

D'abord le matériel d'imprimerie. Voici l'atelier d'un petit imprimeur, Jacques Ferrebouc, d'après un inventaire de 1513 ¹⁵¹. Le matériel est assez pauvre. Il comporte une seule presse, prisee 10 livres parisis (13 livres avec les 2 châssis) ; du matériel divers estimé moins de 8 livres ; 5 fontes, plus ou moins usagées, montant à une quarantaine de livres. Au total, une soixantaine de livres.

Atelier plus important, celui de Didier Maheu, tel que le décrit un inventaire de 1520 ¹⁵² : trois presses « garnies de châssis de fer à vis, platains, viz et écrous » prisees 60 livres parisis ; les matrices d'une lettre de Missel garnies de tournures d'un point avec les deux moules, 24 livres parisis ; les matrices d'une glose de « bourgeois » ¹⁵³, 12 livres parisis ; celles d'une lettre de Somme, 8 livres parisis et celles d'une « Somme angélique », 7 livres 8 sols parisis. Huit fontes, plus ou moins usagées, valent en tout 122 livres parisis auxquelles il convient d'ajouter des planches et des alphabets de cuivre prisés 16

¹⁵⁰ E. COYECQUE, *Cinq libraires parisiens sous François I (1521-1529) et La Librairie de Didier Maheu en 1520*, dans *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XXI, 1894, p. 53-136, et p. 197-205 ; du même, *Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris au XVIe siècle*, Paris, 1905-1929, 2 vol.

¹⁵¹ E. COYECQUE, *Cinq libraires parisiens*, loc. cit.

¹⁵² E. COYECQUE, *La librairie de Didier Maheu*, loc. cit.

¹⁵³ On appelait « bourgeois » les caractères gothiques bâtards que l'on utilisait précisément pour les ouvrages destinés aux bourgeois (romans de chevalerie, livres de prière).

livres. Les casses et le reste du matériel sont estimés 102 livres. Au total cette imprimerie assez bien montée représente 351 livres parisis.

Dernier exemple : un atelier très bien monté cette fois, celui du célèbre imprimeur Wolfgang Hopyl ¹⁵⁴, qui imprima nombre d'ouvrages de théologie et de livres d'école. L'inventaire fait après sa mort, en 1523, dénombre 5 presses valant 24 livres parisis (46 livres avec les châssis) ; une dizaine de fontes en bon état et très complètes, prisées environ 360 livres parisis ; une quantité importante de poinçons et surtout de matrices, estimés à plus de 200 livres - et des lettres ornées, des vignettes, des planches de bois et de cuivre montant à plus de 75 livres. En tout un matériel d'une valeur supérieure à 700 livres.

D'après ces indications, vers 1520-23 le prix des presses varie à Paris - sans doute selon leur état - de 9 à 20 livres, somme relativement faible. Encore, les typographes, désireux de s'établir, peuvent-ils éviter cette dépense en louant une presse : la location revenait en 1515 à 40 sols tournois pour un an, et entre 1540 et 1550 à 6 ou 8 livres tournois ; à cette dernière époque, une presse en bon état valait de 23 à 30 livres ¹⁵⁵.

Dépense relativement faible. L'acquisition des caractères qu'il fallait renouveler fréquemment était déjà plus onéreuse : le prix des fontes varie dans les inventaires que nous avons mentionnés entre 10 et 70 livres selon l'état d'usure des caractères, leur nature et l'importance de la fonte. Un marché passé en 1515 par Nicolas Le Rouge, libraire à Troyes, avec Symphorien Barbier, imprimeur à Paris, nous apprend qu'une fonte de « lettres de bourgeois à faire bréviaires » de 80 milliers coûtait 5 sols tournois le millier, la matière étant fournie. Cette fonte revient donc à 20 livres ¹⁵⁶. C'est à peu près

¹⁵⁴ H. STEIN, *Wolfgang Hopyl, imprimeur-libraire parisien du XVe siècle. Note sur son atelier typographique*, Fontainebleau, 1891 ; *Nouveaux documents sur Wolfgang Hopyl, imprimeur à Paris*, dans *Le Bibliographe moderne*, t. IX, 1905, p. 178-193.

¹⁵⁵ E. COYECQUE, *Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris*, nos 2029, 2854, 2875, 3312, 3390, 4132, 4227 et 4610.

¹⁵⁶ *Ibidem*, no 15.

le prix des fontes de gros et de petit bourgeois se trouvant en 1520 chez Didier Maheu. En 1543 enfin, Jacques Regnault livre à Pierre Gromors une fonte de moyen romain (cicéro) de 60 milliers à six sols tournois le mille, plus deux sols tournois par livre de matière, soit 18 livres pour la fabrication et 12 sols tournois pour la matière. Nous apprenons que, quelques mois plus tard, les matrices ayant été livrées en même temps que la fonte, Gromors a payé 47 livres tournois, soit environ 28 livres pour les matrices, chiffre qui concorde avec ceux que l'on relève dans les inventaires de Maheu et de Hopyl ¹⁵⁷.

Ces indications permettent de se faire une idée de l'argent dont devait disposer un imprimeur pour s'établir. Mais, une fois le matériel réuni, il s'agissait de s'en servir. Or, s'il éditait lui-même le livre qu'il imprimait, le typographe devait faire une mise de fonds considérable. Quelques contrats indiquent à combien pouvait monter le financement de certaines éditions. En 1524, François Regnault promet à un marchand de Toul d'imprimer 600 manuels à l'usage de Toul moyennant 55 livres tournois ¹⁵⁸. La même année, Didier Maheu imprime 400 missels pour l'évêque de Senlis moyennant 350 livres tournois ¹⁵⁹. En août 1523 l'impression à Paris de 600 bréviaires à l'usage de Nevers a coûté 300 livres tournois ¹⁶⁰. En 1528, l'impression par Josse Bade de 1225 exemplaires in-folio d'une traduction de Thucydide, par Claude de Seyssel, exigeait une dépense de 612 livres tournois ¹⁶¹.

Pour pouvoir entreprendre l'édition d'une impression de quelque importance, il fallait donc disposer de fonds assez élevés. Même compte tenu de la nécessité de renouveler très fréquemment les caractères, constitués d'un mélange peut-être encore peu résistant, on constatera qu'il n'était pas nécessaire d'avoir beaucoup d'argent pour acheter une presse, des casses et même quelques fontes, et s'établir imprimeur - mais qu'il fallait en revanche disposer de capitaux

¹⁵⁷ *Ibidem*, no 2975 et 2997.

¹⁵⁸ *Ibidem*, no 544.

¹⁵⁹ *Ibidem*, no 533.

¹⁶⁰ *Ibidem*, no 435.

¹⁶¹ P. RENOARD, *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Bade Ascensius*, Paris, 1909, 3 vol., t. I, p. 58 et s.

considérables pour faire fonctionner régulièrement les presses : l'édition d'un seul ouvrage demandait d'après les chiffres que nous avons donnés, plus d'argent que l'acquisition d'un atelier typographique bien équipé ; aussi, lorsqu'un imprimeur était en même temps libraire-éditeur, son fonds de librairie constituait-il un capital largement supérieur à celui que représentait son atelier. Tel est par exemple le cas de Didier Maheu ou celui de Ferrebouc. En fait, dans le matériel d'imprimerie, les seuls éléments correspondant à une valeur importante étaient les alphabets d'initiales ornées, gravées sur bois, et plus tard de lettres grises (c'est-à-dire gravées sur cuivre) et les planches gravées, qui se rencontrent seulement dans de grands ateliers souvent spécialisés dans un genre d'ouvrage déterminé - les livres d'heures par exemple. On comprend dès lors pourquoi la plupart des imprimeurs n'apparaissent le plus souvent que comme des salariés de grands libraire-séditeurs qui possèdent souvent eux-mêmes des alphabets de lettres ornées, des planches et parfois des fontes qu'ils Jouent ou prêtent aux typographes qu'ils font travailler.

Les frais d'impression ne représentent d'ailleurs pas toujours la part principale des sommes engagées pour exécuter une édition. Le papier coûte très cher.

Quelques données, d'abord, sur les frais d'impression proprement dits. En 1518, l'imprimeur parisien Jean Vignon, promet d'imprimer chaque jour une feuille d'un bréviaire à l'usage de Nantes, tiré à 1 300 exemplaires, moyennant 20 sols parisis par jour ¹⁶². En 1524, un autre imprimeur de Paris, Jean Kerbriant, promet d'imprimer 650 bréviaires à l'usage de Nantes en travaillant sur une presse à trois formes par jour, moyennant 60 sols tournois ¹⁶³. La même année, Nicolas Higman promet d'imprimer les statuts synodaux du diocèse de Sens à 750 exemplaires et 3 formes par jour contre trente sols tournois ¹⁶⁴. En 1526, Jean Kerbriant demande 65 sols tournois par jour pour exécuter l'impression de 1 200 exemplaires d'un bréviaire à l'usage de Bourges ¹⁶⁵. Tous ces prix semblent assez faibles si l'on tient compte

¹⁶² E. COYECQUE, *Recueil d'actes notariés...* no 37.

¹⁶³ *Ibidem*, no 465.

¹⁶⁴ *Ibidem*, no 500.

¹⁶⁵ *Ibidem*, no 645.

du fait que le maître doit nourrir et payer deux hommes à la presse et deux hommes à la composition, et si l'on se rappelle que le salaire d'un compositeur lyonnais était en 1539 de 6 sols 6 deniers par jour ¹⁶⁶ : l'examen de ces chiffres permet de comprendre pourquoi les maîtres s'efforcent d'obtenir des compagnons un rendement énorme, et pourquoi ils emploient de nombreux apprentis qu'ils ne payent pas.

Quelle était à cette époque l'importance relative des frais d'impression par rapport aux frais d'achat de papier ? On peut s'en faire une idée en ayant recours aux indications suivantes : en 1539, l'imprimeur Bonnemère demande pour imprimer le *Collège de Sapience* de Pierre Doré, 14 sols tournois par rame ¹⁶⁷. En 1543, Gromors demande à Jacques Regnault 18 sols tournois pour l'impression de chaque rame d'une Bible historiée ¹⁶⁸. Or, le prix d'une rame de papier variait à cette époque, selon les qualités, entre 10 et 30 Sols

L'achat des quantités de papier nécessaires à une impression représentait donc une part importante de la dépense totale. Et cette constatation n'est pas valable seulement pour l'exemple que nous avons pris - celui de l'imprimerie parisienne au début du XVI^e siècle. Déjà, en 1478, le typographe Léonard Wild, de Ratisbonne, établi à Venise, reçoit 5 ducats pour chacun des quinternions d'une Bible qu'il imprime à 930 exemplaires - soit en tout 243 ducats ¹⁶⁹. Or, le prix du « papier commun » varie alors à Venise de 2 livres 50 à 4 livres la rame, soit au total approximativement 2 à 300 ducats ¹⁷⁰.

Autre exemple. En 1483, l'atelier typographique de Ripoli entreprend d'imprimer la traduction latine par Marsile Ficin des Œuvres de Platon, moyennant 3 florins pour l'impression de chacun des trente cahiers - soit 90 florins en tout. L'ouvrage étant tiré à 1 025

¹⁶⁶ H. HAUSER, *Ouvriers du temps passé*, Paris, 1917, p. 185.

¹⁶⁷ E. COYECQUE, *op. cit.*, no 1261.

¹⁶⁸ *Ibidem*, no 2975.

¹⁶⁹ R. FULIN, *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, extrait d'*Archivio Veneto* t. XXIII, parte I, p. 2. - On appelait « quinternion » un cahier réalisé au moyen de cinq feuilles.

¹⁷⁰ Cf. H. F. BROWN, *The Venetian printing press*, Londres, 1891, p. 17 et s.

exemplaires, chaque cahier comportant quatre feuilles, le prix d'achat du papier devait revenir approximativement à 120 ou 160 florins. Il coûtait plus cher que l'impression elle-même ¹⁷¹.

La proportion du prix du papier par rapport à la dépense totale resta très importante - avec peut-être une tendance à diminuer - jusqu'au XVIII^e siècle. En 1571, le typographe Pierre Roux, devant imprimer 500 exemplaires des Statuts de la ville d'Avignon, reçoit 18 sols pour l'achat de chaque rame de papier et 37 sols pour son impression ¹⁷². Autres indications montrant le rapport des diverses dépenses pour une édition - cette fois à la fin du XVI^e siècle. Il s'agit de contrats passés pour l'impression d'un missel à l'usage de Poitiers, revu selon les décisions du Concile de Trente. Deux sociétés s'étaient formées pour entreprendre ce travail ; l'une s'était adressée à un imprimeur lyonnais, l'autre à un poitevin. S'étant accordées finalement et ayant fusionné pour financer ces deux impressions à frais communs, les deux sociétés dressèrent le compte de leurs dépenses respectives devant notaire.

1 300 bréviaires de 72 feuilles et demie chacun furent imprimés à Lyon moyennant 578 écus, 58 sols 10 deniers, soit, impression : 264 écus ; papier : 137 écus 58 sols ; transport de Lyon à Poitiers : 110 écus. - Les 1 250 exemplaires imprimés à Poitiers reviennent à 592 écus 11 sols, à savoir 100 écus pour l'achat et le transport des fontes nécessaires, 204 écus pour l'impression et enfin 264 écus pour le papier - somme exceptionnellement élevée, il est vrai, parce que la ville souffrait alors d'un blocus. On remarquera que le transport majeure de près d'un cinquième le prix des exemplaires lyonnais ¹⁷³.

L'examen du prix de revient au XVII^e et au XVIII^e siècle conduit à des conclusions analogues. L'inventaire après décès d'un imprimeur parisien, Michel Brunet, mort en 1648, montre que celui-ci possédait

¹⁷¹ V. FINESCHI, *Notizie storiche sopra la stamperia di Ripoli*, Florence, 1781.

¹⁷² P. PANSIER, *Histoire du livre et de l'imprimerie à Avignon du XIV^e au XVI^e siècle*, Avignon, 1922, p. 142 et s.

¹⁷³ A. DE LA BOURALIÈRE, *L'imprimerie et la librairie à Poitiers pendant le XVII^e siècle*, Paris, 1900, p. 367 et s.

deux presses prisées l'une 40 et l'autre 60 livres. Son matériel qui comprenait, outre ces presses, une quinzaine de fontes, des vignettes, des lettres grises et des instruments divers, était estimé en tout 746 livres 10 sols. Un contrat passé vers la même époque, en 1637, entre le libraire-imprimeur Camusat et le fondeur de lettres Jean de La Forge, nous indique qu'une fonte très complète de petit texte romain, comprenant 150 000 lettres, 25 000 espaces, 5 000 quadrats et lettres romaines et des lettres de deux points coûtait un peu moins de 30 livres, plus la matière pour les lettres, espaces, cadrats et lettres romaines. En 1644 enfin, un autre imprimeur parisien, Joseph Bouillerot, imprimant un livre intitulé *Judith*, pour le compte de l'auteur, Nicolas Lescapier, à 1 000 exemplaires comprenant chacun 50 feuillets in-8° en caractères Saint-Augustin, demande 6 livres par feuille. Or, à cette époque, un papier de bonne qualité valait 63 sols tournois la rame - soit 3 livres 3 sols. On peut en conclure que, dans l'édition d'un ouvrage in-8°, le prix du papier représentait à peu près autant que le prix de l'impression. D'autre part, on pourra calculer sur ces bases que le prix de revient d'un livre courant, un in-8° de 240 pages, tiré à 1 000 exemplaires, sur bon papier, était de 100 livres environ (100 livres pour le papier et 90 pour l'impression).

Voici maintenant le compte des frais d'édition d'un livre de classe, un *Apparatus elegantiarum* in-4°, imprimé à 1 000 par les soins de Guillaume Bénard et Jean Jullien, sur papier Joseph à 50 sols la rame ; le prix de l'impression est de 10 livres la feuille (il s'agit d'une impression relativement délicate et qui doit être correcte). Le prix du papier représente donc la moitié du prix de l'impression. En outre, un personnage que nous n'avons pas encore rencontré intervient ici : l'auteur, qui pour sa part reçoit 30 sols par feuille ¹⁷⁴.

Mêmes conclusions, ou à peu près, en ce qui concerne les impressions du XVIIIe siècle. Selon un mémoire de 1771, une feuille de cicéro interligné, tirée à 1 000 exemplaires, revenait au prix suivant : pour deux rames de papier, 16 livres ; pour la composition, les épreuves et la correction de la tierce 12 livres ; pour le tirage 6

¹⁷⁴ Archives nationales, Minutier central des notaires parisiens.

livres ; pour amortissement du matériel et des frais généraux 50% des frais d'impression, soit 9 livres. En tout, 43 livres ¹⁷⁵.

Dernier exemple enfin, concernant cette fois un livre célèbre, l'*Encyclopédie* ¹⁷⁶. Selon Luneau de Boisgermain, les dépenses pour chaque feuille à 4 250 exemplaires se répartissaient ainsi :

¹⁷⁵ P. MELLOTÉE, *Histoire économique de l'Imprimerie*, t. I [seul paru], Paris, 1905, in-4°, p. 448 et s.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 449-452. - Joignons à ces indications le calcul du prix de revient de trois ouvrages :

1° L'*Almanach* de COLOMBAT, imprimé chaque année à 72 000 exemplaires, au début du XVIIe siècle.

	(en £)
Papier	2 000
Impression	540
Composition, correction, etc.	2 500
Total	5 040

Cf. *Mémoire sur les vexations qu'exercent les libraires et imprimeurs de Paris*, p.p, Lucien Faucou, Paris, 1879, p. 31.

2° Le *Dictionnaire* de MORERI, en 6 vol. in-fol., tiré à 2 000 exemplaires, au début du XVIIIe siècle

	(en £)
Papier	54 000
Composition	12 000
Tirage	12 750
Usure des caractères, encre, chandelle, correction et frais divers ...	15 000
Total	93 750

Cf. *Mémoire sur les vexations....*, p. 35.

3° La troisième édition du *Roman Empire* de GIBBON (1775), tirée à 1000 exemplaires :

	(en £)
Papier	171
impression	117
Correction	5.5 s
Dépenses diverses	16.15 s.
Total	310

Cf. F. A. MUMBY, *Publishing and bookselling*, Londres et New York, 1949, p. 197.

Tirage et impression	241. 15 sols
Bénéfice de l'imprimeur et amortissement du matériel	12 l. 7 sols, 6 d.
Prix du papier	68 l.
soit en tout	105 l., 2 sols, 6 d.

Quelles conclusions d'ensemble peut-on tirer de toutes ces indications ?

Première constatation : du XVe au XVIIIe siècle le prix d'achat d'un papier de bonne qualité est supérieur au prix de l'impression proprement dite ; qu'on ne s'étonne donc pas de constater qu'aux époques de déflation ou même de stabilité, on ait le plus souvent recours à du papier de mauvaise qualité - ce qui permet d'abaisser considérablement le prix de revient du livre.

Seconde constatation : il est facile de réunir les capitaux nécessaires à l'ouverture d'un atelier ; le matériel « de base » ne coûte pas très cher, et un imprimeur peut facilement acquérir une presse, des casses, des galées et quelques fontes. Le problème est ensuite de pouvoir travailler car il faut des capitaux considérables pour éditer un livre. D'autre part, une partie du matériel - les caractères - doit être renouvelée rapidement. Et l'on ne doit pas oublier qu'à cette époque, où la clientèle des libraires est encore restreinte, le livre se vend très lentement, et qu'il faut, pour écouler une édition, envoyer des exemplaires, par petits paquets, dans tous les grands centres d'Europe. Donc, difficulté de récupérer rapidement les capitaux engagés. Une crise survient-elle ? Le livre, « marchandise de luxe », cesse à peu près complètement de se vendre et les imprimeurs n'ont plus d'autre ressource pour vivre que d'imprimer des pamphlets qui traduisent le mécontentement public. Enfin, l'édition d'un livre est le plus souvent une entreprise aléatoire, car on ignore l'accueil que lui réservera le public. D'où l'avidité avec laquelle les éditeurs recherchent les ouvrages d'un débit sûr - les livres d'Église par exemple, les seuls qu'on soit assuré de vendre en période de crise. D'où encore la nécessité, pour éviter les risques dus à la mévente d'un volume unique

sur lequel on comptait, d'entreprendre simultanément plusieurs éditions - donc d'engager des capitaux très importants. D'où un nouveau problème - celui du financement.

II. Le problème du financement

[Retour à la table des matières](#)

Ces capitaux, l'imprimeur - simple artisan - ne les possède pas. Les documents sont innombrables, qui révèlent l'impécuniosité chronique des typographes. Dès le XVe siècle, les maîtres billois désireux d'entreprendre eux-mêmes des éditions doivent le plus souvent contracter des prêts garantis par leur matériel. Bien souvent, l'affaire tourne mal ; beaucoup d'entre eux finissent par y perdre les poinçons et les matrices qu'ils avaient fabriqués ou réunis à grand-peine ; les plus heureux réussissent à en sauver une partie et à disparaître sans payer leurs dettes - pour aller s'établir ailleurs, en France par exemple ¹⁷⁷. Au XVIe siècle, beaucoup d'imprimeurs en sont encore réduits, pour pouvoir travailler, à errer de ville en ville, au gré des commandes que leur passent des municipalités, des parlements ou des ecclésiastiques qui font exécuter à leurs frais les impressions dont ils ont besoin. Au XVIIe siècle, les imprimeurs - ceux des villes de province surtout - trament souvent une vie misérable, vivant au jour le jour de commandes municipales, ou de commandes privées. Incapacité ? Disons manque de capitaux. Seuls réussissent à fonder un atelier convenable les typographes qui parviennent à trouver un bailleur de fonds.

Rien de plus significatif à cet égard que l'histoire de l'imprimerie à Haguenau ¹⁷⁸. Cette petite ville alsacienne, dépourvue d'université, ne

¹⁷⁷ H. HARISSE, *Les premiers incunables bâlois et leurs dérivés : Toulouse, Lyon, Vienne en Dauphiné, Spire, Eltville, etc., 1471-1484*, Paris, 1902 (2e édition).

¹⁷⁸ A. HANAUER, *Les Imprimeurs de Haguenau*, Strasbourg, 1904 ; F. RITTER, *Histoire de l'imprimerie alsacienne aux XVe et XVIe siècles*, Paris-Strasbourg, 1955, p. 369-410.

semblait pas appelée, en principe, à devenir un centre typographique important. Mais, située à proximité de Strasbourg et de Bâle, où les imprimeurs pullulaient, non loin de grands centres allemands comme Nuremberg et Francfort, Haguenau occupait une position géographique de « ville d'étape ». Libraires et imprimeurs y passaient fréquemment au cours de leurs incessants déplacements, et les livres qui s'y imprimaient pouvaient être transportés sans trop de frais dans plusieurs grandes villes. À une époque où les frais de transport étaient fort élevés, le papier fabriqué par les moulins de Lorraine et de haute Bourgogne pouvait d'autre part y être acheminé assez aisément. En outre, on devait trouver dans cette petite ville, sans trop de peine, une main-d'œuvre à bon marché. Pourtant, lorsqu'en 1489, Gran s'installe à Haguenau, il commence par végéter jusqu'en 1496, son activité est fort restreinte : il n'imprime que des grammaires et des sermonnaires. En tout, de 2 à 4 volumes par an. C'est qu'il travaille à ses risques et périls et ne dispose pas de capitaux importants.

A partir de 1497, la situation change. Dès 1497-1498, les typographes sont assez nombreux pour avoir à Haguenau leur Cercle particulier. Que s'est-il passé ? Gran, tout simplement, est entré en relation avec un commerçant d'Augsbourg, Rynman qui vend des livres « et autre chose » (peut-être simplement du matériel d'imprimerie et des caractères). L'atelier de Gran devient ainsi très actif. Il travaille beaucoup pour Rynman, s'entend avec lui pour le papier, les caractères et le format -bientôt travaille également pour d'autres grands libraires qui suivent l'exemple de Rynman : Lochner, Hyst, et surtout Knobloch de Strasbourg. Désormais, Gran publie une douzaine d'in-folio ou de gros in-quarto par an - en tout près de 290 livres dont 240 pour Rynman et une vingtaine pour Knobloch. De plus en plus, les typographes affluent dans la ville. Tandis qu'Angst, de 1511 à 1515 puis après 1519, vient aider Rynman dont il est correcteur, Thomas Anshehm de Baden-Baden, ancien étudiant de l'Université de Bâle, quitte Tübingen où son imprimerie ne se développe pas, pour Haguenau où il travaille pour Koberger, Birckx de Cologne et Knobloch. Et après lui bien d'autres ; par exemple J. Setzer, l'imprimeur de Melancthon.

Donc, le bailleur de fonds - le capitaliste - intervient pour jouer un rôle essentiel. C'est lui qui supporte les risques des entreprises ; c'est

lui qui se charge d'écouler la production, et c'est bien souvent lui qui choisit les textes à éditer. Parfois aussi, il est amené à fonder un grand atelier dans lequel on travaille selon les méthodes de la grande industrie - et non plus seulement du simple artisanat. Les exemples de pareils capitalistes se présentent en foule. Il est intéressant de « croquer » la physionomie de certains d'entre eux.

Transportons-nous à Lyon, chez Buyer ¹⁷⁹, dans la seconde partie du XVe siècle - à l'époque où l'imprimerie, née sur les bords du Rhin, se répand à travers l'Europe. La ville est en pleine prospérité. Ses foires sont un « rendez-vous » cosmopolite. De Milan, de Florence, de Venise, de Lucques, mais aussi des pays germaniques, les marchands y viennent, quatre fois par an, faire leurs règlements. Des banquiers allemands y fondent des établissements durables. Des Italiens aussi. Inversement, les marchands lyonnais ont des correspondants dans toutes les grandes villes d'Europe et se rendent eux-mêmes, volontiers et fréquemment, à l'étranger. Le commerce lyonnais bénéficie des circonstances économiques favorables qui vont assurer sa fortune. À proximité de l'Allemagne et de l'Italie, sur la voie de passage entre les carrefours d'Île-de-France et les pays méditerranéens, Lyon occupe une position géographique privilégiée. Venant des villes rhénanes, berceau de la typographie, de Bâle et même d'Italie, les typographes vont bientôt y affluer. Et l'on semble avoir vendu très tôt des livres aux foires de la ville.

Or, Lyon est en même temps un centre intellectuel. Certes, en dépit de ses efforts, la cité ne possède pas d'université. Mais l'humanisme pénètre dans la cour archiépiscopale : Jean de Bourbon, vicaire de son neveu Charles, nommé archevêque à dix ans, est un homme de grand jugement et fort intelligent. Élevé en Avignon, il s'intéresse aux choses de l'esprit, s'applique à reconstituer la bibliothèque de l'abbaye de Cluny pillée sur l'ordre du duc de Bourgogne, et fait installer dans son évêché du Puy une magnifique librairie épiscopale. Tous les

¹⁷⁹ C. PERRAT, *Barthélemy Buyer et les débuts de l'imprimerie à Lyon*, dans *Humanisme et Renaissance*, t. II, 1935, p. 103-121 et 349-387.

membres de cette branche des Bourbons sont des lettrés ; plusieurs encourageront la création d'ateliers typographiques - et Charles de Bourbon, le jeune archevêque qui manifeste pour les lettres et les arts les mêmes goûts que les autres membres de sa famille, recevra un exemplaire de la Rhétorique de Guillaume Fichet, l'un des premiers livres imprimés à Paris, décoré aux armes cardinalices.

À la même époque, le chapitre de Saint-Jean brille d'un vif éclat ; il est réputé pour la noblesse de ses membres, et aussi pour l'étendue de leur culture ; certes les chanoines sont fréquemment absents de Lyon, mais ces absences s'expliquent souvent par les études qu'ils poursuivent dans les universités françaises et étrangères : on les retrouve inscrits sur les matricules de Paris, de Toulouse, d'Orléans, d'Avignon, et aussi à Turin, à Florence, à Pise, à Bologne, à Pavie ou à Ferrare. Même goût pour les études chez les bourgeois qui bientôt succéderont dans leurs seigneuries aux nobles ruinés. On rencontre leurs fils dans bien des universités - à Orléans notamment, où ils étudient le droit. Eux-mêmes lisent avec délectation. Si bien qu'en 1460 négociant attaché à la marchandise et aux vieux usages, l'un d'entre eux, Louis Garin, juge bon de mettre son fils en garde contre les excès de lecture.

Lire histoyres et beaux livres
C'est un passe temps gracieulx ;
Tant ne liras que tu n'énivres ;
Plusieurs s'i font bien malheureux,
Trop les aimer n'est pour le meulx
A gens qui suyvent marchandise...

Tel était le milieu dans lequel vécut Barthélemy Buyer. Son père, Pierre, loin d'être un simple marchand comme on l'a longtemps cru, était déjà un riche bourgeois, un notable souvent consulté par la municipalité dont il fit d'ailleurs partie. Il paraît s'être passionné pour les études de droit ; étudiant en 1426, licencié en lois avant 1437, il passe son doctorat en 1458 - quelques mois avant sa mort ; de maître Pierre, c'était le moyen de devenir Messire Pierre : une étape sur le chemin des honneurs. Par sa mère, Marie Buatier, Barthélemy Buyer appartenait d'autre part à une famille de riches merciers - dont les membres exercèrent souvent les fonctions consulaires. Tous ces faits

méritent d'être signalés, car Barthélemy Buyer semble s'être lancé dans l'édition par amour des lettres - legs de son père ? - et y avoir persévéré par amour de l'argent - hérédité mercière ? En fait, utilisant des conjonctures favorables il sut donner à ses affaires une forte extension. Or, en 1460, à la mort de son père, il se trouvait à Paris où il étudiait à la Faculté des Arts ; il y rencontra sans doute les deux hommes dont le nom est lié au premier atelier de la Sorbonne, Guillaume Fichet et Jean Heynlin ; c'était l'époque aussi, où, depuis le séjour que Schoeffer avait fait dans la capitale, on commençait à s'intéresser à l'imprimerie. Peut-être Buyer noua-t-il alors des relations avec Nicolas Jenson, l'imprimeur français de Venise, avec qui il semble s'être trouvé ensuite en rapports - et dont le fils était à Lyon en 1480 ? Toujours est-il qu'il comprit fort bien l'intérêt que pouvait présenter le nouvel art - à la fois comme instrument de culture et pareillement comme moyen de faire fructifier ses capitaux. Si bien qu'on le voit installer dans sa propre demeure un typographe ambulant venu de Liège par Bâle et la Suisse, Guillaume Le Roy, et le charger de diriger un atelier qui allait se montrer fort actif. Le 17 septembre 1473 paraissait le premier fruit de cette association : le *Compendium breve* du cardinal Lothaire, première production connue des presses lyonnaises.

Quelle fut la part de chacun dans cette association ? Buyer joua-t-il le rôle d'un simple bailleur de fonds ou prit-il, au contraire, la direction effective de l'entreprise ? Sujet de nombreuses controverses qu'il est inutile d'exposer ici. Une chose est à peu près sûre : Buyer dut choisir lui-même les textes à imprimer et donner aux premiers ateliers lyonnais l'orientation qu'ils devaient garder en publiant des textes en langue vulgaire destinés aux bourgeois et aux marchands, et aussi des recueils juridiques. Mais il fait surtout figure de bailleur de fonds. Il ne se contente pas d'écouler sur place les produits de son atelier ; les autres typographes lyonnais durent lui confier la vente de certains de leurs livres, et des libraires français et étrangers s'adresser également à lui pour écouler une partie de leur production ; entre-temps, les libraires commençaient à affluer aux foires de Lyon et des correspondances se nouaient, ce qui assurait à Buyer de nombreux débouchés. Non content de cela, il s'efforce de créer des succursales dans les villes de France où le besoin de la lecture se fait le plus sentir : de grands centres universitaires, Paris, Toulouse, Avignon.

Un exemple. En 1481 Barthélemy se rend en Avignon et confie à deux des marchands les mieux achalandés de la ville, Alain et Joachim de Rome, le soin d'écouler un lot de 78 volumes provenant pour une part de son propre atelier - des ouvrages religieux en français notamment - et, pour une autre part, de divers ateliers lyonnais (surtout des livres de droit en latin dont le besoin devait se faire particulièrement sentir dans la ville). S'il semble se heurter là à une concurrence acharnée de libraires allemands et aussi de lyonnais, il est plus heureux à Toulouse, ce grand relais vers l'Espagne. Il y accrédite en 1482 son « clerc et serviteur », Jean Claret, avant de s'adresser à un Savoyard, Georges de Bogne, libraire et relieur, à qui Jacques Buyer, frère de Barthélemy, remettra un peu plus tard un lot de livres. Au début du XVI^e siècle, la famille Buyer aura à Toulouse des intérêts considérables.

À Paris aussi, Barthélemy Buyer possède un dépôt important confié au moment de sa mort à Nicolas Guillebaud ; il avait réalisé là des affaires suffisamment importantes pour pouvoir avancer des sommes assez élevées dont la ville de Lyon avait besoin à Paris pour la défense de ses droits. En 1481, d'ailleurs, Barthélemy Buyer est dans sa ville un personnage assez considéré pour être inscrit au Syndicat parmi les notables chargés de gérer le Consulat pendant les deux années suivantes. À sa mort, en 1483, il se trouve assez riche pour léguer 2 000 livres aux chanoines de la Collégiale, et laisser à ses héritiers une fortune considérable.

Tel nous apparaît l'un des premiers gros capitalistes qui se soient intéressés à l'imprimerie. Figure d'autant plus intéressante qu'elle permet de discerner comment, en ces débuts de l'art typographique, un homme disposant d'une fortune importante, pouvait être amené à s'intéresser au commerce du livre et à favoriser l'essor de l'imprimerie. À travers des documents malheureusement trop rares, on peut soupçonner l'étendue de relations d'affaires qui devaient s'étendre non seulement de Lyon à Avignon, Toulouse et Paris, mais sans doute jusqu'en Espagne par le relais de Toulouse - jusqu'en Allemagne peut-être et, plus probablement, jusqu'en Italie : Barthélemy travailla à peu près sûrement en liaison avec des libraires vénitiens.

Au début, on l'a vu, Barthélemy Buyer avait dû installer un imprimeur, Le Roy, dans sa propre maison et sans doute l'entretenir pour pouvoir disposer à sa guise de sa presse et de son labeur. C'était d'ailleurs l'usage du temps. Bientôt, lorsque l'art typographique se fut répandu, les libraires-éditeurs ne jugèrent plus toujours nécessaire de recourir à ce procédé. Ils préférèrent s'adresser à des imprimeurs déjà installés, leur avancer des fonds, ou aider des typographes, dont ils avaient reconnu les capacités, à fonder un atelier ; ils lui passaient des commandes, le plus souvent sans réclamer l'exclusivité. Mais, fait particulièrement important, ils possèdent le plus souvent par devers eux un matériel typographique - surtout des fontes, des lettres ornées et des planches - qu'ils ne laissent utiliser que pour les impressions financées par eux.

Tel le fameux Antoine Vérard ¹⁸⁰ qui, lorsque l'imprimerie se développa à Paris, semble avoir dirigé un atelier où l'on calligraphiait et enluminaient des manuscrits de luxe destinés au Roi et à de grands seigneurs. Très vite, Vérard comprit l'intérêt du nouvel art. Lorsque Jean Du Pré et Pasquier Bonhomme eurent publié les premiers livres parisiens illustrés, il se décida à faire travailler les presses. Il confia d'abord, en 1485, à Du Pré l'exécution d'un *Décameron* de Boccace. Il ne tarda pas à devenir ensuite le grand spécialiste des éditions illustrées en langue française. Elles visaient une clientèle plus étendue que celle qui lui achetait naguère ses manuscrits enluminés. Mais pour ses anciens clients, il faisait tirer sur vélin des exemplaires de luxe dont les bois étaient recouverts de miniatures peintes. Pour assurer la qualité des publications de luxe imprimées dont il était le spécialiste, il faisait exécuter les bois et commandait les fontes dont il restait propriétaire - mais il n'imprimait pas lui-même ; il confiait ce travail à des artisans choisis parmi les meilleurs de la capitale : citons Jean Du

¹⁸⁰ J. MACFARLANE, *Antoine Vérard, libraire parisien*, Londres, 1899, in-4° ; A. CLAUDIN, *Histoire de l'imprimerie en France*, Paris, 1900-1905, 4 vol. in-fol., t. II, p. 385-506 ; J. GUIGNARD, *Recherches pour servir à l'histoire du livre à Tours...* dans *École des Chartes. Positions des thèses*, 1938, p. 36-44.

Pré, Pierre Le Rouge, Pierre Levet, Pierre Laurent, Jean Maubane, Gillet Coustiau, Pierre Le Caron, Jean Ménard, Trepperel.

Comme Buyer, Vérard ne se contente pas d'écouler sur place les ouvrages qu'il édite. Il possède certes deux boutiques à Paris, l'une au Palais, l'autre sur le Pont Notre-Dame (1485-1489), ensuite rue Saint-Jacques près du Petit-Pont, puis rue Neuve-Notre-Dame près de l'Hôtel-Dieu. Mais il possède aussi un dépôt à Tours, où il a la haute main sur le commerce du livre, et il fait des affaires avec l'Angleterre où il a une succursale à Londres (il édite même des livres en anglais).

À l'exemple de Vérard, plusieurs grands libraires-éditeurs font à Paris les frais d'impressions diverses, fournissent du matériel au typographe, lui louent des presses à l'occasion et font des avances de fonds. Ainsi Michel Le Noir - grand éditeur de romans de chevalerie - fait travailler Pierre Levet ; ainsi Durand Gerlier s'adresse à Hopyl et à Le Gier, et Simon Vostre, grand spécialiste des livres d'heures, mobilise à peu près exclusivement les presses de Pigouchet. Mais aucun libraire-éditeur parisien ne pratiqua cette méthode à aussi vaste échelle que Jean Petit ¹⁸¹ - véritable capitaliste devenu sans conteste le grand maître du marché du livre parisien à la fin du XVe siècle et dans les premières années du XVIe. De 1493 à 1530, il édite plus de mille volumes - pour la plupart fort importants - soit le dixième de la production totale des presses parisiennes. Plus encore que Buyer, il apparaît comme le type même du grand libraire bailleur de fonds. Fait symbolique peut-être, il sort d'une famille de riches bouchers, ce qui ne l'empêche pas d'être cultivé, et d'entretenir les meilleurs rapports avec les savants de son temps. Sa fortune et celle de son fils qui lui succéda à la tête de ses entreprises, est immense. Tous deux possèdent de nombreux immeubles à Paris et des terres à Clamart, Issy, Meudon, Bièvres ou Poissy.

C'est ce fils de boucher, devenu l'un des quatre grands libraires jurés de l'Université de Paris, qui fut le principal éditeur des étudiants, et l'un des meilleurs agents de diffusion de l'humanisme à Paris.

¹⁸¹ P. RENOARD, *Quelques documents sur les Petit, libraires parisiens, et leur famille (XVe et XVIe siècles)*, dans *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XXIII, 1896, p. 133-153.

Personne, peut-être, ne fit paraître autant d'éditions originales que lui. Souvent il partage avec d'autres libraires, ou avec les imprimeurs eux-mêmes, les frais des éditions ; il arrive à se trouver à la tête d'un groupe qui comprend à peu près tous les meilleurs libraires et les plus habiles typographes parisiens de son temps. Il a partie liée avec Kerver, Marnef, Berthold Rembolt, Bocard, Jean de Coblence et parfois Henri Estienne. Il fait travailler plusieurs dizaines d'imprimeurs et non des moindres : d'abord Guy Marchant avec qui il est plus ou moins associé, puis Gaspard Philippe, Ulrich Gering, Pierre Le Dru, Félix Baligault et Nicolas des Prés. En outre il est le protecteur de Geoffroy Tory et de Josse Bade.

L'histoire de ses relations avec Josse Bade mérite d'autre part d'être exposée, car elle montre comment un grand libraire capitaliste pouvait encourager certaines tendances intellectuelles.

En 1499, un jeune typographe déjà connu parmi les humanistes de la capitale, Josse Bade, arrive de Lyon, où il avait travaillé chez Trechsel. Jean Petit, qui semble avoir su discerner les talents, s'efforce de se l'attacher. Il lui confie en particulier le soin de corriger les textes. Mais Josse Bade se plaint de perdre son temps en allées et venues entre les différents imprimeurs ; l'idée vient alors à Petit de lui confier une imprimerie. Ainsi naquit la fameuse officine typographique de Josse Bade ¹⁸².

Désormais, Petit s'adressera souvent à Josse Bade - surtout semble-t-il lorsqu'il s'agira de réaliser des éditions d'une correction particulière. Mais cette collaboration n'a rien d'exclusif. Souvent Josse travaille pour son propre compte, surtout dans le cas d'éditions pouvant être réalisées à peu de frais ; parfois aussi il s'emploie pour des libraires ses collègues. De son côté, Petit continue à s'adresser à beaucoup d'imprimeurs - nous les avons dénombrés plus haut ; on peut y ajouter Barbier, Bonnemère, Gromors, Vidoue, Coustiau, d'autres encore. En rapports constants avec la Normandie, il fait imprimer à Rouen plusieurs volumes à son nom ; un arrêt du Parlement de Rouen constate qu'il a fait imprimer plus de livres que

¹⁸² P. RENOARD, *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Bade Ascensius*, t. I, p. 19 et s.

mille libraires ensemble ». Il est également en rapports avec Clermont où il tient boutique, avec Limoges où il fait imprimer et où il semble avoir une succursale. À Lyon même il fait travailler des presses et possède une boutique dans la ville. Au gré des actes, on le voit passer des procurations pour recouvrer des créances à Troyes, Orléans, Blois, Tours, L'Île Bouchard, et ailleurs encore.

Or, une telle puissance n'est nullement exceptionnelle. Dans toute l'Europe, l'édition est aux mains de semblables capitalistes. En Allemagne, certains libraires font travailler des imprimeurs dans un grand nombre de villes différentes. Rynman finance des éditions exécutées non seulement par Gran à Haguenau - mais aussi par Jean Otmar, Oeglin et Sylvan Otmar à Augsbourg, Georges Stuchs et Jérôme Hölzner à Nuremberg, Pierre Liechtenstein à Venise, J. de Pforzheim et Adam Petri à Bâle, Knobloch à Strasbourg.

Parfois aussi, les membres de grandes familles de libraires fondent des établissements dans des villes différentes - ce qui facilite l'écoulement de la production de chacun. Ainsi se crée -par-dessus les frontières - une véritable « internationale » des grands libraires.

Voici les Giunta ¹⁸³. Filippo,, fils d'un riche marchand de laine florentin, est au début du XVI^e siècle le plus puissant libraire et le plus grand imprimeur de Florence. Aidé et conseillé par une pléiade de lettrés et d'humanistes, il fait imprimer, sur ses propres presses et sur celles d'autres imprimeurs, un très grand nombre d'ouvrages. Lorsqu'il meurt, son fils Bernard prend la direction de l'entreprise. Il devient comte palatin à la fin de sa vie. Cependant, un frère de Filippo, Luc Antonio, après avoir exercé à Florence, va s'établir à Venise (1489). Travaillant en liaison avec les plus grands libraires de la ville, il s'adresse à divers imprimeurs - puis il crée lui-même un atelier typographique, rival de celui de Torresani et d'Alde l'Ancien. Son fils Thomas continue ses affaires après sa mort. Les officines de Venise et de Florence restent en étroit contact ; les Giunta étant républicains, l'établissement de Luc Antonio devient le quartier général des exilés florentins à Venise et Cosme de Médicis s'efforce

¹⁸³ A. A. RENOARD, *Annales de l'imprimerie des Alde...* 3e éd., Paris, 1834, 3 vol. in-8° : appendice sur les Giunta à la fin du t. III.

d'entraver les affaires de Filippo en encourageant Anton Francesco Doni à fonder un grand atelier typographique à Venise.

Cependant, un autre membre de la famille, Jacques Giunta, fils de François, né à Florence en 1486, après avoir appris son métier à Venise chez son oncle Luc Antonio, va s'établir à Lyon. Il y fonde une maison d'édition, grâce à des capitaux personnels, et probablement aussi avec l'aide de Luc Antonio. Pendant 27 ans, de 1520 jusqu'à sa mort survenue en 1547, il publie un grand nombre d'ouvrages de théologie, de jurisprudence et de médecine. Il fait travailler plus de vingt imprimeurs différents ; il est à la tête de la grande Compagnie des libraires lyonnais ; il s'associe parfois pour des éditions à Luc Antonio Giunta ou à des libraires lucquois. Il est assez riche pour pouvoir prêter, en 1537, 50 000 livres tournois au cardinal de Tournon, pour les affaires du Roi, et ses affaires à lui couvrent toute l'Europe. Il possède des dépôts et des comptoirs à Francfort, Anvers, Medina del Campo, Salamanque, Saragosse et Paris où son neveu, François Barthélemy, s'occupe de ses affaires. D'autres Giunta l'imitent, si bien qu'on trouve des libraires de ce nom, tous parents, tous travaillant en liaison les uns avec les autres, non seulement à Florence, Venise et Lyon - mais encore à Gênes, Burgos, Salamanque et Madrid.

Certains membres de la famille, on l'aura remarqué, s'adressaient à des imprimeurs artisans. D'autres, en revanche, sans s'abstenir de cette pratique, possédaient un atelier personnel. Souvent les grands libraires s'efforcent de constituer de grandes imprimeries où la division du travail était pratiquée et où les compagnons avaient une spécialité bien définie. Un double souci les y poussait : le désir de produire à meilleur compte, grâce à une organisation rationnelle - et celui de réaliser des impressions d'une meilleure qualité. Les plus célèbres éditions du XVI^e siècle n'auraient pu être réalisées sans recours à cette méthode. C'est ainsi qu'Andrea Torresano, riche citoyen d'Asola, établi libraire à Venise où il avait commencé par faire travailler un certain nombre d'imprimeurs, se constitua un atelier dont il ne tarda pas à confier la direction à un savant fort pauvre, Alde l'Ancien, qui, à cinquante ans, épousa Maria, la fille de son patron, laquelle en avait vingt. Bénéficiant ainsi de capitaux importants, aidé par de puissants protecteurs, Alde put alors réaliser l'œuvre qu'on sait et mettre au jour

tant de textes anciens - grecs surtout - avec le concours d'un groupe de savants qui travaillaient à Venise chez Torresano et que ce dernier se chargeait de rétribuer.

Anthoni Koberger, de Nuremberg ¹⁸⁴, peut-être le plus puissant éditeur de son temps, et qui fit paraître, de 1473 à 1513, au moins 236 ouvrages, d'ordinaire très importants et d'une typographie impeccable, pratiquait la même méthode. Né en 1440, d'une famille qui avait compté parmi ses membres un bourgmestre, il avait peut-être commencé par s'occuper d'orfèvrerie ; entre 1470 et 1472 il se fait imprimeur. En 1473, il publie son premier livre, un Boèce (*De consolatione philosophiae*) avec les commentaires de saint Thomas d'Aquin. Choix caractéristique : dès ses débuts, Koberger se spécialisa dans la publication d'ouvrages de théologie et de philosophie scolastique ; il édite ainsi les œuvres de Vincent de Beauvais, de Guillaume Durand, de Duns Scot, de saint Thomas, saint Jérôme, saint Ambroise et saint Augustin ; en sus, de très nombreuses Bibles parmi lesquelles la première Bible en allemand ; les Décrétales ; de nombreux traités de droit canonique d'un mot, tout le matériel nécessaire aux étudiants des facultés de théologie et de décret,

Pourvoyeur avant tout des universités, Koberger publie très peu de classiques latins. Mais il veille à la correction des textes qu'il édite ; il est en relations avec des hommes gagnés à l'humanisme comme Conrad Celtes et Pirckheimer ; parmi ses correcteurs figurent des hommes comme Arnerbach, Frissner, Pirckheimer, von Wyle, Wimpfeling, Berckenhaut ou Busch. Et lorsqu'il entreprend d'éditer, en huit volumes, la Bible d'Hugues de Saint-Cher, Busch se charge au cours de ses séjours en Italie, d'en rechercher les meilleurs manuscrits. Mais qu'on ne se y trompe pas, Koberger est avant tout un industriel - et surtout un commerçant, soucieux de faire fructifier ses capitaux. En 1509, son imprimerie ne compte pas moins de 24 presses autour desquelles s'affairent une centaine de compositeurs, de pressiers, de correcteurs, de graveurs et de relieurs. Son atelier de reliure - où l'on s'efforce d'exécuter de solides reliures de série - est très important. Et Dürer, ami et compatriote de Koberger, donne à celui-ci des conseils pour la présentation et l'illustration de certains ouvrages.

¹⁸⁴ O. von HASE, *Die Koberger*, Leipzig, 1885.

Pourtant l'atelier ne suffit pas : souvent Anthoni Koberger, et après lui ses successeurs, font appel à d'autres imprimeurs : à Jean Grüninger de Strasbourg, par exemple, et aussi à Amerbach, qui avait travaillé chez Koberger avant de s'établir à Bâle, et qui resta en étroites relations avec son ancien patron. Naturellement, pour écouler toute cette production, il faut un véritable réseau commercial. Koberger a des agents et des représentants non seulement dans toutes les grandes villes d'Allemagne - Francfort, Leipzig, Vienne, Cologne, Bâle et Strasbourg - mais encore dans toutes les villes importantes d'Europe : Budapest, Varsovie, Venise, Florence, Anvers, Bruges, Leyde et naturellement Paris. Ainsi, devient-il l'intermédiaire obligé entre des libraires moins puissants, aux relations d'affaires moins étendues.

Cependant, l'exemple le plus célèbre de constitution d'un grand atelier typographique au moyen de capitaux importants est, sans nul doute, celui de l'officine plantinienne à Anvers ¹⁸⁵.

Encore qu'assez particulier, le cas de Plantin montre comment la présence de capitaux importants dans un grand centre commercial, Anvers, en relations constantes avec les grandes villes européennes, pouvait favoriser le développement de l'industrie typographique.

Né en Touraine, sans doute en 1514, Plantin n'avait aucune fortune personnelle. Il commença par travailler dans diverses imprimeries de Rouen et de Paris ; puis il alla s'établir à Anvers en 1549 ; il devait donner lui-même, plus tard, dans une lettre au Pape Grégoire XIII, les raisons de cette décision : « J'aurais pu, ne consultant que mes intérêts personnels, m'assurer les avantages qu'on m'offrait dans d'autres pays et d'autres villes ; je leur ai préféré, pour m'établir, la Belgique - et, par-dessus toutes les autres villes, Anvers. Ce qui principalement m'a dicté ce choix, c'est qu'à mon avis, aucune cité du monde ne pouvait me donner plus de facilités pour exercer l'industrie que j'avais en vue.

¹⁸⁵ M. ROOSES, *Christophe Plantin*, 2e éd., Anvers, 1896-97.

Son accès est facile ; on y voit les diverses nations se rencontrer sur son marché ; on y trouve aussi toutes les matières premières indispensables à l'exercice de mon art ; on y rencontre sans peine, pour tous les métiers, une main d'œuvre qu'on dresse en peu de temps... ; enfin dans ce pays fleurit l'Université de Louvain, illustrée dans toutes les disciplines par la science de ses maîtres et dont je comptais mettre à profit, pour le grand bien du public, les directives, les critiques et les travaux. »

D'abord, pour vivre, Plantin dut se faire relieur et travailler le cuir. Après quoi il devint typographe, mais ses débuts furent fort modestes. Jusqu'en 1562, il ne collabora qu'à un ouvrage important, la magnifique et somptueuse Pompe funèbre faite aux obsèques de Charles cinquième, dont il imprima le texte pour le compte de l'État. En 1562 cependant, inculpé d'avoir imprimé des livres hérétiques, il dut quitter la ville pour quelques mois, et l'état de ses biens dressé après son départ lors de leur saisie révèle qu'ils n'étaient pas encore considérables.

Mais des membres d'une secte, la « Famille de la Charité » dont il faisait partie, commencèrent à s'intéresser à Plantin. À son retour à Anvers, en 1563, il put former une société d'édition avec plusieurs riches bourgeois d'Anvers : Corneille et Charles Van Bomberghe ; Jacopo Scotti, un banquier ; Goropius Buanno, un médecin. Pendant les cinq ans que dura cette association, deux cent soixante ouvrages - éditions d'auteurs classiques, bibles en hébreu, ouvrages liturgiques - sortirent des presses plantiniennes. Ainsi « lancé », Plantin sut se concilier de puissants protecteurs, le cardinal Granvelle et Gabriel de Cayas, le secrétaire de Philippe II. Il obtint par là l'appui financier et juridique du roi d'Espagne qui prit à sa charge l'édition de la Bible polyglotte - le travail qui devait rendre Plantin célèbre - et qui lui accorda le monopole, pour l'Espagne et ses colonies, de l'édition de la plupart des livres liturgiques, réformés selon le Concile de Trente. À partir de 1572 des dizaines de milliers de bréviaires, de missels, de psautiers, de diurnaux et d'antiphonaires sont expédiés d'Anvers à Philippe II - qui charge les moines de l'Escorial de veiller à la répartition et à la vente de ces ouvrages dans ses territoires. À cette époque, Plantin a jusqu'à 24 presses en activité ; il réunit une collection unique de poinçons et de matrices ; plus de cent ouvriers

travaillent dans son atelier et il a des dépôts ou des correspondants dans toutes les villes d'Europe, de Francfort à Paris, de Dantzic à Bergen, de Lyon à Nuremberg, de Venise à Madrid, de Rouen à Lisbonne et à Londres. Ainsi l'apport de capitaux anversois, puis l'appui de l'État, avaient permis à Plantin de créer la plus puissante « manufacture de livres » qui fût peut-être jusqu'au XIXe siècle.

Avec Plantin, nous arrivons à un cas extrême - celui d'un atelier équipé selon les principes de la grande industrie. En fait, si l'on excepte quelques grands ateliers - comme celui de Koberger et plus tard ceux des Elzevier et des Blaeu en Hollande, ainsi que quelques imprimeries fondées par des souverains (l'Imprimerie royale de Paris, celle de Naples ou l'Imprimerie vaticane) qui exécutaient, souvent à perte, des travaux jugés d'utilité publique - on constate que l'artisanat reste la grande règle de l'imprimerie. À Paris, au XVIIe siècle, les ateliers comptant plus de quatre presses et d'une dizaine d'ouvriers sont exceptionnels. Les grands libraires qui financent les éditions préfèrent ce système qui leur épargne du travail et leur permet d'agir avec plus de souplesse, puisqu'ils ne sont pas tenus d'alimenter régulièrement un nombre de presses donné. D'autre part, si le financement des éditions exige la mise en œuvre de capitaux importants et, par conséquent, l'intervention de puissants bailleurs de fonds, il faut se garder de trop schématiser cette organisation. Autour des grands libraires-éditeurs tels que ceux que nous venons de citer, gravite une foule de libraires plus ou moins riches, vivant de la vente des livres en même temps que de l'édition, souvent associés aux grands libraires dans des compagnies ou des sociétés particulières, et dépendant plus ou moins des réseaux commerciaux établis par ceux-ci pour leur approvisionnement en livres. C'est ainsi que Sébastien Cramoisy, qui édita seul ou en société environ le dixième des livres publiés à Paris, de 1625 à 1660, dirigeait deux puissantes compagnies, groupant à peu près tous les libraires parisiens de quelque envergure - l'une spécialisée dans l'édition des œuvres des Pères de l'Église, l'autre dans l'édition des ouvrages liturgiques. Il était d'autre part le dépositaire attitré à Paris de nombreux libraires de province et de

l'étranger et le réseau commercial qu'il entretenait couvrait toute l'Europe ¹⁸⁶.

Les grands libraires sont généralement plus ou moins les banquiers de leurs collègues moins fortunés. Le procédé de paiement par lettres de change triangulaires, d'un usage général dans le commerce du livre, favorise cet état de choses et, bien souvent, un libraire ayant besoin de disponibilités pour entreprendre une édition, contracte vis-à-vis d'un collègue plus riche un emprunt sous forme de bail à rente. Denis Thierry se fit en particulier à Paris, au XVIIe siècle, une spécialité de ce genre d'affaires.

Enfin, il convient de ne pas oublier, lorsqu'on étudie le financement de l'édition, le rôle important que jouèrent comme bailleurs de fonds les pouvoirs publics. Très souvent, évêques et chapitres financent l'impression des livres liturgiques. Les États et les villes en font autant pour certains ouvrages -surtout pour les documents administratifs dont ils ont besoin. Une foule d'imprimeurs - particulièrement dans les petites villes -vit de pareils travaux. Enfin, le système du privilège et les monopoles accordés par l'État à divers libraires pour certaines éditions, permettent d'encourager des groupes et des entreprises nationales ou locales ; par ce biais, l'État intervient souvent dans le financement des éditions ; il encourage systématiquement de grandes entreprises et s'efforce par là de se concilier les imprimeurs et d'en faire ses agents dociles prompts à dénoncer la publication des mauvais livres. Par ce moyen encore, l'importance des grands libraires-éditeurs se trouve renforcée sur le marché du livre ¹⁸⁷.

¹⁸⁶ H.-J. MARTIN, *Sébastien Cramoisy et le grand commerce du livre au XVIIe siècle*, dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1957, p. 179-188.

¹⁸⁷ G. LEPREUX, *Gallia typographica*. Série parisienne, t. I : *Livre d'or des imprimeurs du Roi*, p. 34 et s.

L'APPARITION DU LIVRE

Chapitre V

Le petit monde du livre

[Retour à la table des matières](#)

Créée de toutes pièces, l'industrie typographique prit donc très vite un aspect relativement moderne. Très tôt, des ateliers apparurent qui, pour reprendre une expression de Hauser, ressemblaient plus à des ateliers modernes qu'à des ouvroirs du Moyen Âge ¹⁸⁸. Dès 1455, Fust et Schoeffer dirigent. À Mayence une imprimerie organisée pour la production en série ; vingt ans plus tard de grandes imprimeries fonctionnent un peu partout en Europe : déjà, on s'efforce de mettre au point des perfectionnements techniques rendant plus facile et plus rapide le travail de la presse ; bientôt, le compositeur va travailler non plus assis, mais debout, afin d'obtenir un rendement meilleur. Car la nécessité de produire toujours plus de livres, et à moindre prix, incite les imprimeurs, à rendre plus rationnelles leurs méthodes de production. Très libres à l'origine, et respectés pour leur savoir, les compagnons deviennent alors des ouvriers comme les autres, tenus à fournir en un temps limité et contre salaire une tâche déterminée. Et, dès ce moment, l'imprimerie façonne un nouveau type d'hommes : - le typographe. Travaillant de leurs mains comme tout autre ouvrier, les typographes sont des manuels, mais aussi des « intellectuels », car ils savent lire, et connaissent souvent un peu de latin. Vivant parmi les

¹⁸⁸ H HAUSER, *Ouvriers du temps passé*, Paris, 1917, p. 231.

livres, en relations avec les auteurs, au courant avant tout autre des idées nouvelles, ils aiment à raisonner et se révoltent fréquemment contre leur condition. Dès le XVI^e siècle, ils organisent des grèves de caractère moderne et écrivent, pour soutenir leurs revendications, des mémoires que n'auraient pas désavoués des syndicalistes nés trois siècles plus tard ainsi que l'a souligné Henri Hauser. et au XIX^e siècle, les typographes sont nombreux dans les rangs des premiers socialistes.

Étudier les conditions de travail des compagnons et aussi des maîtres, examiner comment l'exercice d'un métier manuel et intellectuel tout à la fois crée une mentalité spéciale chez ceux qui s'y livrent ; rechercher quels sont les rapports entre compagnons et maîtres, et aussi les conditions de vie matérielles et morales des uns et des autres, tel est le but que nous nous proposons ici.

I. Les compagnons

[Retour à la table des matières](#)

D'abord le compagnon imprimeur.

Le futur typographe doit commencer par faire son apprentissage ¹⁸⁹. Parfois il n'a qu'une douzaine d'années, parfois plus de vingt-cinq ans ; l'âge moyen d'entrée en apprentissage varie d'ordinaire entre quinze et vingt ans. L'apprenti est issu de métiers très divers : à Paris il est quelquefois fils de bourgeois, d'apothicaires, de procureurs de bailliages, de sergents à verge du Châtelet, de marchands de vin, de maîtres serruriers, de savetiers, de marchands de bois ou de marchands tisserands ; souvent aussi, il est fils de compagnons imprimeurs ; fréquemment, il vient de province et même de la campagne. En principe, il doit savoir lire et écrire ; et,

¹⁸⁹ L. MORIN, *Les Apprentis imprimeurs du temps passé*, Lyon, 1898. On trouvera des détails pittoresques sur la vie des apprentis et des compagnons dans *Monsieur Nicolas* de RESTIF DE LA BRETONNE. Paul Chauvet prépare une importante étude sur les ouvriers imprimeurs français durant l'Ancien Régime.

d'ordinaire, les règlements prescrivent qu'il connaisse le latin, et parfois qu'il puisse lire le grec. Mais ces connaissances, nécessaires à un compositeur ne sont pas indispensables au pressier et bien souvent les maîtres acceptent des apprentis à peu près illettrés, qui feront des compagnons moins exigeants.

Les conditions de l'apprentissage sont normalement spécifiées dans un contrat écrit, passé généralement devant notaire entre les maîtres et les parents et contresigné par l'apprenti ; le temps d'apprentissage varie entre deux et cinq ans. Le maître doit apprendre son métier à l'apprenti, le loger, le nourrir, l'habiller et lui donner un peu d'argent de poche. L'apprenti, de son côté, promet obéissance au maître, s'engage à ne pas quitter son domicile, et à le servir fidèlement.

Durant l'apprentissage, le jeune typographe mène une vie très dure : logeant dans un réduit attendant à l'atelier, parfois dans l'atelier même, il est le serviteur des compagnons, gens peu commodes. Levé avant leur arrivée, car il doit préparer l'atelier, et, en hiver, allumer le feu, il les sert à table ; il est chargé des besognes les plus faciles, mais aussi les plus rebutantes : c'est lui d'ordinaire qui prépare l'encre, ou qui mouille les feuilles avant l'impression ; souvent il est attaché plus particulièrement au travail de la presse, plus simple mais harassant ; et, s'il doit devenir compositeur, il s'exerce à la fin de son apprentissage à la composition, près d'un compagnon. Les moments les plus heureux sont en vérité, pour l'apprenti, ceux où il est envoyé faire quelques courses au dehors, porter par exemple un paquet d'épreuves. Le soir venu, enfin, lorsque les compagnons sont partis il doit tout remettre en ordre avant de se reposer. Ajoutons à cela qu'il est souvent très mal vu des compagnons, car les maîtres, désireux de se procurer une main d'œuvre à peu près gratuite, eurent toujours tendance à multiplier le nombre des apprentis, afin de diminuer celui des compagnons.

Une fois son temps terminé, l'apprenti reçoit son brevet et devient compagnon. jeune encore, libre enfin, célibataire - il lui était interdit de se marier durant l'apprentissage, il part pour un voyage de plusieurs années. Tandis que les Flamands ou les Allemands parcourent leur pays et n'hésitent pas à se rendre à l'étranger, à Paris surtout, les Français, eux, font leur Tour de France. Longs périple au cours

desquels ils vont de ville en ville, louent leurs services aux imprimeurs du lieu, restant ici un mois et là un ou deux ans, selon que l'ouvrage manque ou qu'il y a du travail, selon aussi les amitiés qu'ils nouent. Durant ces voyages, le compagnon perfectionne sa technique et apprend les usages des divers ateliers ; il acquiert aussi des relations qui lui serviront s'il doit devenir maître un jour. Parfois il se marie, de préférence avec la fille d'un maître, et se fixe sur place, au hasard d'une étape, lorsqu'il constate que les conditions se trouvent réunies pour ouvrir un atelier ¹⁹⁰.

Mais, le plus souvent, le compagnon, une fois son voyage terminé, revient dans sa ville natale et se loue aux maîtres. Il prend sa place dans la hiérarchie du métier. S'il est très capable, il peut espérer devenir prote en cette qualité, jouer vis-à-vis des autres ouvriers le rôle de l'actuel contremaître : c'est le prote qui guide le travail des compositeurs et des pressiers, qui surveille ceux-ci ; c'est lui également qui doit corriger les premières épreuves - il doit donc connaître l'orthographe et le latin ; c'est lui enfin qui paye les ouvriers et qui surveille le nettoyage de l'atelier.

Secondant le prote, voici les « compagnons en conscience », payés au mois, qui rangent le matériel, exécutent les travaux délicats et ne supportent pas de rémunération aux pièces. Ensuite les (« compagnons à la tâche » qui se divisent en deux catégories distinctes - les compositeurs qui alignent les caractères, font la mise en page et préparent les formes, et les pressiers, chargés de l'impression proprement dite les compositeurs doivent avoir une certaine instruction aux pressiers en revanche, on ne demande que du soin, du goût, et de la force - car le maniement du barreau de la presse est un travail fatigant. D'ordinaire les ouvriers sont répartis par équipes, dont chacune fait fonctionner une presse. Du XVI^e au XVIII^e siècle, chaque « presse » comporte une équipe de quatre ou cinq ouvriers : d'ordinaire un ou deux compositeurs, deux pressiers, et un apprenti qui fait les commissions et exécute les menus travaux. Pour compléter cette description du personnel, mentionnons enfin le correcteur qui, souvent, n'est pas un compagnon, mais un étudiant ou un homme instruit, ou même un écrivain : un Beatus Rhenanus, un Melanchton

¹⁹⁰ Cf. p. 246 et s

au XVI^e siècle, un Trichet du Fresne au XVII^e siècle. Mais généralement la correction des épreuves était assurée, sauf dans les ateliers d'une extrême importance, par les maîtres eux-mêmes, ou par un membre de leur famille ; c'était l'une des tâches principales d'un Alde, d'un Josse Bade, d'un Simon de Colines, d'un Robert Estienne, ou d'un Vitré.

Que cette description théorique de l'activité de chacun dans l'atelier ne trompe pas : on peut se demander si la division du travail était observée en fait dans la plupart des imprimeries. Chez les grands imprimeurs-éditeurs, les Koberger, les Froben, les Plantin ou les Blaeu, ou encore à l'Imprimerie royale de Paris où travaillaient parfois plus de cinquante ouvriers sur une dizaine de presses, chacun devait, certes, avoir sa tâche bien déterminée. Chez les imprimeurs particulièrement actifs et soigneux comme les Estienne qui possédaient quatre presses, ou comme Vitré, également. Mais on ne doit pas oublier que l'imprimerie resta presque toujours une industrie artisanale ; à Genève, en 1570, sur vingt ateliers, trois comptent quatre presses, cinq ont deux presses et les douze autres une presse seulement. Au XVII^e siècle les ateliers d'une ou deux presses sont en France la grande majorité, nous l'avons indiqué ; de même à Londres ¹⁹¹ ; les maîtres n'ont pas alors les moyens d'entretenir régulièrement un personnel important d'autant plus qu'ils manquent souvent de commandes ; d'ordinaire, un ou deux compagnons travaillent près du maître qui se fait souvent aider, s'il y a un ouvrage pressé, par sa femme ou par ses enfants. Dans ces conditions, on peut supposer que les compositeurs devaient bien souvent manier eux-mêmes le barreau de la presse.

Dans les grands ateliers, les compagnons mènent une vie très dure. La journée de travail est plus longue encore que dans beaucoup d'autres métiers. À Genève, elle est fixée à la fin du XVI^e siècle, à 12 heures : de 5 heures du matin à 7 heures du soir, moins deux heures pour le déjeuner ¹⁹². À Anvers, chez les Plantin-Moretus, les compagnons arrivent entre 5 et 6 heures du matin ; ils peuvent rentrer

¹⁹¹ Cf. p. 273 et s.

¹⁹² P. CHAIX, *Recherches sur l'imprimerie à Genève de 1550 à 1564*, Genève, 1954, p. 3 et s.

chez eux pour déjeuner entre midi et 1 heure et ils travaillent d'ordinaire jusqu'à 8 heures du soir ¹⁹³. À Lyon les compagnons travaillent au XVI^e siècle de 5 heures du matin à 8 heures du soir et ne disposent que d'une heure pour déjeuner ; bien souvent, pour exécuter le travail demandé, ils doivent arriver à deux heures et demie du matin, et partir le soir vers 9 heures ¹⁹⁴ ; à Paris, en 1650, la journée de travail doit commencer à 5 heures du matin et finir à 8 heures du soir ¹⁹⁵ : longue journée de travail, à la lueur des chandelles, dans des ateliers installés d'ordinaire au rez-de-chaussée, le long de ruelles étroites, où le soleil pénètre à peine, même en plein midi.

Pendant tout ce temps, on exige des compagnons un rendement considérable. Si l'on ne dispose guère d'indications valables sur le travail demandé aux compositeurs, qui devait varier d'ailleurs selon les difficultés de l'ouvrage (les maîtres imprimeurs de Francfort proposent par exemple en 1563 que les compositeurs exécutent chaque jour une à trois formes selon les caractères employés et la nature du travail) on est en revanche assez bien renseigné en ce qui concerne les pressiers : ceux-ci devaient tirer chaque jour à la fin du XVI^e siècle 3 350 feuilles à Lyon et 2 650 à Paris ; à la même époque les maîtres imprimeurs de Francfort demandent que les pressiers tirent 3 050 à 3 375 feuilles, selon la difficulté du travail. Au début du XVII^e siècle, les Hollandais doivent tirer 4 000 feuilles selon Montchrestien selon le même auteur, on tire alors, à Paris, 2 500 feuilles au milieu du XVII^e siècle, les chiffres sont fixés dans cette ville à 2 500 Puis à 2 700 feuilles pour les impressions en noir et en rouge. Chiffres énormes ; si l'on adopte celui de 2 500 et si l'on considère que la journée de travail comptait quatorze heures, on trouve qu'il fallait imprimer 178 feuilles à l'heure, soit près d'une feuille toutes les vingt secondes ¹⁹⁶ !

¹⁹³ M. SABBE, *L'œuvre de Christophe Plantin et de ses successeurs*, Bruxelles, 1937, p. 188 et s.

¹⁹⁴ H. HAUSER, *op. cit.*

¹⁹⁵ Bibliothèque nationale, ms. fr. 22064, pièce no 19.

¹⁹⁶ H. HAUSER, *op. cit.*, p. 218 et s. ; L. M. MICHON, *À propos des grèves d'imprimeurs à Paris et à Lyon au XVI^e siècle*, dans *Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile de-France. Mémoires*, 1953, p. 103-115 ; K. PALMANN, *Frankfurts Buchdruckerordnungen*, dans

Obligés de fournir ce travail écrasant, - les compagnons imprimeurs ne semblent pas beaucoup mieux payés que les autres ouvriers. Certes, aux termes d'une déclaration royale du 10 septembre 1572, les compositeurs parisiens doivent recevoir 18 livres tournois par mois, Soit 12 sols par jour alors que des ouvriers du bâtiment touchaient en 1567 10 livres tournois chaque mois ; mais en 1539, les maîtres lyonnais offrent à leurs compositeurs 6 sols 6 deniers par jour, salaire à peine plus élevé que celui de beaucoup d'autres ouvriers - et les imprimeurs français seront toujours les mieux payés d'Europe. À Anvers, les compositeurs de Plantin reçoivent un salaire inférieur à celui que perçoit l'ouvrier chargé de réparer la toiture ; à Genève, le fondeur de caractères Pierre Bozon reçoit 8 à 10 sols par jour alors qu'un simple maçon touche 6 sols en 1570 ¹⁹⁷. Fait curieux enfin, les compositeurs semblent parfois moins bien rétribués que les premiers : en 1654 à Paris, on offre aux compositeurs ordinaires 24 à 27 livres par mois et 33 livres aux pressiers autant qu'aux compositeurs en grec ¹⁹⁸. À ces salaires, certes, viennent s'ajouter de nombreux suppléments : les compagnons saisissent toutes les occasions pour demander aux maîtres une gratification, ils se partagent les pourboires que leur distribuent les auteurs ; et les maîtres devaient souvent leur fournir de la boisson et de la nourriture. Il n'en reste pas moins que le salaire de ces typographes ne semble pas beaucoup plus élevé que celui de beaucoup d'autres ouvriers moins spécialisés et moins instruits.

Comme tous les ouvriers de ce temps, les typographes ne sont jamais sûrs du lendemain. Certes, un bon compositeur a des chances de trouver un emploi stable dans un grand atelier. Mais dans les périodes de crise, ou lorsque, simplement, il y a moins de travail, les compagnons peuvent être renvoyés presque sans préavis ; ils sont alors réduits au chômage, et bientôt à la mendicité. Dans les ateliers où l'on se consacre à l'impression des factums et des actes judiciaires,

Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels, 1881, p. 261-273 ;
Bibliothèque nationale, ms. fr. 22064, pièces nos 45 à 47.

¹⁹⁷ H. HAUSER, *op. cit.*, p. 34, 99 et 104 ; M. ROOSES, *op. cit.*, p. 240, no I ;
P. CHAIX, *op. cit.*, p. 39 et s.

¹⁹⁸ Bibliothèque nationale, ms. fr. 22064, pièces nos 45 à 47.

la clôture des sessions des cours de justice provoque un véritable chômage saisonnier. Qu'on ne s'étonne donc pas si les typographes sont d'ordinaire fort pauvres : ils vivent généralement avec leur famille dans une seule chambre, n'ayant pour toute fortune que des hardes et quelques meubles indispensables. Qu'on ne s'étonne pas si, pour augmenter leurs salaires ou pour subsister quand vient le chômage, ils ont recours à des expédients : certains emportent en cachette des exemplaires de chaque feuille qu'ils impriment, afin d'en constituer des volumes qu'ils revendront ensuite ; d'autres se livrent par l'intermédiaire de leur femme au trafic des livres interdits et des ouvrages d'occasion.

Pourtant les compagnons imprimeurs sont fiers de leur métier et de leur savoir ; ils forment une véritable caste. Afin de rappeler qu'ils n'exercent pas une profession « mécanique », ils portent l'épée. Querelleurs et le verbe haut, ils s'injurient sans cesse et se battent parfois. À l'atelier, des amendes viennent punir l'injure dite à un camarade ; chez les Plantin-Moretus, on a même gardé dans les règlements d'ateliers le tarif fixé pour chaque injure ¹⁹⁹. À Paris, on retrouve souvent dans les actes notariés des contrats dans lesquels l'insulté renonce à se plaindre moyennant une somme fixée d'un commun accord.

Gens peu commodes, aimant leur liberté, les compagnons supportent avec peine la discipline de l'atelier, qui est d'autant plus sévère que le travail de la presse est un travail d'équipe, et que l'absence d'un seul risque d'arrêter le travail des autres ; ils protestent sans cesse contre l'interdiction qui leur est faite de prendre leurs repas hors de l'atelier, ou aux heures qui leur conviennent. Grands mangeurs, grands buveurs surtout, ils envoient sans cesse les apprentis chercher à l'extérieur nourriture et boisson. Dans ces conditions il est bien souvent difficile de maintenir la discipline. Et surtout, ils réclament le droit de travailler quand bon leur semble et de prendre s'ils le désirent un jour de congé. Les veilles de fêtes, ils veulent arrêter le travail plus

¹⁹⁹ M. SABBE, *op. cit.*, p. 159 et s.

tôt, quitte à revenir le lendemain pour achever l'ouvrage. S'ils s'absentent et que le maître en demande la raison, ils répondent par des quolibets.

Les longues heures passées ensemble à l'atelier, l'habitude du travail en équipe, les difficultés supportées en commun, les repas pris ensemble incitent les compagnons à s'unir. Un peu partout ils forment des confréries. Confréries d'ateliers dans les grandes imprimeries comme celle de Plantin confréries surtout entre compagnons d'une même ville. À peu près partout, ils élisent un bureau et font bourse commune, taxant les apprentis et les nouveaux compagnons lors de leur arrivée, fixant des tarifs d'amende pour les injures ou les travaux mal exécutés. Grâce aux sommes ainsi réunies, ils font célébrer des messes, se réunissent pour banqueter, soutiennent un camarade malheureux ou une veuve tombée dans la misère. Mais les maîtres voient d'un mauvais œil ces associations qui permettent aux compagnons de s'unir pour réclamer une amélioration de leur sort et pour préparer des grèves éventuelles. Si les Plantin Moretus acceptent la formation d'une confrérie dans leurs ateliers, s'ils apportent souvent leur obole à la caisse de cette confrérie, et s'ils reconnaissent le chef de celle-ci comme le représentant des compagnons, l'immense majorité des maîtres lutte sans cesse contre de pareilles organisations qui groupent d'ordinaire les ouvriers de plusieurs ateliers et s'efforcent de les faire interdire par le Pouvoir : interdictions maintes fois répétées mais toujours vaines car les confréries de compagnons dissoutes officiellement se reconstituent aussitôt plus ou moins clandestinement pour reprendre la lutte.

On sait grâce aux travaux de Hauser ²⁰⁰ comment les ouvriers imprimeurs de Lyon, puis ceux de Paris, se soulevèrent entre 1539 et

²⁰⁰ H. HAUSER, *op. cit.*, p. 177 et s. - Voir aussi Marius AUDIN, *Les grèves dans l'imprimerie à Lyon au XVI^e siècle, dans Gutenberg Jahrbuch*, 1935, p. 172-189, et L. M. MICHON, *À propos des grèves d'imprimeurs à Paris et à Lyon au XVI^e siècle (loc. cit.)*. Document inédit complétant ceux étudiés par H. Hauser.

1542, provoquant un arrêt presque total des presses. Mécontents de voir la valeur réelle de leur salaire diminuer par suite de la hausse des prix, tandis que leurs maîtres, pour abaisser le prix de revient du livre, s'efforcent sans cesse d'obtenir d'eux un rendement supérieur, font des économies sur leur nourriture et multiplient le nombre des apprentis, ils organisent des grèves. La Municipalité lyonnaise, le Parlement de Paris, et bientôt le pouvoir royal doivent intervenir pour rétablir l'ordre. Mais, en 1571-1572, la crise rebondit et les maîtres sont finalement obligés d'accorder aux compagnons un certain nombre de concessions ; désormais, en particulier, ils n'auront pas le droit d'avoir plus de deux apprentis. (Déclaration royale du 10 septembre 1573 enregistrée le 17 avril 1573).

S'ils revêtent une extrême ampleur - sans doute parce que Lyon et Paris étaient au XVI^e siècle de très grands centres d'édition où plus d'un millier d'ouvriers travaillaient les uns près des autres - les mouvements sociaux que nous venons de retracer ne sont nullement des ras isolés : un peu partout en Europe, la montée des prix et la crise économique provoquent dans la seconde partie du XVI^e siècle, des conflits entre patrons et ouvriers : de 1569 à 1572, par exemple, les compagnons employés par Plantin se mettent trois fois en grève ²⁰¹ ; en 1597 il suffit que Johann Lauer, un grand imprimeur de Francfort, ordonne à ses typographes d'aller chercher de l'eau au puits, pour que ceux-ci décident la grève, disant que ce n'est pas là leur métier ; cette affaire, bénigne en apparence, aboutit à un procès ; le tribunal déboute finalement les deux parties, refusant d'accorder à Lauer les 80 gulden de dommages et intérêts qu'il réclame à la suite de l'arrêt de travail de ses ouvriers, mais n'accordant pas à ceux-ci que les journées de grève leur soient payées ²⁰². Un peu partout à cette époque, l'État est - obligé d'intervenir dans des conflits de ce genre et amené à régler les rapports entre patrons et ouvriers. À Genève, par exemple, où les maîtres, qui sont souvent des Français réfugiés, souhaitent que des troubles sociaux ne viennent pas entraver l'essor d'une industrie typographique qui profite du déclin de l'édition lyonnaise, des règlements, sont édictés en 1560 par le Conseil, dont l'esprit d'équité

²⁰¹ M. ROOSES, *op. cit.*, p. 241.

²⁰² K. PALLMANN, *Ein Buchdruckerstreik zu Frankfurt a. M. im Jahre 1597*, dans *Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels*, 1883, p. 11-21.

contraste parfois avec la rigueur de certaines décisions royales prises en France à la même époque. Il est interdit aux maîtres d'avoir plus d'un apprenti à chaque presse. Maîtres et compagnons ne peuvent pas se séparer sans préavis et sans raison valable. Les responsabilités de chacun en cas de travail gâché ou perdu sont spécifiées soigneusement. Texte empreint de modération et d'humanité qui, tout en préservant les droits des maîtres, protège visiblement apprentis et compagnons. Et pourtant, même dans ce cas, le pouvoir ne peut empêcher entièrement les conflits. Là, comme en France, les typographes aiment à s'accorder des jours de repos en dehors des dimanches et des fêtes chômées. En 1561, des divergences surviennent parce qu'on donne, dans certains ateliers, congé aux ouvriers le mercredi, alors que les ouvriers des autres ateliers continuent à travailler ce jour-là ; finalement, les « mercuriales » sont accordées tous les quinze jours à l'issue de réunions d'arbitrage, au cours desquelles certains compagnons n'ont pas manqué d'injurier leurs patrons ²⁰³. À Francfort, les maîtres présentent le 22 avril 1563 une supplique afin que soit édicté par le Conseil de la ville un règlement d'atelier fixant la tâche quotidienne des compositeurs et des pressiers et donnant la liste des jours de congé : un jour à Noël, un jour au nouvel an, un jour à mardi gras, un autre à l'Ascension et, comme à Genève, une journée de congé toutes les deux semaines. À la suite de cette supplique paraît en 1573 une première réglementation, qui sera souvent complétée et remaniée par la suite.

Mais on n'observe pas qu'au XVI^e siècle de tels mouvements ; du XVII^e et au XVIII^e siècle encore, en dépit des règlements corporatifs et du soutien que l'État accorde ouvertement aux maîtres, les compagnons français maintiennent leurs revendications et s'unissent afin de tenter de les faire triompher. Celles-ci, d'ailleurs, sont à peu près toujours les mêmes : ils réclament, lorsque le prix de la vie monte, des augmentations de salaire ils demandent aussi que la durée de la journée de travail soit réduite et que les normes de production soient abaissées. Au XVII^e siècle, époque où les presses manquent

²⁰³ P. CHAIX, *op. cit.*, p. 25 et s.

souvent de travail, et même encore au XVIIIe siècle, ils s'efforcent de faire chasser les compagnons étrangers à leur ville qui y viennent au hasard de leurs voyages et travaillent à moindre prix ; les typographes parisiens demandent en 1702, que leurs camarades de Flandre ou d'Allemagne ne puissent rester à Paris que trois mois - temps jugé suffisant pour visiter la ville. Soucieux de défendre leur travail, ils luttent contre les efforts que font les maîtres de certains, grands ateliers pour multiplier le nombre des apprentis. Ils réclament que ceux-ci sachent le latin et lisent le grec et que leur nombre soit limité comme l'exigent les règlements ²⁰⁴. Pour lutter contre les compagnons parisiens et réduire leurs dépenses, les maîtres, cependant, prennent de plus en plus l'habitude de faire exécuter le travail de la presse par de simples « serviteurs ». Ainsi apparaît peu à peu, en dépit des plaintes et des réclamations des compagnons, une nouvelle catégorie de travailleurs : les alloués, dont l'existence est reconnue officiellement par les règlements du XVIIIe siècle. Pourtant, au cours de ces luttes, les compagnons obtiennent quelques avantages : au XVIIIe siècle, par exemple, ils ne peuvent plus être licenciés qu'après un mois de préavis. Néanmoins leur condition, si elle est meilleure que celle des ouvriers travaillant dans la plupart des autres métiers, apparaît toujours comme très dure à nos yeux d'hommes du XXe siècle. D'autant plus dure que, depuis 1666, date à laquelle Colbert avait limité le nombre des imprimeries des différentes villes de France, il leur était pratiquement impossible d'espérer devenir maîtres, sauf s'ils se résignaient à épouser la veuve d'un maître décédé.

II. Les maîtres

[Retour à la table des matières](#)

Après les compagnons, les maîtres, imprimeurs et libraires, dont nous étudierons simultanément l'activité et l'existence, car l'immense majorité d'entre eux exerce à la fois les deux professions : certes, beaucoup de libraires, de petits libraires surtout, ceux qui vendent les livres et n'en éditent que très rarement, ne possèdent pas

²⁰⁴ Bibliothèque nationale, ms. fr. 22064, pièces nos 52, 56 et 60 et Arrêt du Conseil du 19 juin 1702.

d'imprimerie ; mais la plupart des imprimeurs tiennent une boutique de libraire et réinvestissent les bénéfices réalisés grâce aux commandes qui leur sont passées, dans la publication de livres qu'ils éditent à leur propre compte, ou en association ; c'est ainsi que faisait, par exemple, Josse Bade. Et si certains grands éditeurs capitalistes qui dominent le marché du livre, un Cramoisy, ou encore certains des Giunta, ne possèdent pas d'atelier typographique, d'autres, en revanche, comme Koberger ou Plantin ont, nous l'avons constaté, un atelier personnel, dans lequel est imprimée une partie au moins des livres dont ils financent l'édition.

D'abord l'activité professionnelle de ces hommes, et, en premier lieu, le maître imprimeur dans son atelier.

Voici le cas le plus courant, celui du petit imprimeur ne possédant qu'une ou deux presses, comme il y en eut tant dans toute l'Europe du XVe au XVIIIe siècle ; le plus souvent, ces artisans vivent essentiellement de « travaux de ville » : faire-part, affiches, prospectus de toutes sortes, et aussi de l'impression d'abécédaires ou encore de feuilles de classes pour le collège voisin ; quelquefois, des libraires leur passent commande de petits livres faciles à imprimer et destinés à une clientèle peu exigeante.

Les maîtres qui dirigent de tels ateliers sont souvent, au XVIe et au XVIIe siècle, d'anciens compagnons qui ont réussi à s'installer ; ils travaillent aidés seulement de leur fils, ou même de leur femme ou de leur fille. Lorsqu'ils ont une commande pressée à exécuter, ils font appel à des compagnons de passage. Quelquefois, ils conservent près d'eux, à poste fixe, un ouvrier qui fait figure d'homme de confiance et qui partage la vie de la famille.

Si un de ces hommes est assez habile dans son métier, s'il possède des caractères en quantité suffisante, il peut se faire remarquer par un éditeur qui prend l'habitude de lui passer des commandes régulières ; dès lors il lui faut dans son imprimerie un personnel plus important : cinq personnes, nous l'avons vu, sont nécessaires pour faire

fonctionner une presse à plein rendement. Le maître imprimeur fait désormais figure de chef d'une entreprise assez importante. La plupart des livres publiés au XVIIe ou au XVIIIe siècle ont été imprimés dans des ateliers de ce genre, qui comptent deux à trois presses, et où travaillent régulièrement une dizaine de compagnons et d'apprentis.

Le chef d'une telle entreprise doit faire preuve d'activité, et bien connaître son métier : si l'éditeur est mécontent de l'ouvrage livré, il risque de ne plus obtenir de commandes et de manquer de travail. Payé d'ordinaire à la feuille, il s'efforce d'abaisser le prix de revient de l'impression en exigeant de ses ouvriers un rendement accru. Il lui faut donc donner l'exemple : se lever tôt, arriver parfois à l'atelier avant les compagnons, surveiller leur ouvrage, les aider et les guider dans les travaux difficiles ; et surtout, il veille à la correction des textes ; d'ordinaire, en effet, il est son propre correcteur et se borne à se faire aider par des membres de sa famille. Ce maître doit donc être bon typographe et bien savoir le latin. Fils de maître le plus souvent, il a poursuivi ses études jusqu'à quinze ou seize ans avant de travailler dans l'atelier de son père ou dans celui d'un ami, afin de s'initier aux divers travaux de la presse et à la composition.

Entretien les rapports avec les commanditaires, obligé de chercher sans cesse du travail afin que les presses ne chôment pas, et de répartir l'ouvrage régulièrement, contrôlant le travail des compagnons, retenu sans cesse par le fastidieux et délicat travail de correction des épreuves, qui doivent être rendues à heures fixes afin que le tirage puisse se poursuivre, le maître imprimeur ne manque donc pas d'occupation. D'autant plus qu'il tient d'ordinaire une boutique de libraire installée près de son atelier. S'il réalise des bénéfices suffisants, s'il peut réunir quelques capitaux, il se fait lui-même éditeur, s'associant parfois, pour assumer les frais de la publication, avec un autre libraire, qui partage avec lui les risques et les bénéfices de l'entreprise, et qui se charge d'écouler une partie de l'impression. Grâce à ce système, l'imprimeur réussit quelquefois à devenir grand éditeur.

Tout aussi complexe que celui d'imprimeur, le métier de marchand libraire. Presque toujours celui-ci est plus ou moins éditeur et fait fructifier ses capitaux en publiant des livres. Choisir les textes à éditer, entretenir des relations avec les auteurs (s'il fait paraître des livres nouveaux), se procurer le papier nécessaire (car c'est lui et non l'imprimeur qui s'en charge), choisir un typographe capable et contrôler son travail : autant d'aspects de son métier. Mais surtout, il lui faut préparer l'écoulement des éditions qu'il fait imprimer et veiller à ce que sa boutique soit garnie de tous les ouvrages recherchés par sa clientèle. Pour cela, il lui faut entretenir des relations au loin, avoir un réseau de correspondants et tenir une comptabilité compliquée, connaître parfaitement la nature des livres qu'on lui propose et qui doivent être du goût de ses clients. Tout cela l'oblige à être un infatigable épistolier. Pas de jours qu'il n'écrive des dizaines de lettres. Et, pour accomplir ces multiples tâches, il ne dispose, même s'il est éditeur important, que de l'aide d'un ou deux commis, dont le travail essentiel est de préparer les balles de livres à expédier et de vérifier le contenu de celles qui arrivent - travail délicat en un temps où les livres sont normalement expédiés en feuilles.

Bien souvent, les lettres ne peuvent suffire pour conclure avec des correspondants des affaires délicates. Le marchand libraire doit alors prendre la route. Très souvent, dans les grandes entreprises, les libraires se déchargent de cette tâche sur un associé, un parent ou, à défaut, un commis. En cette époque où les entreprises revêtent d'ordinaire un caractère essentiellement familial, le libraire qui, dans sa jeunesse, a lui-même beaucoup voyagé, confie à son successeur éventuel - son fils, un frère cadet, ou un neveu, le soin d'aller à sa place aux rendez-vous des grandes foires ou de rendre visite à ses correspondants. Et celui-ci est alors sans cesse sur les routes d'Europe.

Voici par exemple une lettre que Laurent Anisson, le grand éditeur lyonnais du XVII^e siècle, envoie en 1671 à l'un de ses fils, afin de lui donner ses instructions et de lui rappeler ses devoirs de commerçant au cours d'un tel voyage en Allemagne et en Flandre. Qu'on nous permette de citer tout entier ce document ²⁰⁵ :

²⁰⁵ Archives Plantin-Moretus, no 526, dossier Anisson, 1671, 28 nov.

À Lyon, le 28 novembre 1670.

Mon fils,

Si je n'avais eu une de vos lettres écrite en Amsterdam, j'aurais cru que de Francfort, vous n'auriez fait qu'un saut du dit Francfort en Anvers. Vous avez passé à Cologne sans y voir personne, et cependant c'est la ville la plus fournie de livres en troc et autrement de toute votre route, par la susdite lettre d'Amsterdam, vous dites fort à la légère qu'y avez fait un fardeau qui ne devait partir de quinze jours, sans me faire savoir de quoi il est composé, et ce qu'avez fait avec Vasberg et les autres libraires tant du dit Amsterdam comme autres endroits où avez passé depuis. Vous m'avez écrit une lettre d'Anvers du 17^e du courant toute brouillée, et en termes d'une personne qui venait plutôt de la débauche que de l'église. Il n'y a rien d'essentiel en icelle, sinon que vous écrivez au Sr König de Bâle avec plainte de ce qu'il n'a tenu le change que vous avez fait avec son fils. Il fallait l'avoir arrêté de part et d'autre en sorte qu'il ne s'en put rétracter. Il y a de la différence de poursuivre en justice le Sr Chinon ou de tâcher de tirer quelque chose de lui à l'amiable.

Et pour ce qui regarde le Sr Meursius, vous dites qu'il n'a plus de Cornelius, et que lui en ferez bien trouver, et que ne pourrez faire avec lui un change de Bonacina, qu'en lui faisant part du privilège du dit Cornelius, que lui accorderez, terme que je n'entends point. Ne vous chargez pas de Palavicini *Historie concilii*, 4^o, n'étant propre pour mon négoce. Il y a longtemps que nous avons pris garde que les prix des Flamands et Hollandais nous étaient désavantageux, parce qu'ils se tiennent à nos anciens, et n'y a qu'aux nouveaux ou on puisse se précautionner. Qui vous a donné conseil d'agir comme vous prétendez contre Corneille Hackius puisque vous n'êtes plus sur le lieu. Il fallait s'informer et vérifier à qui il avait remis la balle qu'il dit m'avoir envoyée, et à qui il l'a adressée en France, la balle qu'il a eu devait être composée principalement de trois Calepinus au prix de 22 c 10 pièce et d'un Gassend à 50 p et que mettons à présent davantage à cause de sa rareté, pourvu que ne passiez pas un exemplaire en un change pour avoir quelque bon livre, il faudrait vous accomoder ; il n'y avait aucun Castillo dans la balle que je lui ai envoyée, je dis au dit Hackius.

C'est peu de chose, ce qu'observez de Mr Patin, et pour ce qui concerne Spolmannus, je m'en informerai. Vous pouviez bien dire au Sieur Papenburg ce que devez savoir du Calepin qu'on a recouvert d'autres additions beaucoup plus considérables qu'on transcrit pour me les envoyer. Quel jugement voulez-vous que je fasse du commencement, du milieu et de la susdite fin de votre lettre ?

J'ai reçu toutes les marchandises qu'avez envoyé de Francfort bien conditionnées à la réserve d'un fardeau. Il manque beaucoup de livres ordinaires, qui sont mêmes communs et plus propres pour notre négoce. Vous y avez mis 50 *Antidotum melancoliaetm.* 2 in-12 dont une douzaine aurait suffi, et 12 Menzius *in psalmos* in-4° au lieu de trois ou quatre. Finalement vous devez considérer que les frais d'un voyage comme le vôtre sont grands et qu'il ne le faut précipiter comme vous faites, peut-être en considération des compagnies qui ne manquent pas aux endroits où vous êtes. Prenez donc garde à vous réformer, et me croyez votre affectionné père.

Anisson.

Lettre caractéristique, qui montre bien le genre d'affaires qu'un libraire devait traiter au cours de ces déplacements. Qui montre aussi comment des libraires étaient amenés à parcourir l'Europe pour régler ces affaires. Car de pareils voyages étaient chose courante pour les grands éditeurs. Le fils de Laurent Anisson que nous voyons aller à Bâle, Cologne, Francfort et Anvers se rendra aussi en Espagne et en Italie ²⁰⁶.

*
* *

Naturellement, les libraires et les imprimeurs d'une même ville entretiennent entre eux des contacts étroits. Se réunir pour parler de leur métier et échanger des renseignements, pour prendre des mesures afin d'aider des collègues tombés dans la misère, et surtout pour prier et célébrer les fêtes, leur patron, saint Jean : autant de raisons qui incitaient les libraires, les enlumineurs et les relieurs à former des confréries avant même l'apparition de l'imprimerie ; plus tard les imprimeurs et les libraires, marchands de livres imprimés, vinrent tout naturellement s'y intégrer. À Paris, notamment, la Confrérie de Saint-Jean l'Évangéliste, fondée en 1401 reste très active jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Deux fois par an, le 6 mai, fête de saint Jean Porte-

²⁰⁶ E. de BROGLIE, *Mabillon et la société de Saint-Germain-des-Prés au XVIII^e siècle*, Paris, 1888, 2 vol., t. I, p. 374 et 422 ; t. II, p. 363. - Voir aussi J. B. VANDEL, *Les Bénédictins de Saint-Germain-des-Prés et les savants lyonnais*, Paris-Lyon, 1894.

Latine, et le 27 décembre, fête de saint Jean l'Évangéliste, imprimeurs et libraires se réunissent pour des messes et des cérémonies solennelles souvent suivies de banquets, et, tous les dimanches, la Confrérie se réunit pour entendre la messe. Les droits d'entrée, souvent importants, et - les quêtes permettent de subvenir aux frais et servent surtout de caisse de secours ²⁰⁷.

En principe, ces confréries groupaient tous les hommes du métier : maîtres, compagnons et apprentis ; en pratique, elles ne réunissaient souvent que les maîtres, les compagnons préférant créer leurs propres confréries qui devenaient souvent, nous l'avons vu, des centres de résistance contre les patrons. C'est en grande partie pour lutter contre ces dernières, que des corporations de libraires et d'imprimeurs se formèrent un peu partout, dans la seconde partie du XVI^e siècle et au XVII^e siècle.

Jusque-là, les métiers du livre avaient été des métiers libres. Longtemps, les libraires et les imprimeurs n'avaient été soumis qu'à la réglementation universitaire, héritage de l'époque des manuscrits, et bien entendu seulement dans les villes où existait une université ; jusque vers le milieu du XVI^e siècle, tant que dura la prospérité générale, ce régime de liberté subsista ; mais, lorsque la crise économique provoqua chez les typographes des grèves et des mouvements sociaux dont nous avons souligné l'ampleur, lorsque les procès entre maîtres et compagnons se multiplièrent, provoquant l'intervention de l'État et l'élaboration d'une réglementation souvent complexe, les maîtres furent amenés à se grouper et à charger certains d'entre eux de les représenter en justice. Bientôt le manque de travail les incita à s'unir pour faire interdire l'accès à la profession à de nouveaux venus ; et ce même manque de travail, provoquant la multiplication des contrefaçons, contribua à les amener à se réunir régulièrement pour régler en commun les problèmes concernant leur profession. L'État, pour sa part, favorisa d'autant plus ce mouvement, qui aboutit à l'apparition de corporations, qu'il entendait faire observer l'ordre, et surtout empêcher la publication des « mauvais livres » qui se multipliaient, et qu'il avait intérêt à faciliter la création

²⁰⁷ P. MELLOTÉE, *Histoire économique de l'imprimerie*, p. 142 et s.

d'organismes lui permettant de contrôler plus facilement l'activité des libraires et des imprimeurs.

Aussi, dès 1548 à Venise, en 1557 à Londres, vers 1570 à Paris, bientôt dans toutes les grandes villes d'Europe sauf peut-être en Hollande, des corporations s'organisent-elles, chargées de faire observer des règlements toujours plus compliqués et dirigées par un syndic et des adjoints élus. Se retrouvant régulièrement aux réunions de la corporation, maîtres imprimeurs, marchands libraires et parfois relieurs y discutent des problèmes qu'il convient de régler en commun. Un mercier entreprend-il de vendre des livres ? La corporation réagit aussitôt. Un livre interdit est-il mis en vente ? L'État charge immédiatement le syndic d'enquêter et de révéler le nom des coupables. Un libraire de la ville voit-il un de ses ouvrages contrefait par un libraire de l'extérieur ? La corporation intervient. Un privilège abusif est-il accordé à un libraire ? Ceux qui ont lieu de se plaindre viennent exposer leurs griefs à l'assemblée de la corporation. C'est là aussi que les libraires d'une même cité se mettent d'accord pour ne pas lancer simultanément deux éditions d'un même ouvrage et s'entendent pour engager la lutte contre les libraires d'une autre ville qui leur ont fait tort.

Dans ce petit monde les rivalités sont nombreuses, on s'en doute. Bien souvent, dans les grandes villes, des clans se forment ; lorsque les imprimeurs font partie de la même corporation que les libraires, ils se groupent parfois pour lutter contre ceux-ci ; quelquefois, petits libraires et imprimeurs se liguent contre les grands éditeurs qui s'efforcent toujours de dominer la corporation ; quelquefois encore, les libraires se groupent selon leurs intérêts en partis opposés, lorsqu'il s'agit en particulier, de lutter contre un privilège jugé exorbitant. Souvent l'élection du bureau donne lieu à des rivalités et l'on voit, en France du moins, l'État intervenir pour favoriser l'élection de riches libraires ou de grands imprimeurs qui représentent à ses yeux des éléments d'ordre. Rôle délicat d'ailleurs que celui des syndics et des adjoints, arbitres des querelles qui opposent les membres de la corporation, et aussi intermédiaires entre le Pouvoir et leurs collègues, souvent en relations personnelles avec les ministres. Rôle important surtout en ce qui concerne la surveillance du livre.

Ainsi, la condition des libraires et des imprimeurs apparaît très différente selon les cas. Certes la nature de leur profession leur vaut, surtout au XVI^e siècle, une considération spéciale. Ils se targuent toujours d'exercer des métiers « totalement distincts des arts mécaniques ». Dans les villes universitaires, leur qualité de « suppôts » de l'Université leur vaut de figurer en bonne place, à la suite des professeurs et des étudiants dans les processions et les cérémonies. Mais ces honneurs ne les empêchent pas de rester, en fait, confondus parmi les bourgeois de la ville ; leurs fils et leurs filles épousent les enfants de commerçants ayant une fortune équivalente ; les familles des plus riches libraires s'unissent souvent à des familles d'orfèvres ; les unions avec les merciers, les chandeliers ou les marchands de vins sont fréquentes dans les autres cas ; à Paris, les libraires du Palais, éditeurs de grands classiques, unissent très souvent leurs enfants à ceux des boutiquiers voisins - merciers et marchands de nouveautés pour la plupart. Le chiffre de la dot et le principe d'égalité de l'apport des deux parties est la règle suprême dans tous les cas.

Parfois, de grands libraires possèdent une fortune suffisante pour figurer au premier rang des bourgeois de la ville ; à Paris et à Lyon, beaucoup d'entre eux deviennent consuls ou échevins. Comme il faut s'y attendre, les libraires français rêvent, lorsqu'ils ont fait fortune, d'une charge qui permettra à leurs enfants de monter d'un échelon dans la hiérarchie sociale. Il n'est alors plus question pour ceux-ci de continuer d'exercer la profession de leur père ; hors de France, il n'en est pas toujours de même : les Moretus, par exemple, conservent leur imprimerie lorsqu'ils obtiennent leurs lettres de noblesse ; parfois, enfin, en Italie ainsi qu'aux Pays-Bas, certains libraires, enrichis dans le commerce du livre, se font banquiers. Tel est le cas des Huguétan, originaires de Lyon, réfugiés en Hollande, qui, devenus comtes palatins, restèrent banquiers ²⁰⁸. Mais ces cas restent exceptionnels. Le plus souvent, dans toute l'Europe, libraires et imprimeurs se marient entre eux et continuent pendant des générations à exercer leur

²⁰⁸ E. VON BIENA, *Les Huguétan de Mercur et de Vrijhoeven*, La Haye, 1918.

métier. Les de Tournes restent imprimeurs à Lyon, puis à Genève, et enfin de nouveau à Lyon, du XVI^e au XVIII^e siècle ²⁰⁹. Les Barbou exercent le métier de père en fils à Lyon, Limoges et Paris du XVI^e au XIX^e siècle ²¹⁰. De même les Desbordes au XVII^e et au XVIII^e siècles, à Saumur puis en Hollande ²¹¹. Et ces dynasties qui se perpétuent pendant des siècles contribuent à faire des hommes qui exercent les métiers du livre un petit monde fermé, ayant une mentalité particulière.

III. De l'imprimeur humaniste au libraire philosophe

Vivant des livres et, parmi les livres, en contacts journaliers avec les gens de lettres, les savants, les théologiens, en un mot tous ceux qui écrivent, et aussi avec ceux qui lisent, des étudiants au public cultivé, les imprimeurs et les libraires doivent, pour bien exercer leur métier, s'intéresser aux choses de l'esprit autant qu'aux affaires.

On ne s'étonnera pas si, de tout temps, des écrivains se firent imprimeurs et libraires. Imprimer soi-même ses propres ouvrages, et sur ses propres presses, veiller à leur correction et à leur bonne présentation, diriger surtout leur diffusion et exercer ainsi une action directe sur le public : telle était et sera toujours l'ambition de beaucoup d'hommes de lettres et de savants. Aux époques surtout où les conflits d'idées et les crises de conscience provoquent l'apparition d'une littérature de combat ; mais l'action de tels hommes n'exerça jamais une influence aussi profonde qu'au début du XVI^e siècle, en un temps où l'une des missions essentielles de l'imprimerie était de faire connaître les textes anciens restitués dans leur pureté primitive, où la philologie était reine. Une foule de savants et d'écrivains s'engage

²⁰⁹ A. CARTIER, M. AUDIN et E. VIAL, *Bibliographie des éditions des de Tournes*, Paris, 1937.

²¹⁰ P. DUCOURTIEUX, *Les Barboit, imprimeurs, Lyon, Limoges, Paris (1524-1820)*, Limoges, 1895-98.

²¹¹ E. PASQUIER et V. DAUPHIN, *Imprimeurs et libraires de l'Anjou*, et M. M. KLEERKOOPER et W. P. van STOCKUM, *De boekhandel te Amsterdam*.

alors comme correcteurs chez des éditeurs ; beaucoup d'entre eux se trouvent tout naturellement amenés à se faire à leur tour imprimeurs et libraires. Hommes d'action en même temps qu'humanistes, vivant dans une époque de prospérité économique exceptionnelle, soutenus par des éditeurs ou des bailleurs de fonds qui savent reconnaître leurs mérites, ils connaissent souvent une réussite brillante en mettant leurs presses au service de l'humanisme et en aidant ainsi au triomphe de la cause à laquelle ils se sont consacrés.

L'humaniste imprimeur, donc. Voici, par exemple, l'un des plus anciens, Jean Amerbach ²¹². Né vers 1434 à Reutlingen, à l'époque où Gutenberg commençait ses recherches à Strasbourg, il commence par étudier à Paris où il a pour professeur un autre Allemand, Jan Heynlin, de Stein, qui devait fonder peu après l'atelier de la Sorbonne. Sous un tel maître, il suit la voie éprouvée de « Maître Jehan d'Écosse », de Jean Scot. Puis on le retrouve devenu maître ès arts, travaillant comme employé chez Koberger, le grand éditeur de Nuremberg. Ce premier contact avec les métiers du livre montre à cet intellectuel les possibilités qu'ouvre l'imprimerie pour la diffusion des textes. Bientôt, vers 1475, il ouvre, peut-être avec l'aide de Koberger, une officine à Bâle. Cette initiative répond à un but précis : Amerbach s'est assigné pour tâche de donner au public des éditions correctes des œuvres des Pères de l'Église. Cette tâche, il la poursuivra toute sa vie : en 1492, il publie saint Ambroise, en 1506 saint Augustin. Puis il concentre avec Érasme ses efforts sur saint Jérôme. Les plus grands savants d'Allemagne acceptent de collationner pour lui des manuscrits. Reuchlin s'installe, en 1510, dans sa maison pour travailler avec lui. Et Beatus Rhenanus, le grand humaniste, renonce au voyage d'Italie pour devenir correcteur chez lui. Si l'on veut se rendre compte de la place qu'Amerbach tient alors dans le monde des imprimeurs et des humanistes, il suffit de parcourir les lettres qu'il reçoit de toute l'Europe : de Cologne et de Paris, de Dijon et de Strasbourg, de Dole et de Nuremberg, de Spire et de Londres, de Francfort, de Fribourg, de Berne, de Sélestat, de Tübingen, d'Heidelberg. Lettres d'imprimeurs, comme il convient, occasionnels ou permanents : Anthoni Koberger, Adolf Rusch, de Strasbourg, Pierre Metlinger, l'imprimeur nomade de

²¹² *Amerbachkorrespondenz* (Édit. Alfred Hartmann), Bâle, 1942-47, 3 vol. in-8°. - Cf. L. FEBVRE, *Au cœur du XVI^e siècle religieux*, Paris, 1957.

Besançon, Dole et Dijon (1488-1492), Paul Hurus de Constance, qui s'établit à Barcelone en 1475, à Saragosse en 1480 ; Jean Heynlin, Jean Petri, l'oncle d'Adam ; ou encore Jean Schott, de Strasbourg, petit-fils de Mentelin. Lettres de théologiens et d'humanistes, connus ou inconnus : illustres comme Lefèvre d'Étaples, Reuchlin, Albert Dürer, notoires comme Wimpheling, Sébastien Brant, Ulrich Zasius, le juriste, Trithème, le géographe de Saint-Dié, et bien d'autres encore.

Jean Amerbach, cependant, ce rude travailleur, cet inlassable imprimeur, est aussi un chef de famille dans toute la force du terme. Lorsqu'il envoie ses deux fils, Bruno et Basile, étudier à Paris, au collège de Lisieux, et conquérir leurs grades universitaires, il ne cesse de leur écrire, de leur prodiguer ses conseils. Correspondance qui fait revivre les querelles des écoles, et l'activité aussi de tout le petit monde des Bâlois de Paris ; le père ne cesse de mettre ses fils en garde contre les dangers qui peuvent les guetter. Il les incite à suivre, comme lui, les leçons de Scot - et non pas la voie d'Ockham - car, fidèle à ses anciens maîtres, il tient toujours pour les Anciens contre les Modernes. Ce chef d'entreprise, fils de ses œuvres, s'occupe aussi de bien d'autres questions - plus matérielles : que ses fils fuient toute mauvaise société ; surtout qu'ils tiennent chaque soir registre de leurs dépenses, qu'ils se gardent aussi des dépenses inutiles : « Comedite et bibite ut vivatis, non vivite ut edetis et bibatis. » Mais, au milieu de tout cela, Jean Amerbach n'oublie ni ses presses, ni saint Jérôme. Lorsque Basile et Bruno sont de retour, il les fait travailler à la fameuse édition, tout en chargeant Jean Kuhn, le célèbre dominicain de Nuremberg, de compléter leur éducation. Le fils cadet de Jean, le plus brillant de tous, Boniface, lui aussi devra aider son père. Plus tard, on le retrouve correcteur chez Froben, le successeur d'Amerbach, l'éditeur d'Érasme dont il sera, pour sa part, l'exécuteur testamentaire.

Donner des éditions correctes des œuvres des Pères de l'Église, telle était la tâche que l'Allemand Amerbach s'était assignée. Multiplier les éditions des classiques latins et grecs, faire connaître les œuvres de ceux-ci, restituées dans leur texte exact, telle fut la mission

d'un autre humaniste - italien cette fois – Alde ²¹³, qui, comme Amerbach, fut homme d'étude et même professeur, avant de se faire imprimeur. Les raisons qui l'incitèrent à changer d'orientation sont fort significatives.

Alde Manuce était né entre 1449 et 1454, à Sermonetta, près de Velletri, dans les États romains. Il subit d'abord les leçons de pédagogues traditionalistes, qui lui firent apprendre par coeur la sempiternelle grammaire rythmique d'Alexandre de Villedieu -ce qui l'incitera plus tard à rédiger et à publier une grammaire méthodique. Puis il se rendit à Rome, où il termina ses études latines sous la direction de Gaspard de Vérone et de Dornizio Calderino, tous deux professeurs célèbres. Après quoi, il alla étudier le grec à Ferrare, où il suivit les cours d'un excellent helléniste, Guarini. Il est alors au stade où les étudiants de ce temps commencent à enseigner, et il entreprend de lire et d'expliquer les meilleurs écrivains grecs et latins. Nul doute que, dès cette époque, il n'ait commencé à regretter l'absence de bonnes éditions imprimées de ces auteurs, qu'il aurait pu utiliser et distribuer à ses auditeurs - parmi lesquels figurent Hercule Strozzi, le florentin, et Jean Pic de La Mirandole. Mais la guerre éclate entre Venise et le duc de Ferrare, Hercule d'Este. Alde va se réfugier chez son disciple Jean Pic - qui commence, à cette époque, ses fameux travaux. À Mirandola, il bénéficie durant deux années d'une hospitalité généreuse ; il se lie avec Emmanuel Adramytenos, un crétois, il correspond avec Politien et devient précepteur de Leonardo et Alberto Pio - les neveux de Jean. Il fonde son enseignement sur le grec au moins autant que sur le latin.

À cette époque, la chute de Byzance a amené beaucoup de savants grecs à se réfugier en Italie. L'idée vient alors à Alde de créer un atelier typographique spécialisé dans les impressions grecques, que Pic de La Mirandole pourrait financer. La plupart des réfugiés grecs s'étant fixés à Venise, où les imprimeurs et les libraires étaient nombreux et les communications faciles, c'est là qu'Alde choisit d'ouvrir son officine. Comme correcteurs - peut-être même comme

²¹³ Voir surtout A. A. RENOUEAU, *Annales de l'imprimerie des Alde*, 3e éd. Paris, 1834, 3 vol, A. FIRMIN-DIDOT, *Alde Manuce et l'hellénisme à Venise*, Paris, 1875.

compositeurs - il choisit probablement d'anciens calligraphes crétois réfugiés. Bientôt il publie les poèmes de Musée accompagnés d'une traduction latine, un Psautier et la *Gallomyomachia*, dans la préface de laquelle il trace un ambitieux programme de publications. De fait, il édite, dès 1494, la grammaire grecque de Lascaris avec une traduction latine et, en 1495-1496, l'*Organon* d'Aristote, la Grammaire grecque de Théodore Gaza accompagnée de traités de grammairiens grecs, et aussi les œuvres de Théocrite. Et c'est alors seulement qu'il publie sa première édition latine - l'*Aetna* de Bembo. Pas d'année, désormais, qui ne voie sortir des presses aldines de grandes éditions des auteurs latins - mais surtout grecs : en particulier une édition monumentale des œuvres d'Aristote dont les tomes se succèdent.

Pour mener à bien cette tâche, Alde qui a fait tailler des caractères grecs d'une parfaite élégance, s'entoure de tout ce que l'Italie - et même l'Europe - compte de savants et, surtout, d'hellénistes. Ainsi se constitue à Venise l'Académie aldine, issue de la petite académie des princes de Carpi. On se réunit chez lui à jour fixe pour déterminer les textes à imprimer et les manuscrits dont il convient de suivre la version. Parmi les membres de cette académie, des sénateurs vénitiens, de futurs prélats, des professeurs, des médecins, des savants grecs. Citons un peu au hasard, tant la liste est longue, Bembo, le poète, Alberto Pio, prince de Carpi, Urbain Bolzani, Battista Egnazio, l'illustre professeur, Sabellico, Gregoropoulos, Jérôme Aléandre qui sera cardinal, Marc Musuros, de Candie, qui deviendra archevêque de Monemvasie, et aussi Érasme. Bientôt, Alde étend le champ de ses publications ; en 1501, il fait graver par Francesco Griffio, de Bologne, un caractère nouveau, le caractère italique, et lance sa fameuse collection « de poche » de format in-8° destinée à vulgariser les œuvres des classiques latins et les poètes italiens. Parmi ceux qu'il édite, Virgile et Horace, Pétrarque et Dante, Ovide, Juvénal, Perse, Stace, et encore Bembo, les *Adages* d'Érasme et le *Décameron* de Boccace. Lorsqu'il meurt, en 1515, la liste est longue des auteurs dont il a publié des éditions princeps. Parmi eux, Aristote, Aristophane, Thucydide, Sophocle, Hérodote, Xénophon, Démosthène, Eschine, Platon, pour ne citer que les Grecs.

Dans la galerie des imprimeurs humanistes, voici enfin Josse Bade ²¹⁴. D'origine flamande, celui-ci avait fait ses études au collège des Frères de la Vie commune, à Gand, puis s'était rendu à Louvain afin de compléter sa formation. Attiré par l'Italie, désireux sans doute d'étudier le grec dans de meilleures conditions, le futur imprimeur avait gagné Ferrare où Battista Guarini lui avait enseigné la littérature grecque ; après quoi, il avait suivi, à Mantoue ou à Ferrare, les leçons de Filippo Beroaldo l'Aîné, le grand maître des lettres anciennes, dont les écrits imprimés dans toute l'Europe devaient connaître une vogue immense. Déjà Josse Bade commence à se tailler une réputation de savant. Mais le voyage d'Italie touche à sa fin ; l'élève de Beroaldo va professer à Valence puis à Lyon. Désireux de faire partager à ses élèves les leçons de ses anciens maîtres et de leur faire connaître les auteurs anciens, il prépare, en 1492, dans cette dernière ville, une réédition des *Orationes* de Beroaldo parues à Bologne l'année précédente ; puis ce sont les *Silvae morales*, un recueil de morceaux choisis extraits des meilleurs auteurs anciens et modernes, accompagnés d'un copieux commentaire, et, bientôt, une édition de Térence, commentée elle aussi. Déjà Josse Bade conçoit la puissance que représente l'imprimerie. Tous les ouvrages publiés par Josse Bade sont édités chez Trechsel, le grand éditeur lyonnais ; au cours de leurs fréquents contacts, les deux hommes apprennent à s'apprécier mutuellement ; aussi Trechsel confie-t-il à Josse Bade un rôle important dans son entreprise ; c'est lui qui revoit les manuscrits, qui corrige les épreuves et qui, souvent, rédige les épîtres dédicatoires. Lourde tâche qui, jointe à la poursuite de ses leçons, l'empêche pour un temps de continuer ses travaux personnels. Mais tâche passionnante pour cet humaniste, qui impose désormais à la plus puissante officine lyonnaise une orientation conforme aux idées qu'il défend depuis longtemps : Josse Bade est alors au cœur de l'humanisme lyonnais ; les épîtres dédicatoires qu'il rédige affermissent sa réputation littéraire ; Jean Trithème le cite, jeune encore, parmi les plus célèbres auteurs ayant traité des choses ecclésiastiques. Et, au cours d'un voyage qu'il fait à Paris en 1497 pour copier un manuscrit d'Avicenne, il fait connaissance des cercles

²¹⁴ P. RENOARD, *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius*.

savants parisiens et des imprimeurs favorables aux tendances nouvelles, comme les Marnef. Or voici que Trechsel meurt ; Josse Bade épouse l'une des filles de son ancien patron, mais il semble ne pas s'entendre avec les successeurs de celui-ci : il perd sa situation. Il travaille alors pour divers imprimeurs lyonnais, puis se rend à Paris, peut-être à l'appel de Robert Gaguin. Là, il entre en contact avec Jean Petit, l'éditeur tout-puissant, qui le prend à son service ; en même temps, il reprend le cours de ses publications. Nous avons vu comment Jean Petit, bailleur de fonds avisé s'il en fut, aida Josse Bade à créer un atelier typographique ²¹⁵. Devenu imprimeur, Josse Bade imprime de nombreux ouvrages pour le compte de Petit ; en même temps, il commence à publier des éditions en association avec celui-ci, ou à son compte personnel. Bientôt, sa maison devient le centre de réunions où les humanistes parisiens rencontrent les savants étrangers de passage. Parmi ses familiers, ceux qu'il appelle les « Ascensiani », ou ses « coadjuteurs », Lefèvre d'Étaples, Guillaume Budé, Pierre Danès, Jacques Toussaint, Jean Vatable, Louis de Berquin, Nicolas Dupuis qui se fait appeler « Bonaspes », et encore Beatus Rhenanus ou François Du Bois, sans compter Érasme avec qui - tout comme Alde - il se brouillera finalement. Cette pléiade d'érudits facilite la tâche de Josse Bade ; ils lui signalent les meilleurs manuscrits, ils en exécutent parfois pour lui des copies au cours de leurs déplacements. Et, dans ce milieu de gens d'étude, Josse Bade continue ses travaux personnels. Donnant à son officine une orientation nettement littéraire, publiant surtout des auteurs anciens, multipliant les éditions de livres de travail, toujours mieux compris, il se trouve, lorsqu'il meurt, en 1535, à la tête d'une entreprise prospère, que son gendre, Robert Estienne, dirigera après lui.

Ainsi se forment les dynasties d'imprimeurs humanistes. Les plus célèbres, mais non les seules, celle des Alde à Venise, à Paris celle des Morel et Vascosan - celle aussi qui groupe à Paris les Estienne, Simon de Colines et Josse Bade tous alliés ou descendants de Guyonne Viart mariée trois fois, d'abord à Damien Higman, puis à Henri I Estienne, enfin à Simon de Colines. L'une des filles qu'elle a eues de Damien Higman épouse un éditeur célèbre, Régnauld Chaudière, et ses descendants exercent encore la profession de libraires au XVIIe siècle.

²¹⁵ Cf. p. 181.

Cependant, d'Henri Estienne, Guyonne Viart a une fille et trois fils, tous trois imprimeurs, parmi lesquels Charles Estienne, le fameux médecin-imprimeur, auteur de *La guide des chemins de France*, de *l'Agriculture et maisons rustiques* et d'un traité d'anatomie célèbre ; et surtout Robert I Estienne, le savant auteur de multiples éditions et traductions de la Bible qui, après avoir appris l'art typographique dans la maison de son beau-père, Simon de Colines, épouse Perrette Bade, fille de Josse Bade, très bonne latiniste elle-même, qui l'aide dans la correction des épreuves. Dans la maison de Robert Estienne, les savants étrangers viennent souvent séjourner, et chacun parle latin, enfants et domestiques, compris. Parmi les enfants de Robert I Estienne et de Perrette Bade, plusieurs savants imprimeurs encore : Henri II, le grand helléniste qui exerce à Paris et à Genève, François II et aussi Robert II, dont la veuve, fille elle-même du libraire Jean Barbé, épouse en secondes noces l'helléniste Mamert Patisson, correcteur dans l'atelier de son premier mari ²¹⁶.

Tous ces éditeurs humanistes ne sont pas uniquement des savants soucieux de multiplier des textes corrects et de faire œuvre personnelle. Ils sont aussi - et peut-être avant tout - des imprimeurs rompus à leur métier et soucieux de la présentation et de la qualité matérielle de leurs éditions. Alde, nous l'avons vu, fait tailler des caractères grecs plus lisibles et plus élégants que ceux que l'on employait jusque-là et il « lance » l'italique. Les imprimeurs humanistes, en cette époque, bouleversent la présentation du livre imprimé qu'ils rendent plus claire. Les Estienne savent donner à leurs pages de titre une sobriété harmonieuse. Certains imprimeurs humanistes se soucient plus - tant est grand leur amour du métier - de la forme que du fond. Un Geoffroy Tory ²¹⁷ par exemple, ancien professeur au collège du Plessis, au collège Coqueret, puis au collège de Bourgogne, grand admirateur de l'Italie, qu'il avait plusieurs fois visitée. Il s'établit à son compte après avoir travaillé pour Gilles de Gourmont et pour Henri Estienne, dont il épousa la veuve ; il publia tout un livre sur les proportions des lettres, le fameux *Champfleury*, et il renouvela la présentation du livre français en s'inspirant de la Renaissance italienne. Le zèle de cet ancien régent de collège, pour

²¹⁶ E. ARMSTRONG, *Robert Estienne, royal printer*, Cambridge, 1954.

²¹⁷ A. J. BERNARD, *Geoffroy Tory*, 2e éd., Paris, 1865.

les livres imprimés, était tel qu'on a pu supposer qu'il avait gravé lui-même des planches, taillé des fers de reliures et s'était mêlé de la taille et de la fonte de ses caractères.

Veiller à la bonne marche d'un atelier typographique, corriger les épreuves qui sortent sans cesse des presses, diriger également une entreprise d'éditions, entretenir une correspondance active avec les libraires étrangers et avec beaucoup de gens de lettres, faire en même temps soi-même œuvre personnelle de savant : tâche écrasante dont on peut à bon droit s'étonner qu'un Alde, un Josse Bade ou un Robert Estienne, ait pu venir à bout. Tâche que seuls les travailleurs infatigables et enthousiastes qu'étaient les hommes de la Renaissance, pouvaient mener à bien. Mais au prix de quelle activité ! Henri Estienne, par exemple, explique dans la préface de son *Thucydide* que, partagé durant la journée entre le travail minutieux de la correction des épreuves et ses obligations multiples de chef d'entreprise, il se levait la nuit pour préparer en manière de délasserment ses éditions savantes ! En fait, beaucoup d'imprimeurs et de libraires du XVI^e siècle que l'on qualifie à bon droit d'humanistes, n'eurent ni le temps ni peut-être même le désir de réaliser une œuvre personnelle. Mais, hommes de goût et de culture, ils surent, en éditeurs éclairés, grouper autour d'eux pour le plus grand bien de leurs affaires, des écrivains et des savants dont ils encouragèrent les travaux et dont ils surent se faire des collaborateurs dévoués et parfois des amis.

Voici, par exemple, Sébastien Gryphe ²¹⁸, « prince » des libraires lyonnais, vulgarisateur des éditions aldines, inlassable propagateur des écrits érasmiens - et surtout homme d'affaires entendu. Né en 1491 à Reutlingen en Souabe, fils d'imprimeur, il apprend son métier en Allemagne et à Venise. Après quoi il se rend à Lyon, sans doute comme facteur de la Compagnie des libraires vénitiens, et s'établit imprimeur dans cette ville. Travaillant d'abord pour cette société, il commence par imprimer en caractères gothiques des traités de

²¹⁸ J. BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise*, t. VIII.

jurisprudence, puis il achète des caractères italiques et romains et se spécialise dans les éditions de classique à latins de petit format imitées des éditions aldines ; il publie également des traductions latines des auteurs grecs et réimprime souvent celles des meilleurs humanistes de son temps, les Budé, les Érasme et les Politien. C'est à lui que Sadolet, le libéral évêque de Carpentras, cède l'édition de la plupart de ses ouvrages et que Paleario confie le soin de publier son traité sur l'immortalité de l'âme. C'est lui encore qui se charge d'imprimer le *De causis linguae latinae*, premier ouvrage de Jules César Scaliger, le *Thesaurus hébraïcus* de Sanctes Pagninus et les *Commentarii linguae latinae* de Dolet, sans compter les publications scientifiques de Rabelais. Et, à côté de ces ouvrages savants, des livres moins sérieux : les *Arresta amorum* de Benoît Court par exemple. Grand éditeur, fournissant de livres de classes la moitié de l'Europe, Gryphe est l'animateur de l'humanisme lyonnais ; les meilleurs écrivains et les plus grands savants le louent dans leurs épîtres, fréquentent sa maison, y travaillent parfois comme correcteurs. Ainsi cet imprimeur, lui-même fort cultivé, réussit-il à s'entourer d'hommes tels que Rabelais, Alciat, Sadolet, Hubert Sussaneau, Claude Baduel, François Hotman, François Baudoin, Antoine de Gou vera, Claude Guillard, Émile Ferret. Clément Marot, Visagier, Nicolas Bourbon, Maurice et Guillaume Scève ; Salmon Macrin, Barthélemy Aneau, bien d'autres encore connaissent pareillement cette maison accueillante. Ainsi, Gryphe apparaît déjà comme le type de l'éditeur ami des gens de lettres, qui n'écrit pas lui-même mais n'en est pas moins homme éclairé.

Amis, confidents et parfois protecteurs des gens de lettres, libraires et imprimeurs sont souvent amenés, même s'ils ne voient que l'intérêt de leur négoce, à publier un livre audacieux qui sera d'un débit d'autant meilleur qu'il fera scandale, à recevoir souvent aussi et à aider un écrivain soupçonné d'hérésie. C'est ainsi que Gryphe n'hésite pas à accueillir chez lui Dolet à peine sorti des prisons de Toulouse. Les premiers à lire les manuscrits nouveaux, les premiers au courant des idées nouvelles, les imprimeurs et les libraires sont d'ailleurs bien souvent, à cette époque, les premiers à se convertir à celles-ci, à combattre pour elles. Voici, par exemple, Thomas Anshelm, ²¹⁹,

²¹⁹ F. RITTER, *Histoire de l'imprimerie alsacienne*, p. 377-387.

imprimeur à Tübingen puis à Haguenau, ami de Reuchlin ; voici son successeur, son beau-frère Setzer, ami de Melanchton, qui groupe autour de lui un petit cercle de réformés luthériens. Tous deux mettent leur presse au service à peu près exclusif de Luther, de Melanchton et de leurs amis et, pour faire face aux rivaux de ceux-ci, ils n'hésitent pas à imprimer en secret les pamphlets d'un jeune médecin espagnol, Michel Servet. Voici encore, au service de la même cause, Simon Dubois, imprimeur à Paris puis à Alençon, propagateur inlassable des écrits et de la pensée de Luther.

Au premier rang du combat pour la diffusion des idées nouvelles, les imprimeurs et les libraires sont aussi, lorsque les poursuites s'engagent, les plus vulnérables, toujours à la merci d'une perquisition qui risque de les envoyer en prison et bien souvent sur le bûcher. Car pour eux les inquisiteurs sont impitoyables au XVI^e siècle. Quel meilleur moyen, en effet, pour extirper l'hérésie, que de châtier sévèrement ceux qui sont à l'origine de la diffusion des livres suspects ? Pour éviter les rigueurs de la censure et du Parlement avec leur cortège d'espionnage et de délation, les plus célèbres imprimeurs humanistes de Paris et de Lyon, presque tous gagnés aux idées nouvelles, doivent fuir la France ans la seconde partie du XVI^e siècle. Robert Estienne et de Tournes se retrouvent tous deux à Genève. Et avec eux, combien d'autres ! Et, pour pouvoir continuer à exercer son métier à Anvers, successivement soumise par Guillaume d'Orange et par le duc d'Alençon, révoltée contre les Espagnols et conquise par l'hérésie, puis reprise par les troupes du duc d'Albe, à combien de conversions, sincères ou non, un Plantin dut-il se décider, qui pourtant fut obligé, un moment, de fuir la ville ? Mais, plus malchanceux, moins habiles, ou plus convaincus, certains libraires et des imprimeurs ne purent éviter de payer de leur vie les hardiesses contenues dans les livres qu'ils éditaient ou vendaient. Un Augereau, par exemple, tailleur de caractères habile en même temps qu'éditeur de Marguerite de Navarre, qui mourut sur le bûcher.

Parmi les imprimeurs et les libraires brûlés sur le bûcher en même temps que leurs livres, parmi ces « martyrs » du Livre, voici, les

dominant de sa personnalité, Étienne Dolet. Dolet : un de ces hommes du XVI^e siècle dont la psychologie paraît complexe et difficile à saisir pour un esprit du XX^e siècle. Un cas qu'il ne nous appartiendrait pas d'étudier ici, si cet écrivain ne s'était fait imprimeur et libraire, s'il n'avait pas été conduit au bûcher à cause de son activité de libraire - et si cette activité même ne posait pas des problèmes psychologiques qui se présentent bien souvent lorsqu'on étudie l'histoire d'autres libraires ²²⁰.

Voici donc Dolet, ce violent, ce brutal, ce déséquilibré qui, un jour, tuera au cours d'une rixe, un homme dans des conditions mystérieuses. Admirateur passionné de Cicéron, ancien disciple de l'université de Padoue, qui veut se placer hors des partis et des luttes religieuses, mais qui, étouffant dans les milieux fermés, parmi les esprits étroits qu'il rencontre à Toulouse à son retour d'Italie, ne peut s'empêcher de crier sa haine des persécutions et son amour pour la liberté lorsque le moine Jean de Caturce, adepte de Luther, est brûlé vif en 1532, Ce révolté injurie alors les membres du Parlement ; mis en prison, il est libéré sur l'intervention de ses amis. Recommandé par l'un d'eux, Jean de Boyssonne, à Sébastien Gryphe, il est reçu amicalement par celui-ci à son arrivée à Lyon et, pour vivre, entre bientôt chez lui comme correcteur. Là, il continue ses travaux, compose des ouvrages, traduit ses chers auteurs latins, amasse des matériaux pour un grand ouvrage destiné à prouver la supériorité du style de Cicéron, et engage, toujours pour défendre son auteur préféré, la polémique qu'on sait avec Érasme ; en même temps, il dirige, pour Gryphe, la publication d'une cinquantaine de livres divers, s'initiant ainsi au métier de typographe. Activité qui n'est interrompue, pour un temps, que par le meurtre de Nicolas Compaing, bientôt pardonné par une grâce du roi.

Mais voici l'année 1538 : Dolet se marie, il va bientôt avoir un fils. Est-ce le désir d'assurer l'avenir de sa famille qui pousse Dolet à se faire imprimeur ? Toujours est-il qu'il crée alors un atelier typographique, grâce à l'aide d'un bailleur de fonds demeuré mystérieux jusqu'ici en dépit des recherches ; il obtient, le 6 mars 1538, de François I^{er}, un privilège pour l'exploitation de son

²²⁰ L. FEBVRE, *Dolet, propagateur de l'Évangile, dans Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. VII, 1945, p. 98-170.

imprimerie. Bientôt, paraît son premier livre. Surprise : l'amateur de beau langage, le fervent de Cicéron, l'homme qui se vante de demeurer au-dessus des partis, a choisi pour première publication de donner au public non pas une édition classique, non pas un recueil de poèmes latins ou un ouvrage de philosophie - mais un petit livre de piété - le *Cato christianus* qui valut à Dolet les éloges de Guillaume Durand, principal du collège de Lyon, mais, plus tard, la condamnation du Parlement de Paris. Sacrifice aux goûts du public ? Désir de prouver son orthodoxie ? Vanité d'un auteur qui veut montrer qu'il est capable, tout comme un autre, d'aborder les sujets religieux ? On ne saurait dire. Peut-être, d'ailleurs, tout cela à la fois. Toujours est-il que, de 1538 à 1541, Ce geste apparaît sans lendemain. Dolet, délaissant les sujets religieux, imprime les œuvres de ses amis Cottereau et Claude Fontaine, les œuvres de Marot aussi, des traités de médecine et, naturellement, des latins : Térence, Virgile, Suétone et, surtout, son cher Cicéron. En 1541 déjà, il édite un Nouveau Testament latin et un opuscule de Savonarole. Puis, c'est 1542, l'année fatale de Dolet. Celui-ci développe son affaire, s'installe rue Mercière parmi les grands libraires et publie 32 ouvrages : cinq classiques seulement, sept livres de médecine, six ouvrages littéraires et poétiques, tous en français et tous bien choisis, parmi lesquels un Rabelais et un Marot - et quatorze livres chrétiens, tous suspects : parmi eux, *l'Enchiridion* d'Érasme, des écrits de Lefèvre, de Sadolet, de Berquin, une traduction des Psaumes de David, les *Psaumes* de Marot et un Nouveau Testament, en français naturellement. Pas de démolisseurs parmi ces auteurs : mais un ensemble d'ouvrages prêchant l'amour de l'Évangile. En même temps, Dolet prépare une traduction de la Bible, selon la version d'Olivétan. Tout cela suffit à attirer sur lui l'attention des orthodoxes. Bientôt c'est la perquisition au cours de laquelle on trouve chez lui *l'Institution chrétienne* de Calvin, la Bible française d'Olivétan et des opuscules de Melancton. Première étape d'un martyre qui devait se terminer le 3 août 1546, place Maubert, sur le bûcher, où Dolet était brûlé avec ses livres.

Tels sont les faits - qui posent un problème psychologique. Comment et pourquoi Dolet, cet homme de lettres ami du beau langage, épris de liberté et qui afficha si longtemps son dédain pour les combattants de quelque camp qu'ils fussent, consent-il, tout d'un coup, à descendre dans l'arène - et à prendre parti ? Désir mercantile

de gagner de l'argent ? Dolet publiant ce qui plaît au public, éditant des ouvrages de tendance novatrice parce que cela rapporte ? Ou encore un Dolet vieillissant se tournant vers les questions religieuses après la naissance de son fils ? Hypothèses trop simplistes, certes. Nous n'avons pas à résoudre ici le « cas » Dolet ; nous voulions seulement l'évoquer pour montrer quels problèmes se posent chaque fois qu'on rencontre un libraire ou un imprimeur acceptant de prendre des risques pour soutenir une cause.

À partir de la fin du XVI^e siècle cependant, la mentalité des imprimeurs et des libraires se transforme, en même temps que les relations entre auteurs et éditeurs changent de nature. Les grandes générations d'imprimeurs humanistes ont disparu dans la tourmente de la fin du XVI^e siècle. L'imprimerie qui, pendant le premier siècle de son existence, avait bénéficié d'une période de prospérité exceptionnelle, connaît une crise. Les livres parus depuis un siècle encombrant le marché, tandis que la crise économique empêche les éditeurs de trouver les capitaux nécessaires et provoque, chez les ouvriers imprimeurs, agitation sociale et grèves. Survivre : tel est alors l'objectif premier des entreprises d'édition, en France surtout. Puis tandis que les pays germaniques, qui avaient été moins atteints par la crise, sont dévastés au cours de la guerre de Trente Ans, le travail reprend peu à peu dans le reste de l'Europe au début du XVII^e siècle. Mais le monde du livre sort appauvri et diminué de l'épreuve. Fait caractéristique, typographes et libraires sont devenus gens de corporations et il n'est plus question pour un homme d'études de fonder une officine nouvelle. Trop nombreux, ayant du mal à subsister, vivant bien souvent de façon misérable, les maîtres imprimeurs font désormais figure de petites gens. Les libraires-éditeurs, eux, sont soucieux, non plus de rendre service au monde de l'esprit, mais de publier des livres qu'ils pourront sûrement écouler. Les plus riches d'entre eux se préoccupent avant tout de rééditer les livres anciens d'un débit assuré - les livres religieux surtout, et, en particulier, les œuvres des Pères de l'Église. C'est l'époque où les grands libraires sont ceux de la Contre-Réforme - gros marchands et humbles

serviteurs de la politique des Jésuites, tout dévoués au clan ultramontain.

Ces hommes qui semblent fuir l'originalité et se montrent tout soumis aux autorités, ne se soucient guère de la publication des ouvrages nouveaux qui sont écrits, le plus souvent désormais, dans la langue du pays. Les éditeurs des grands classiques français, en particulier, font modeste figure ; les écrivains ne cherchent guère à frayer avec ces boutiquiers qui sont au reste d'ordinaire assez peu instruits - et d'une condition sociale inférieure à la leur. Désormais, ce n'est plus dans les boutiques des libraires et les ateliers des imprimeurs, mais dans les salons littéraires, chez les gens du monde ou dans les bibliothèques des grands, autour de bibliothécaires érudits, protégés de puissants personnages, ou même dans les couvents, que les écrivains et les savants se réunissent. Certes, un grand éditeur, un Cramoisy par exemple et, plus tard, un Léonard, entretiennent des relations suivies avec les ministres, avec le chancelier Séguier qui est chargé de surveiller les affaires de librairie, par exemple ²²¹. Certes un Camusat, libraire de l'Académie française, un Desprez, libraire des jansénistes, continuent de rendre aux gens de lettres des services multiples. Mais, vis-à-vis de ceux-ci, ils font figure de serviteurs et non plus d'égaux ou même de protecteurs, comme c'était le cas au XVI^e siècle. Un Gabriel Naudé, bibliothécaire de Mazarin, fait don à Camusat de quelques pistoles pour le nouvel an ; Balzac voue, dans ses lettres, Rocollet aux gémonies et Chapelain, plus bienveillant par nature, traite de grands libraires comme Rocollet et Léonard, de « bonhomme » et de « brave garçon » ²²².

Les temps ont bien changé donc, depuis l'époque des Alde et celui des Estienne, que les libraires évoquent avec mélancolie. En fait, seuls parmi les gens de lettres, les érudits semblent conserver des rapports amicaux avec les imprimeurs et les libraires dont ils ont besoin pour exécuter des impressions souvent délicates. Du Cange, Mabillon, sont en correspondance suivie avec les Anisson de Lyon ; les deux fils de Laurent Anisson guident Mabillon qui part à la recherche de

²²¹ H. J. MARTIN, *Sébastien Cramoisy et le grand commerce du livre à Paris au XVII^e siècle*, dans *Gutenberg-Jahrbuch*, 1957, p. 179-188.

²²² J. CHAPELAIN, *Correspondance*, éd. Tamizey de Larroque, 1880-83.

manuscripts dans les monastères d'Italie ²²³. De même les professeurs de l'université de Leyde ont un grand respect pour les connaissances et les capacités des Elzevier dont Heinsius, savant et homme d'État, est l'ami et le protecteur. Continuant dans une certaine mesure les traditions des imprimeurs humanistes du siècle précédent, les Elzevier sont accueillis amicalement au cours de leurs voyages incessants par Chapelain ou par Peiresc.

En cette époque, peu de figures de libraires ou d'imprimeurs se détachent donc de la grisaille où se confondent les marchands et les artisans qui constituent la masse des membres de leur profession. Pourtant, tout au service des lettres et des sciences, quelques imprimeurs et quelques libraires maintiennent, plus modestement peut-être que les imprimeurs humanistes, la grande tradition de leur profession : à Paris, un Antoine Vitré, qui ne savait même pas le latin, mais qui consacra toute une partie de sa vie à l'impression d'une monumentale Bible polyglotte, destinée à faire oublier celle de Plantin, en cinq langues et sept volumes. Edme Martin, excellent helléniste, fort écouté des savants de son temps - seul imprimeur de Paris alors capable d'imprimer correctement un livre grec. Palliot, à Dijon, érudit et généalogiste réputé, qui fit œuvre personnelle ²²⁴. Et, surtout, à Amsterdam, Blaeu ²²⁵, élève de Tycho Brahe, fabricant d'instruments de précision, devenu imprimeur, qui créa une importante officine, perfectionna la presse et réalisa dans le domaine des atlas une œuvre immense. Mais de tels cas sont rares - sauf peut-être en Hollande.

En même temps les métiers du livre sont enserrés dans une réglementation toujours plus précise ; les imprimeurs et les libraires sont étroitement surveillés par l'Église, ou plutôt les Églises : la catholique et les protestantes, par de multiples juridictions laïques qui prennent souvent des décisions contradictoires et il est difficile, même pour un libraire orthodoxe et fort soumis au pouvoir, d'éviter les rigueurs des censures. Cramoisy lui-même, ayant reçu un jour, de

²²³ Cf. p. 205-206.

²²⁴ M. H. CLÉMENT-JANIN, *Recherches sur les imprimeurs dijonnais*, p. 30-43.

²²⁵ P. J. H. BAUDET, *Leven en Werken van W. J. Blaeu*, Utrecht, 1871.

Rome, quelques exemplaires du fameux *Tractatus contra tyranos* de Santarelli. fut condamné par le Parlement à faire amende honorable ²²⁶. Rares sont les libraires et les imprimeurs qui ne sont pas poursuivis ainsi au moins une fois dans leur vie. Mais, d'ordinaire, les condamnations restent bénignes. Et si, en cette époque, les libraires « engagés » sont tout aussi nombreux - le métier l'exige - leur figure n'a jamais le relief de leurs prédécesseurs du XVI^e siècle. Le pouvoir le sent, qui parfois est pour eux d'une indulgence étonnante alors même qu'il est fort sévère pour les auteurs. C'est ainsi que Sommaville, Estoc et Rocollet, les éditeurs du *Parnasse satyrique*, ne sont l'objet d'aucune poursuite alors que Théophile de Viau est condamné, par contumace il est vrai, à être brûlé ; indulgence qui a fait croire qu'ils étaient des agents du Père Garasse - l'ennemi mortel de Théophile ²²⁷ ! Mais le Pouvoir sait bien que ce n'est pas eux qu'il est utile de frapper. Car s'ils impriment ou vendent des livres défendus, les imprimeurs et les libraires le font alors en général par intérêt et non par conviction : il faut bien satisfaire la clientèle. Mais quelquefois aussi, peut-être, par dévouement pour les auteurs et les clans qui les protègent. Tel semble être le cas des libraires de Port-Royal, d'un Desprez ou d'un Le Petit, éditeurs des *Provinciales* : ceux-ci n'hésitent pas à courir des risques qu'ils savent importants en dépit des amitiés et des sympathies. dont jouissent leurs protecteurs jusqu'à la Chancellerie ²²⁸ ; s'efforçant d'ailleurs d'interrompre leur publication à temps, avant que des poursuites vraiment sérieuses ne soient engagées et se tenant au courant, par l'intermédiaire de leur syndic, des réactions de la Chancellerie et des ministres.

Les imprimeurs isolés sont plus menacés : ce sont de pauvres gens qui, n'ayant rien à mettre sous leur presse, se résignent, périodiquement, à imprimer quelque pamphlet. À partir de Colbert surtout, on leur fait une chasse impitoyable. Parmi eux, beaucoup d'embaillés. Il en est de même pour ceux qui exécutent non pas tant des livres interdits que des contrefaçons. Pour Ribou, par exemple, qui

²²⁶ H. J. MARTIN, *Sébastien Cramoisy*, loc. cit.

²²⁷ F. LACHÈVRE, *Le Libertinage devant le Parlement de Paris. Le procès de Théophile de Viau*, Paris, 1909, 2 vol.

²²⁸ H. J. MARTIN, *Guillaume Desprez, imprimeur de Pascal et de Port-Royal*, loc. cit.

alla plusieurs fois en prison pour avoir imprimé des libelles hostiles au Roi, et à qui, seule, sa faible constitution permit d'échapper aux galères ²²⁹.

À la fin du XVIIe siècle, lorsque la lutte se développe contre l'absolutisme royal, après la Révocation de l'Édit de Nantes, et surtout au XVIIIe siècle au temps des philosophes et de l'*Encyclopédie*, la situation change. Les passions religieuses s'enflamment à nouveau et les persécutions incitent de nombreux imprimeurs et libraires français à fuir à l'étranger où ils continuent d'exercer leur métier et s'efforcent, en imprimant des pamphlets virulents, de faire le plus de mal possible au Roi qui les a chassés. Une littérature de combat ne cesse de se développer. Le journal entre dans les mœurs et, avec lui, apparaît un nouveau type d'imprimeur : l'imprimeur journaliste. Dans ces luttes, imprimeurs et libraires prennent une importance nouvelle ; les philosophes qui sont en conflit à peu près perpétuel avec la censure et veillent très attentivement à la diffusion de leurs œuvres, doivent à nouveau compter avec leur éditeur. Très souvent, de même qu'au XVIe siècle, des gens de lettres se font imprimeurs et éditeurs afin de diffuser les idées nouvelles. Tel est, par exemple, le cas de Beaumarchais qui ouvre à Kehl un atelier typographique afin d'imprimer, à l'abri de la censure française, une édition complète des œuvres de Voltaire. Tel est surtout le cas d'écrivains de second ordre, souvent journalistes, qui s'efforcent de répandre les écrits des philosophes et leurs idées en établissant des imprimeries aux portes du royaume d'où sortent des livres et des journaux. Voici par exemple Pierre Rousseau ²³⁰. Né en 1716 à Toulouse, élève des Jésuites de cette ville, puis inscrit à la Faculté de médecine de Montpellier, il rejoint Paris à 24 ans, avant même d'avoir achevé ses études. Épris de littérature, ayant un tempérament de polémiste, il fréquente les Tuileries, le Palais-Royal, les cafés - tous les lieux publics, en un mot,

²²⁹ G. MONGRÉDIEN, *La vie quotidienne sous Louis XIV*, Paris, 1948, p. 175.

²³⁰ Musée ducal [Bouillon]. *Le Journal encyclopédique et la société typographique. Exposition en hommage à Pierre Rousseau (1716-1785) et Charles-Auguste de Weissenbruch (1744-1826)*, Bouillon, 1955.

où l'on discute lettres et politique. Il se fait des amis parmi lesquels d'Alembert, il écrit des pièces de théâtre, puis, en 1750, il fonde un journal, *Les Affiches*. C'est l'époque où l'on publie les premiers volumes de l'*Encyclopédie*. Rousseau s'enthousiasme pour le mouvement qui se développe. Son rêve, désormais : créer un *Journal encyclopédique* et une société d'édition destinée à publier les œuvres des encyclopédistes.

Mais les deux premiers volumes de l'*Encyclopédie* viennent d'être suspendus, d'Alembert et Diderot se débattent au milieu de mille difficultés. Inutile, dans ces conditions, de solliciter un privilège à Paris pour un *Journal encyclopédique*. Rousseau pense alors à Liège, ville où il est assuré d'être en correspondance facile avec tous les pays d'Europe tout en restant près de la France. Grâce aux frères Paris, les grands banquiers qui protègent les philosophes, il peut se faire recommander à des ministres du prince-évêque de Liège, et il obtient l'autorisation de créer dans cette cité un journal qui paraîtra tous les quinze jours. Au bout de quatre ans (1755-1759), devant les protestations des curés de Liège, il prend la fuite et s'installe à Bruxelles, puis à Bouillon où il se fixe. Dès lors ses affaires ne cessent de prospérer. Pour s'occuper de la rédaction de son journal, il fait venir près de lui plusieurs hommes de lettres tandis que son beau-frère, Maurice Weissenbruch, dirige l'atelier d'imprimerie d'où sort tous les quinze jours un épais journal - véritable volume.

Mais Rousseau et Weissenbruch ne s'en tiennent pas là. Afin de pouvoir mieux favoriser la diffusion des œuvres des philosophes, ils patronnent, en 1769, la création d'une grande entreprise d'édition, la Société typographique, et d'une nouvelle imprimerie qui comprendra jusqu'à six presses, société fort entreprenante qui, durant près de vingt-cinq ans, répand dans toute l'Europe, entre autres ouvrages, les *Romans* et les *Contes* de Voltaire, les *Fables* et les *Contes* de La Fontaine, *l'Histoire générale des dogmes et opinions philosophiques*, *l'Essai sur les Règles de Claude et de Néron* ainsi qu'une collection des œuvres complètes de Diderot, les œuvres complètes d'Helvétius, les *Mémoires sur la banque de Madrid* de Mirabeau et bien d'autres livres encore de Voltaire, de Jean-Jacques Rousseau et de leurs amis.

Nombreux sont, à cette époque, les publicistes et les écrivains qui créent ainsi des ateliers typographiques d'où sortent journaux et livres destinés à favoriser la diffusion du mouvement philosophique. Mais plus efficace encore apparaît l'action d'un certain nombre de grands éditeurs. Le libraire-philosophe, donc : négociant avisé et homme de goût qui, comme un Sébastien Gryphe au temps de Rabelais, se met au XVIII^e siècle, par conviction, mais aussi par intérêt, au service des idées nouvelles. Au cours des luttes communes menées contre la censure, il devient l'ami et le confident d'un Diderot, d'un Voltaire ou d'un Rousseau. Tel en un temps Le Breton qui eut peut-être le premier l'idée de l'*Encyclopédie* et qui joua dans l'histoire de la genèse et de la publication de cet ouvrage un rôle essentiel. Tels surtout des étrangers qui peuvent mener en sécurité, à l'abri des frontières de leur pays, la lutte contre la police royale. Marc-Michel Rey par exemple, grand libraire hollandais, ami de Jean-Jacques Rousseau, dont il sut calmer la défiance malade²³¹, à qui il demanda d'être parrain de sa fille, et dont il publia la plupart des œuvres. Ou encore, types caractéristiques des grands éditeurs philosophes, les Genevois Gabriel et Philibert Cramer²³², éditeurs attirés de Voltaire, gens du monde, diplomates à l'occasion et hommes de goût en même temps qu'hommes d'affaires avertis. Issus d'une famille de libraires, alliés par leur mère aux de Tournes, descendants par conséquent du célèbre libraire humaniste lyonnais du XVI^e siècle, ils entretiennent des relations d'affaires dans toute l'Europe, de Stockholm à Naples, de Venise à Cadix ou à Linz, Alicante, Lisbonne et, naturellement, Paris. À la tête d'une grande fortune, ils participent activement aux affaires publiques de leur cité ; l'un d'eux, Philibert, abandonne même peu à peu sa profession de libraire pour se consacrer à ses fonctions officielles qui devaient le conduire chez Choiseul et chez Necker. C'est un homme du monde qui est reçu à l'hôtel de La Rochefoucauld et qui, selon Voltaire, « a de l'esprit et du goût ». Moins brillant, peut-être, son frère Gabriel, qui reste libraire, est musicien et grand ami des femmes ; il est, un moment, membre du Conseil des Deux Cents de la ville de Genève, puis auditeur ; bientôt il abandonne ces fonctions pour se consacrer à son entreprise d'édition. Ami de Voltaire et excellent comédien, il est,

²³¹ Cf. p. 281.

²³² VOLTAIRE, *Lettres inédites à son imprimeur Gabriel Cramer*, Genève, 1952 (éd. Gagnebin).

ainsi que sa femme, de presque toutes les représentations de Ferney et des Délices. Cette dernière, vive, spirituelle et enjouée, entretient une correspondance suivie avec Rousseau. Les Cramer, libraires mondains, cultivés, au seuil de la noblesse, sont bien faits pour plaire à Voltaire dont ils publient, de 1756 à 1775, presque toutes les œuvres, même les plus audacieuses comme le *Dictionnaire philosophique* ; et par l'intermédiaire de Voltaire, ils éditent aussi les ouvrages de philosophes comme d'Alembert et l'abbé Morellet qu'ils répandent ensuite dans toute l'Europe et qu'ils font pénétrer clandestinement en France.

Si Pierre Rousseau, Beaumarchais et bien d'autres, ont pu créer au XVIII^e siècle des officines, si de grands éditeurs comme Marc-Michel Rey ou Cramer, ont pu déployer une telle activité, c'est que, de même qu'au XVI^e siècle, les circonstances favorisaient le développement des entreprises de librairie. En cette époque de prospérité matérielle, de fièvre intellectuelle, chacun s'intéresse aux choses de l'esprit et les libraires actifs et cultivés peuvent lancer de grandes entreprises : un Coustelier attache son nom à une collection d'anciens poètes français restée célèbre, un Barbou publie dans une série d'élégantes éditions, des classiques latins et, plus tard, un Panckouke engage l'édition d'une énorme encyclopédie méthodique, qui comprendra 166 volumes, tandis que Zedler publie à Leipzig un lexique universel en 64 gros volumes. De grands éditeurs jouent donc alors un rôle essentiel dans le monde des lettres.

Cependant, l'extension du commerce de la librairie, le goût de toute une partie de la société pour les belles publications, la multiplication des impressions de toutes sortes, des journaux notamment, incitent les imprimeurs à s'efforcer d'améliorer la présentation du livre et aussi à rechercher les perfectionnements techniques qui leur permettront de travailler et de produire plus vite. Qu'on ne s'étonne donc pas si l'on voit apparaître au XVIII^e siècle, dans toute l'Europe, des imprimeurs, souvent anciens graveurs de caractères qui, dignes successeurs des Alde et des Tory, mettent au point de nouveaux types de caractères en même temps que, par leurs

recherches techniques concernant en particulier la presse et la fabrication du papier, ils frayent la voie à la révolution mécanique qui bouleversera leur métier au début du XIXe siècle.

Voici, par exemple, l'anglais Baskerville (1706-1775) qui, après avoir été maître d'écriture et graveur de pierres tombales, commence en 1750 à s'occuper de typographie, passe deux ans à dessiner ses caractères et à faire graver ses poinçons et met en même temps au point un procédé de fabrication de papier satiné sans vergeures - le papier vélin. Il publie en 1757 son premier livre, un Virgile, d'une qualité exceptionnelle, meurt ruiné, et son matériel, racheté par Beaumarchais à sa veuve, sera utilisé pour le Voltaire de l'édition de Kehl ²³³. Voici encore l'Italien Bodoni, admis très jeune comme compositeur à l'Imprimerie de la Propagande à Rome, qui entreprend de graver un nouveau type de caractères ; ayant été chargé en 1768 par l'infant Ferdinand de créer une imprimerie officielle à Parme, il ne cesse de graver ou de faire graver des caractères et publie des ouvrages d'une qualité étonnante ²³⁴.

Baskerville, Bodoni, ou encore Caslon : imprimeurs qui ont attaché leur nom à des types de caractères dont on s'inspire encore aujourd'hui. Mais aussi les Didot ²³⁵ qui sont, parmi tous ces imprimeurs techniciens qui aiment leur métier et se passionnent pour la belle typographie, les plus illustres et les plus caractéristiques. Dynastie de typographes qui commence avec François Didot, éditeur de l'abbé Prévost - et aussi de *l'Histoire générale des voyages*. Un de ses onze enfants, François-Ambroise Didot, perfectionne l'outillage de l'imprimerie resté le même depuis le XVIe siècle, met notamment au point une presse à un coup, grave de nouveaux caractères, introduit en France la fabrication du papier vélin, crée, pour remédier à la confusion qui régnait dans la désignation et la force des caractères, une nouvelle mesure, le point typographique et édite tant de beaux

²³³ W. BENNETT, *John Baskerville, the Birmingham printer*, Birmingham, 1931 ; J. H. BENTON, *John Baskerville, typefounder and printer, 1706-1775*, Boston, 1914.

²³⁴ R. BERTIERI, *L'Arte Giambattista Bodoni*, Milan, 1913.

²³⁵ L. de PELUSON, *Les Didot*, dans *Arts et Métiers graphiques*, 1929-30, p. 779-789.

ouvrages illustrés dans le style de David. Sous l'Empire, ses fils Pierre et Firmin devaient poursuivre son œuvre, tandis qu'un autre Didot, Pierre-François, achetait en 1789 la papeterie d'Essonnes, où devait, sept ans plus tard, nous l'avons vu, être fabriquée la première machine à papier continu.

IV. Auteurs et droits d'auteur

[Retour à la table des matières](#)

Dernier métier enfin, lié à l'imprimerie et né grâce à elle le métier d'auteur, au sens moderne.

L'auteur tirant bénéfice de la vente des exemplaires d'un ouvrage par lui composé : ce système est aujourd'hui passé dans les mœurs, mais on mit longtemps avant de le concevoir et de l'admettre ; on ne pouvait guère d'ailleurs l'imaginer avant l'apparition de l'imprimerie. Certes, les manuscrits faisaient l'objet de reproductions en séries de la part des copistes ; mais comment concevoir au Moyen Âge que ceux-ci rémunèrent l'auteur d'un texte dont ils n'avaient pas le monopole - et que tout le monde, après tout, avait le droit de copier ? Dans ces conditions, les auteurs qui n'écrivaient pas pour la seule gloire et qui n'étaient pas assurés de revenus suffisants, ne pouvaient, nous l'avons vu, que recourir à la protection de quelque grand personnage - de quelque mécène, et vendre quelques exemplaires copiés par leurs soins. Lorsque l'imprimerie apparut, il n'y eut pas de changements brusques.. Les imprimeurs, de même que les copistes, n'avaient pas le monopole de l'édition des ouvrages qu'ils publiaient. D'ailleurs, on mettait surtout sous presse des ouvrages anciens et d'ordinaire les éditeurs n'avaient besoin des services des savants ou des érudits que pour choisir les manuscrits à éditer et pour corriger le travail des typographes. C'est donc plutôt à titre de correcteur que l'homme de lettres fit alors son entrée dans l'atelier. Beaucoup d'humanistes s'intéressant aux lettres devinrent ainsi correcteurs. Nous en avons cité plusieurs cas ²³⁶.

²³⁶ Cf. p. 185 et 211.

Mais, bientôt, la masse des textes inédits arrive à s'épuiser ; les contrefaçons apparaissent et se multiplient, et, pour s'en garantir, les éditeurs commencent à solliciter des privilèges leur octroyant pour un temps le monopole de l'impression et de la vente des ouvrages qu'ils ont fait mettre sous presse ; et, de plus en plus, ils cherchent des ouvrages nouveaux à publier. Sentant l'influence qu'ils pourront exercer grâce à l'imprimerie, les auteurs deviennent de plus en plus nombreux à soumettre au libraire leurs manuscrits. Pour beaucoup d'entre eux, amateurs de belles-lettres plus ou moins en rupture de clôture, le problème de la vie matérielle se pose avec acuité.

Tous ne sont pas assez heureux ou assez disciplinés pour trouver un emploi stable de correcteur. Demander de l'argent au libraire, à qui ils confient leurs ouvrages et qui, lui, en tirera bénéfice, vendre donc l'œuvre de son esprit, ce n'est pas encore passé dans les mœurs : les auteurs du XVI^e siècle - certains de ceux du XVII^e encore - se refusent à accepter semblable déchéance. Dans ces conditions, le système auquel beaucoup d'auteurs semblent avoir eu longtemps recours procède du traditionnel mécénat. Lorsqu'un ouvrage sort des presses, ils en demandent des exemplaires - rien de plus naturel - et prennent très vite, au temps d'Érasme, l'habitude de les adresser à quelque riche seigneur, ami des lettres, accompagnés de flatteuses lettres de dédicace. Cadeau que celui-ci saura apprécier et récompensera par un envoi d'argent. Au XVI^e siècle, tout cela apparaît licite et fort honorable ; de même que l'habitude très vite prise de faire imprimer, en tête de l'ouvrage ou à la fin, des épîtres ou quelques vers louangeurs à l'adresse de puissants protecteurs qui ne manquent pas de payer, eux aussi ; quitte, si la somme n'est pas suffisante, à faire connaître à tous la ladrerie du puissant en question. Ne voit-on pas même un humaniste tel que Petrus de Ponte, l'« aveugle de Bruges », déçu par ses protecteurs, dédicacer à ses élèves un ouvrage en dénonçant ceux qui ne s'étaient pas montrés assez généreux ?

Ce système qui nous semble choquant, apparaissait alors tout naturel - bien plus honorable, encore une fois, que de vendre son manuscrit à un éditeur. Érasme, par exemple, à qui un de ses adversaires reprochait de tirer de l'argent de ses libraires, répond avec indignation qu'il ne reçoit d'autre argent que celui que ne manquent

pas de lui offrir les amis auxquels il fait don d'un exemplaire. Ne nous y trompons pas pourtant, Érasme vivait bel et bien de sa plume. Il multipliait les dédicaces, sa réputation lui permettait de demander à ses éditeurs une quantité assez importante d'exemplaires, et il avait organisé à travers l'Europe un véritable réseau d'agents qui allaient, les distribuant et récoltant les récompenses ²³⁷.

Les auteurs qui reçoivent, comme Érasme, un nombre assez élevé d'exemplaires, semblent pourtant encore, tout au long du XVI^e siècle singulièrement peu nombreux ; les archives des Plantin-Moretus le prouvent. Dans certains cas même, lorsqu'un ouvrage s'annonce comme devant être de vente restreinte, Plantin demande aux auteurs de s'engager à acheter une partie de l'édition ; c'est ainsi qu'en 1586, Nicolas Mammeranus doit promettre d'acheter 4 à 500 exemplaires de ses *Epithalamia Alexandri Farnesii*, et qu'en 1572, Serianus avait acheté, moyennant 200 florins, 186 exemplaires de ses *Commentarii in Levitici librum*, tirés à 300. De tels cas sont fréquents, en particulier en ce qui concerne les compositeurs de musique. Certes, la participation de l'auteur se pratique aujourd'hui encore pour les ouvrages d'un débit limité, mais on notera avec plus d'étonnement que la plupart des auteurs de Plantin ne recevaient d'honoraires d'aucune sorte ; parfois seulement Plantin leur faisait présent de quelques livres : tel est par exemple le cas de Georges Buchanam. Dans ces conditions, Jean Isaac, qui reçoit 100 exemplaires de sa *Grammatica hebraea* (1564), ou Augustin Hunnaeus à qui Plantin donne 200 exemplaires de sa *Dialectica*, devaient se tenir pour privilégiés. Parfois cependant, Plantin fait à ses auteurs de menus cadeaux : en 1567, Adrien Funius reçoit pour son *Nomenclator* six aunes de velours fin, et est hébergé trois jours. Il arrive aussi - mais le cas est encore relativement rare - que Plantin accepte de donner à des auteurs, outre un certain nombre d'exemplaires, quelque somme d'argent : Pierre de Savone reçoit en 1567, pour son *Instruction et manière de tenir livres de compte*, cent exemplaires et 45 florins, et, en 1581, Guichardin, pour la révision de sa *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, 50 exemplaires et 81 florins ²³⁸.

²³⁷ J. Hoyoux,, *Les moyens d'existence d'Érasme*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. VI, 1944, p. 7-59.

²³⁸ M. ROOSES, *Christophe Plantin*, 2e éd., p. 257.

Bientôt, il paraîtra normal aux auteurs de vendre à un libraire leur manuscrit contre argent comptant. Certes, beaucoup d'entre eux, ceux qui sont gens de quelque qualité, refusent d'accepter l'argent. Mais la plupart des hommes de lettres ne sont pas aussi fiers. Les auteurs de pièces de théâtre et les romanciers en particulier. Si Boileau et La Bruyère ne vendent pas leurs manuscrits (ils ne manquent d'ailleurs pas de le dire et d'en tirer gloire) Benserade, Rotrou, Corneille, La Fontaine, Molière vendent leurs comédies et leurs tragédies. En 1614, Honoré d'Urfé, trop grand seigneur pour recevoir de l'argent de son libraire, donne à son « homme de chambre » la troisième partie de *l'Astrée*, et cet « homme de chambre » reçoit du libraire 1 000 livres à titre de « pot de vin », plus soixante exemplaires d'auteur. À partir de 1660, on a beaucoup de chiffres, certains considérables : Scarron reçoit 1 000 livres pour le *Roman comique*, 11 000 livres pour le *Virgile travesti* ; Varillas obtient de Barbin 30 000 livres pour son poème de *l'Hérésie*, et les héritiers de M. de Saci obtiennent 33 000 livres du libraire Desprez en échange des manuscrits de celui-ci ²³⁹. Dans ces conditions, on comprend mieux les fameux vers de Boileau :

Je sçai qu'un noble esprit peut sans honte et sans crime
Tirer de son esprit un tribut légitime
Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés
Qui, dégoûtés de gloire et d'argent affamés,
Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire
Faisant d'un art divin un métier mercenaire.

Cependant les auteurs qui réussissent ainsi à soutirer de grosses sommes à leur libraire sont bien peu nombreux. En fait, sauf peut-être dans quelques cas isolés, à la fin du siècle surtout, les sommes que les auteurs reçoivent restent assez faibles. Pour subsister il leur faut donc recourir à d'autres moyens. On continue à vendre les préfaces : Corneille dédicace *Cinna* à un financier, M. de Montauron, qui lui donne 200 écus ²⁴⁰ : exemple pris parmi une foule d'autres. Les seigneurs continuent autant par souci de prestige que par amour des

²³⁹ H. J. MARTIN, *Quelques aspects de l'édition parisienne au XVIIe siècle*, dans *Annales*, 7e année, 1952, p. 309-319.

²⁴⁰ G. MONGRÉDIEN, *La vie littéraire au XVIIe siècle*, Paris, 1947, p. 257.

lettres à entretenir chez eux des écrivains. Et avec quelle bassesse les pensions accordées par Louis XIV n'étaient-elles pas recherchées ! En vérité, l'homme de lettres n'avait pas encore conquis son indépendance vis-à-vis des grands et du pouvoir - en France au moins.

S'il en était ainsi, c'est sans doute parce qu'en cette époque, les droits des auteurs n'étaient pas encore protégés. Lorsque les libraires avaient acheté un manuscrit, l'auteur n'avait plus rien à voir dans la publication de son œuvre. Bien plus, le principe de la propriété littéraire n'existant pas, tout libraire avait le droit de publier les manuscrits dont il pouvait se procurer une copie sans en consulter l'auteur. On sait, par exemple, comment le libraire Ribou, ayant réussi à se faire communiquer le texte des *Précieuses ridicules*, publia cette pièce sans l'aveu de Molière et obtint même un privilège qui interdisait juridiquement à l'auteur d'imprimer cette œuvre à son tour. Certes, Molière réussit à faire annuler ce privilège ²⁴¹, mais tous les auteurs n'étaient pas aussi heureux ou aussi bien en cour que lui. En tout état de cause, d'ailleurs, le mode de rétribution des auteurs était propre à soulever toutes les contestations et à provoquer toutes les rancœurs : la somme versée à l'auteur pour l'achat du manuscrit était fixée et payée, naturellement, avant la publication. Or, comment déterminer alors le succès qu'aurait le livre ? Si celui-ci était souvent réimprimé, l'auteur ne touchait plus rien. On comprend, dans ces conditions, que les libraires aient eu souvent l'occasion de se plaindre des prétentions des auteurs, naturellement enclins à surestimer leur œuvre et à réclamer pour leurs manuscrits des sommes exorbitantes. On comprend aussi que bien des écrivains aient eu l'impression d'avoir été frustrés, d'autant plus qu'au XVIII^e siècle l'usage des prolongations de privilèges s'était trouvé généralisé, et que les libraires jouissaient en pratique indéfiniment du monopole de l'édition des ouvrages dont ils avaient acheté le manuscrit, et constituaient parfois ainsi des fortunes énormes alors que les écrivains qui en étaient la source, ou leurs descendants, pouvaient se trouver dans la misère.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 275 et s.

Aussi pour garder les bénéfices, et surveiller la diffusion de leurs œuvres, beaucoup d'auteurs tentèrent-ils un peu partout, à partir de la fin du XVI^e siècle, de se faire imprimer pour leur compte personnel. Saint-Amant, Cyrano ²⁴², par exemple, ne procédèrent pas autrement, et beaucoup d'autres avec eux en France, en Angleterre ou en Allemagne. Mais de telles tentatives étaient fort mal vues des libraires et des imprimeurs. Ceux-ci tâchaient d'entraver par tous les moyens le débit des ouvrages publiés « à compte d'auteur ». Les corporations s'en mêlaient et s'efforçaient de faire interdire aux auteurs de procéder ainsi ; bien souvent elles y réussissaient. Pourtant, sous la pression de l'opinion, ce système, qui obligeait plus ou moins l'auteur à se transformer en homme d'affaires, faillit être généralisé en France en 1773 tandis qu'en Allemagne, où des écrivains comme Lessing se faisaient éditeurs de leurs œuvres, on voyait apparaître des maisons coopératives d'édition dont la plus importante fut la « République des Savants » (Gelehrtenrepublik) de Klopstock (1774) ²⁴³.

Peu à peu, cependant, on s'acheminait vers la solution actuelle : la reconnaissance juridique d'une « propriété littéraire » de l'auteur sur son œuvre, durant un certain temps, avant qu'elle ne tombe dans le « domaine public », et la participation, dans tous les cas où cela était pratiquement possible, sous une forme ou sous une autre, de l'auteur aux bénéfices réalisés par la vente des exemplaires.

L'Angleterre, en cette matière, montra la voie. Dès le XVI^e siècle, semble-t-il, les libraires acceptèrent parfois de promettre à l'auteur qui leur cédait un manuscrit de n'en point faire de réimpression sans son accord - et sans doute sans lui verser une nouvelle somme. Le 27 avril 1667 en particulier, quand le poète Milton vend le manuscrit du

²⁴² H.-J. MARTIN, *loc. cit.*

²⁴³ L. KIRSCHBAUM, *Author's copyright in England, before 1640*, dans *The Papers of Bibl. soc. of America*, 1946, p. 43-80, H. FALK, *Les Privilèges de librairie sous l'Ancien Régime*, Paris, 1906, F. MILKAU, *Handbuch des Bibliothekswissenschaft*, t. I, p. 905 et s.

Paradise lost moyennant 5 livres, son éditeur, Samuel Simmons, promet que, lorsque la première édition de 1 300 exemplaires sera épuisée, Milton recevra à nouveau 5 livres, et que la même somme lui sera encore versée lorsque seront vendus tous les exemplaires de la seconde et de la troisième édition. Et, en 1710, de nouveaux statuts octroyés par la reine Anne viennent régler la question sur le plan juridique : désormais, la possession du *copyright* est accordée à l'auteur et non plus au libraire ; c'est donc désormais l'auteur qui fait inscrire son ouvrage sur le registre officiel et qui en est tenu pour propriétaire. Et en même temps il conserve le monopole de son impression et de sa vente pour une durée de quatorze ans, renouvelable pour quatorze nouvelles années s'il est encore vivant à l'expiration du premier délai. Désormais, les auteurs anglais reçoivent de leurs libraires des sommes parfois très importantes ²⁴⁴.

On mit sur le continent beaucoup plus de temps à reconnaître les droits des auteurs auxquels les libraires continuent d'acheter les manuscrits à forfait. Cependant au cours du XVIII^e siècle, les prix semblent monter. En Allemagne les libraires de Leipzig versent parfois des sommes très élevées dans la seconde partie du siècle. En France, les prix restent en général faibles jusque vers 1750. Le libraire Prault donne, par exemple, 1 000 livres à Voltaire pour l'*Enfant prodigue*, et encore cette somme est-elle bien supérieure à celles que reçoivent Crébillon et Destouches qui ne sont ni l'un ni l'autre des débutants. Et, selon Rousseau, Condillac eut du mal à vendre cent écus, en 1747, son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* au libraire Durand. Rousseau, pour sa part, reçoit 25 louis pour son *Discours sur l'inégalité*, 30 pour sa *Lettre à d'Alembert*, et 6 000 livres pour l'*Émile*. Buffon touche plus de 15 000 livres pour chaque volume de son *Histoire naturelle* ; il est vrai qu'il assume des frais assez importants pour la réalisation des planches. Mais, à partir de 1770 surtout, les auteurs, même secondaires, touchent des sommes plus élevées ²⁴⁵.

²⁴⁴ W. W. GREG, *Some aspects and problems of London publishing between 1550 and 1650*, Oxford, 1956.

²⁴⁵ M. PELISSON, *Les Hommes de lettres au XVIII^e siècle*, Paris, 1911.

Les libraires, s'ils acceptent de plus en plus de payer assez cher un manuscrit, n'entendent pas d'ordinaire faire participer les auteurs aux bénéfices. Certes, dès le début du siècle, Thomas Corneille semble associé à la vente de son Dictionnaire ; mais c'est là un cas très exceptionnel. Parfois, dans des cas particuliers, les libraires acceptent de verser, une fois tous les frais payés, une part des profits à l'auteur. Rousseau conclut, en 1742, un contrat de ce genre pour sa Dissertation sur la musique moderne ; il ne toucha d'ailleurs jamais rien. D'Alembert fait de même en 1753 pour ses Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie. Mais cette méthode qui demandait, selon Diderot, « trop de confiance d'un côté, trop de probité de l'autre », resta exceptionnelle.

Cependant, tout au long du siècle, la question des droits des auteurs sur leurs œuvres suscitait des pamphlets et des procès de plus en plus nombreux et peu à peu une doctrine allait se dégager. Lors de la vente de fonds de librairies, certains auteurs s'indignèrent de voir vendus les privilèges de leurs œuvres sans rien toucher eux-mêmes. Par exemple, lorsqu'en 1736 un groupe de libraires achète le fonds de Ribou, qui comprenait cinq pièces de Crébillon ce dernier attaque les libraires au Conseil ; ceux-ci lui proposent alors 500 francs à condition de faire quelques corrections à ses œuvres ; pressé d'argent, Crébillon, accepte cette transaction. Quinze ans plus tard cependant, en 1752, il obtient un privilège du roi pour la collection de ses œuvres imprimées à l'Imprimerie royale. Les libraires, qui avaient acheté les manuscrits de Crébillon s'opposèrent alors à l'enregistrement de ce privilège qui devait commencer d'avoir son effet seulement en 1755, après l'expiration de celui qu'ils avaient obtenu en 1746 (mais dont ils auraient normalement obtenu prolongation).

On ne sait quel résultat eut cette affaire. En tout cas, les libraires subissaient bientôt un grave échec : en 1761 les petites-filles de La Fontaine obtenaient un privilège pour les Fables et les Contes de leur grand-père. Les libraires tentèrent de s'y opposer arguant que la propriété de ces œuvres leur appartenait exclusivement en vertu des droits acquis en 1686 par Barbin, libraire de La Fontaine, et des privilèges et prolongations de privilèges obtenus depuis lors ; par un arrêt du Conseil du 14 décembre 1761, que Malesherbes inspira, leur opposition fut déclarée nulle. Bientôt, les droits des auteurs se

trouvaient encore confirmés lorsqu'un jugement déclara nulle une saisie opérée par les libraires chez un écrivain, Luneau de Boisgermain, qui éditait ses œuvres à ses frais et se mêlait de les faire débiter.

Dès lors, les mémoires succèdent aux mémoires concernant les droits respectifs des auteurs et des libraires. Les libraires chargent Diderot de défendre leur point de vue, tandis qu'à la Direction de la librairie, Malesherbes, puis Sartines, étudient la question. Tous deux se montrent favorables aux auteurs. En août 1777 enfin, cinq arrêts tentent de régler la question, bientôt complétés par un autre arrêt du 30 juillet 1778. Désormais, les auteurs jouissent de privilèges indéfinis, les libraires de privilèges temporaires de dix ans au moins, qui ne peuvent être renouvelés à moins d'augmentation d'un quart. Tout auteur qui obtient un privilège a le droit de vendre son livre chez lui et pourra, autant de fois qu'il le voudra, le faire imprimer pour son compte par tel imprimeur et le faire vendre par tel libraire, sans que les traités ou conventions qu'il aura conclus, puissent être réputés cession de privilège.

Seize ans plus tard enfin, la Convention publiait une loi réglementant les droits d'auteur et jetant les bases de l'actuelle législation : l'auteur avait le droit de vendre et distribuer ses ouvrages et d'en céder la propriété en tout ou partie, et le droit de propriété de l'auteur se prolongeait en faveur de ses héritiers dix ans après la mort de celui-ci (délai porté aujourd'hui à cinquante ans). Et peu à peu, à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, des lois analogues proclamaient dans toute l'Europe les droits des auteurs. Désormais, les auteurs avaient les moyens de défendre leurs intérêts. Au XIXe siècle, la plupart d'entre eux concluent avec leurs éditeurs des contrats concernant l'impression de leurs œuvres à un chiffre donné d'exemplaires qui préserve leurs droits en cas de réimpression. Certes, le « métier d'auteur » n'assure pas toujours des revenus considérables ; un Balzac, qui, il est vrai, ne savait pas compter, vit criblé de dettes en dépit d'un travail acharné. Mais, du moins les auteurs peuvent-ils

obtenir des rémunérations proportionnées au succès de leurs ouvrages ²⁴⁶.

Ainsi s'est peu à peu constitué le métier d'auteur. Ainsi, peu à peu l'auteur admet et fait admettre son droit de tirer un profit matériel de son travail et d'être le maître de son œuvre. En même temps, il se libère souvent des liens qui l'attachèrent longtemps à la générosité d'un mécène, ou aux subventions du pouvoir. Mais non pas peut-être de tous les liens : associé d'ordinaire aux bénéfices, il lui faut rechercher, désormais, les « gros tirages », et donc tenter de plaire au public le plus vaste possible. Si bien que se trouve, en fin de compte, encouragée, peut-être, toute production de masse au détriment d'une production de qualité.

Voir la suite, chapitre VI, dans le second fichier.

²⁴⁶ R. BOUVIER et E. MAYNIAL, *Les Comptes dramatiques de Balzac*, Paris, 1938.