



HAL
open science

Défense et illustration de la typographie française : le romain, l'italique et le maniérisme sous les presses parisiennes à la fin du règne de François Ier

Rémi Jimenes

► **To cite this version:**

Rémi Jimenes. Défense et illustration de la typographie française : le romain, l'italique et le maniérisme sous les presses parisiennes à la fin du règne de François Ier. *Poco a Poco. L'apport de l'édition italienne dans la culture francophone*, Brepols, pp.223-261, 2020, 978-2-503-59028-8. hal-02955969

HAL Id: hal-02955969

<https://hal.science/hal-02955969>

Submitted on 26 Nov 2021

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

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

Rémi Jimenes

Défense et illustration de la typographie française

Le romain, l'italique et le maniérisme sous les presses parisiennes à la fin du règne de François I^{er} *

Ce fichier est la version préparatoire d'un article dont on trouvera le texte définitif, admirablement mis en page et enrichi de nombreuses figures, sous la référence suivante :

Rémi Jimenes, « Défense et illustration de la typographie française : le romain, l'italique et le maniérisme sous les presses parisiennes à la fin du règne de François I^{er}. Poco a Poco. L'apport de l'édition italienne dans la culture francophone » dans Ch. Lastraioli et M. Scandola (dir.), *Poco a Poco. L'apport de l'édition italienne dans la culture francophone*, Turnhout, Brepols, 2020, p. 223-261.

Au début de l'année 1538, à Lyon, François Juste s'apprête à mettre sous presse ce qu'il croit être la première version française du *Courtisan* de Castiglione, dont il confie la préparation à Étienne Dolet. Mais, alors que l'atelier est en pleins préparatifs, le libraire apprend l'existence d'une édition publiée quelques mois plus tôt à Paris par Vincent Sertenas et Jean Longis [fig. 1]¹. D'abord découragé, il envisage de renoncer, mais la vue de l'impression parisienne l'incite finalement à concrétiser son projet :

Cestoit d'une aultre traduction encore quasi inelegante et mal correcte [...], procedant non du traducteur, mais par la faulte, comme il est aisé a veoir, de l'impression qui est de lours et gros caracteres, desquels desja a long temps on n'use plus aux bons auteurs imprimer.²

À l'en croire, ce sont des considérations d'ordre typographique qui décident François Juste à mettre sous presse son édition. Aux yeux de l'imprimeur lyonnais, la vieille gothique bâtarde employée par ses concurrents ne sied plus aux « bons auteurs » ; faite de « lours et gros caractères », elle est depuis « long temps » dépassée et hors d'usage³. C'est désormais en romain qu'il convient d'imprimer les meilleurs textes et le *Courtisan* lyonnais, enrichie d'élégantes bordures à l'italienne gravées sur bois, offre au lecteur un spécimen du nouvel art du livre [fig. 2].

*

L'influence de la culture italienne sur la typographie française de la Renaissance constitue un phénomène évident, maintes fois décrit et commenté. On sait comment les écritures romaines et

* Cet article a bénéficié des remarques précieuses de Hendrik Vervliet, William Kemp, Marc Smith, Guillaume Berthon et Stephen Rawles. La troisième partie doit beaucoup aux commentaires d'Anna Baydova. Je leur adresse à tous mes plus vifs remerciements.

1 *Le Courtisan Nouvellement traduit de langue ytalique en Francoys*, Paris, Jean Longis et Vincent Sertenas, [1537], in-8°.

2 Épître de François Juste à Jean du Peirat, dans Castiglione, *Le Courtisan*, Lyon, François Juste, 1538, f. 59^v° (numérisation et transcription disponible sur le site des BVH).

3 François Juste vient pourtant de donner une édition du *Pantagruel* composée en bâtarde. Mais il s'agit sans doute d'un jeu sur l'esthétique traditionnelle du roman de chevalerie que parodie Rabelais.

italiques, portées par le modèle humaniste, en sont venues à s'imposer au détriment de la tradition gothique. Si l'on en croit les spécialistes, c'est vers 1530 que se situe le point de bascule qui assure leur triomphe définitif. Les formes qui l'emportent alors s'inspirent largement de celles introduites à Venise par Alde Manuce trente ans auparavant⁴. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Dans la décennie 1540, Claude Garamont, Robert Granjon et Pierre Haultin – trois graveurs appartenant à une même génération – perfectionnent le dessin des caractères romains et italiques : les nouveaux poinçons qu'ils élaborent connaîtront un succès tel que, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les fontes d'origine française domineront largement la production imprimée dans toute l'Europe catholique, y compris en Italie.

Ce paradoxe illustre la complexité des rapports que la France a entretenus avec la culture italienne. Au-delà du constat d'une « italianisation » massive de la typographie, il convient de s'interroger sur le statut des modèles importés d'outre-monts, afin de comprendre les raisons pour lesquelles les artisans français éprouvèrent finalement le besoin de les réinterpréter.

Formulé en ces termes, le problème apparaît comme classique. Les historiens de l'art et de la littérature se sont depuis longtemps attelés à sa résolution. En se penchant sur les courants italianistes et anti-italianistes qui parcourent les lettres françaises à la fin du XVI^e siècle, Jean Balsamo a mis en évidence le caractère dynamique d'une relation franco-italienne d'abord pensée en termes de rivalité⁵. Dans le domaine artistique, Henri Zerner a fait un constat similaire en étudiant la façon dont les créateurs français s'étaient émancipés des formes importées en les réinterprétant selon des sensibilités et des usages locaux⁶. Pourtant, le rôle de l'italianisme dans la typographie française a jusqu'à présent été décrit de manière relativement statique, sous l'angle de sa seule réception, sans que soit toujours bien perçue la portée des innovations introduites par les artisans français.

Henri-Jean Martin est l'un des rares chercheurs à s'être intéressés au rôle du facteur idéologique dans la « modernisation » du livre français. Les hypothèses qu'il a formulées à la fin des années 1990 ont en partie inspiré cet article⁷. S'il semble pertinent de rouvrir le dossier de l'histoire politique de la typographie, c'est parce que nous disposons désormais d'instruments de travail qui n'étaient pas encore disponibles au moment où Martin effectua ses recherches. Le *Conspectus* d'Hendrik Vervliet consacré aux caractères français de la Renaissance nous permet d'avancer sur un terrain plus ferme⁸.

4 Nicolas Barker, « The Aldine Roman in Paris, 1530-1534 », *The Library*, s. 5, t. XXIX, 1974, p. 5-20.

5 Jean Balsamo, *Les rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du xv^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992.

6 Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996.

7 Sur ces questions voir H.-J. Martin, *La naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (xiv^e-xvii^e siècles)*, Paris, Cercle de la librairie, 2000 ; « Politique et typographie à la Renaissance », *Revue française d'histoire du livre*, n^{os} 106-109, 2000, p. 71-91 ; ainsi qu'un article trop méconnu : « Les débuts d'une révolution typographique » dans Th. Kleindienst (dir.), *Le livre et l'art. Études offertes en hommage à Pierre Lelièvre*, Paris/Villeurbanne, Somogy/ENSSIB, 2000, p. 151-159.

8 Hendrik D.L. Vervliet, *French Renaissance Printing Types : a Conspectus*, New Castle (Del.), Oak Knoll Press, 2010.

Dans l'attente d'une synthèse d'ensemble (qui reste à écrire), le présent article ne vise qu'à explorer les pistes offertes par l'examen d'une part relativement réduite de la production parisienne⁹. Paris constitue en effet un observatoire privilégié en la matière. Ce n'est pas seulement la principale ville d'imprimerie en Europe ; c'est aussi l'espace de l'innovation typographique puisque 82 % des polices italiennes et romaines gravées en France au XVI^e siècle sont l'œuvre d'artisans qui y ont appris leur métier¹⁰. Paris est surtout la capitale politique du royaume, ce qui n'est pas sans importance pour l'étude de phénomènes sur lesquels la cour a exercé, comme nous le verrons, une influence souvent décisive.

I. La romanisation de la typographie française (1527-1536)

Le projet royal

Revenons d'abord sur des faits bien connus. Malgré l'illustre précédent que constitue l'emploi du romain sous les presses dites de la Sorbonne en 1470, le gothique domine quasi exclusivement la production parisienne au XV^e siècle. C'est seulement à partir de la fin des années 1490 que les imprimeurs parisiens commencent à utiliser régulièrement des caractères italiens. Leur usage est d'abord réservé à la composition de textes classiques ou néo-latins destinés à un public lettré. L'*Énéide* de Virgile (1498), la première édition des *Adages* d'Érasme (1500) ou le *Quincuplex psalterium* de Lefèvre d'Étaples (1509) comptent ainsi parmi les premières publications parisiennes en caractères romains. La connotation idéologique de cette typographie est alors très nette : le romain est l'écriture *humanistique* par excellence, réservée aux livres savants. Jusqu'aux années 1530, les textes en langue vulgaire sont, eux, principalement composés dans le caractère gothique national, la bâtarde.

Prolongeant une hypothèse formulée par Harry Carter en 1969, Henri-Jean Martin a bien montré que l'utilisation du romain pour la diffusion d'ouvrages en langue française avait été non seulement soutenue, mais même initiée par le pouvoir royal¹¹. On sait le rôle joué dans cette histoire par François de Moulins de Rochefort, précepteur de François d'Angoulême, qui contribua à familiariser dès son enfance le futur monarque avec les formes italiennes¹². Ce n'est donc pas un hasard si les premières éditions de textes français imprimées en caractères romains sont toutes

9 Pour le cas lyonnais, voir W. Kemp et G. Berthon, « Le renouveau de la typographie lyonnaise, romaine et italique, pendant les années 1540 », dans Chr. Bénévent, I. Diu et Ch. Lastraioli (éd.), *Gens du livre & gens de lettres à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 341-355.

10 Chiffres établis d'après les données du *Conspectus* d'Hendrik Vervliet : 60 % des polices romaines et italiennes gravées en France font leur première apparition à Paris ; mais ce chiffre, qui semble déjà élevé, sous-estime la place réelle de la capitale dans la production : il faut en effet tenir compte du fait que beaucoup de polices apparues à Genève, Lyon, Anvers, Venise ou La Rochelle sont l'œuvre de graveurs formés à Paris dans les années 1540. Si les attributions proposées par Hendrik Vervliet sont justes, Robert Granjon et Pierre Haultin, artisans gyrovagues, tous deux originaires de Paris, ont produit à eux seuls 25 % des caractères français.

11 H. Carter, *A View of Early Typography up to about 1600* (1969), rééd. Londres, Hyphen Press, 2002, p. 79-80. Henri-Jean Martin, *La Naissance du livre moderne*, op. cit. (voir notamment « Politique et typographie sous François Ier : l'avènement de la lettre romaine », p. 180-209).

12 H.-J. Martin *La naissance du livre moderne*, op. cit. et « Les débuts d'une révolution typographique », art. cit.

étroitement liées à l'appareil monarchique :

- La première est la traduction par Jean Beaufiles des *Genealogies, faitz et gestes des saintz peres papes, empereurs et roys de France* de Platina (1519)¹³. Cette édition in-folio, imprimée par Pierre Vidoue pour Galliot du Pré, est dédiée à Marguerite d'Angoulême et protégée par un privilège royal¹⁴.
- La seconde est le *Sommaire ou Epitome du livre De Asse* de Guillaume Budé (1522), dont la traduction est réalisée « par le commandement du Roy ». Elle est également due à Pierre Vidoue et Galliot Du Pré et protégée par un privilège¹⁵ [fig. 3].
- En 1527, une étape décisive est franchie, avec le lancement du programme de publication des traductions des historiens classiques par Claude de Seyssel. Cette opération, conduite par Jacques Colin, secrétaire de la chambre du roi, est financée sur le trésor royal¹⁶. Thucydide paraît en 1527 chez Josse Bade, la *Cyropédie* de Xénophon en 1529 chez Galliot du Pré, l'*Histoire* de Diodore de Sicile en 1530 chez Bade et l'*Histoire ecclésiastique* d'Eusèbe en 1532 chez Geoffroy Tory. Toutes ces éditions in-folio sont protégées par des privilèges royaux.

Rapidement, les libraires s'approprient ce choix typographique : en 1529, Galliot du Pré fait composer en caractères romains pour son propre compte les *Oeuvres* d'Alain Chartier¹⁷ et le *Rommant de la Rose*¹⁸. La publication des traductions de Seyssel inspire d'autres initiatives : en 1531 paraissent chez Poncet Le Preux les *Commentaires de Jules César* traduits par Estienne de Laigue, dont le texte imprimé en romain est également protégé par un privilège du roi.

Il ne fait donc aucun doute que le soutien royal joua un grand rôle dans l'acceptation par les lecteurs français de l'écriture romaine. Il convient cependant de ne pas se méprendre sur la portée de ce choix : François I^{er} ne s'engage pas tant en faveur de la typographie (le romain est déjà estimé par les lettrés français) que pour le développement de la langue vernaculaire, dont il s'agit désormais de défendre l'usage auprès des élites du royaume. Dans cette perspective, l'utilisation du caractère humanistique pour la composition de traductions en français apparaît comme un acte militant, qui vise à conférer au français une dignité égale à celle dont jouit le latin. Il ne s'agit pas

13 Moreau et alii, *Inventaire chronologique des éditions parisiennes*, t. II, n° 2175. La BnF conserve un exemplaire imprimé sur parchemin et enluminé (Réserve, Vélins 686). Sur cet ouvrage, voir notamment Jennifer Britnell et Christine Shaw, « A French Life of Pope Julius II, 1519 : Jean Beaufiles and his Translation of Platina », *BHR*, tome LXII, 2000, n° 1, p. 103-118.

14 Dans l'épître dédicatoire qu'il adresse à Marguerite d'Angoulême, le traducteur évoque l'action de Charles V de France, qui « pour acquerir scavoir & comprendre ce qu'il avoit perdu [en ne recevant pas d'éducation] fit translater plusieurs beaulx livres de latin en langaige Francoys : au moyen desquelz & par la lecture d'iceulx livres, il sceut & congneut les hystoyres & autres sciences » (Platina, *Geneologies*, Paris, Galliot du Pré, 1519, f. aa3)

15 Moreau et alii, *Inventaire chronologique des éditions parisiennes*, t. III, n° 285.

16 Ernest Coyecque, « Josse Bade et les traductions de Claude de Seyssel », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, t. 55, 1894, p. 509-514. Sur le soutien accordé plus généralement par le pouvoir royal à la publication des traductions, voir G. Gadoffre, *La Révolution culturelle dans la France des humanistes*, Genève, 1997, p. 257-259, et surtout T. Uetani, « La naissance d'un métier : traducteur. Jalons chronologiques » dans Ch. Bénévent, I. Diu et Ch. Lastraioli (dir.), *Gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, p. 33-61

17 Moreau et alii, *Inventaire chronologique des éditions parisiennes*, t. III, n° 1698.

18 Moreau et alii, *Inventaire chronologique des éditions parisiennes*, t. III, n° 1124.

tant de suivre un modèle italien que de développer une culture nationale.

L'anti-italianisme du Champ fleury

L'œuvre de Geoffroy Tory répond parfaitement aux ambitions royales. Cet humaniste connaît intimement la production imprimée italienne, notamment aldine, pour laquelle il éprouve une réelle admiration. Installé comme libraire au retour d'un séjour outre-monts, il s'emploie à défendre une vision « totale » du livre inspirée par le modèle aldin, se souciant autant de la qualité du texte que de sa mise en page, de son ornementation ou de sa reliure¹⁹. Les *Heures* de 1525, imprimées en caractères romains et ornées de bordures « à l'antique » très nouvelles, constituent, de ce point de vue, un véritable chef d'oeuvre.

À partir de 1529, Tory se fait également le champion de la langue vernaculaire. Il traduit en français des œuvres historiques ou classiques²⁰ : le *Summaire de chroniques* d'Egnazio (1529), la *Table de Cebes* (1529), les *Politiques* de Plutarque (1530), l'*Economic* de Xénophon (1531) et *La mouche* de Lucien (1533) paraissent tour à tour dans des éditions qui sont toutes composées en caractères romains et protégées par des privilèges royaux. Au-delà de ces travaux pratiques de traduction, Tory se fait également théoricien de la langue française. Le privilège du *Summaire de chroniques* nous apprend qu'il est l'auteur de *Reigles generales de l'orthographe du langaige francoys* dont le texte ne nous est, hélas, pas parvenu²¹. Dans le *Champ fleury*, Tory promeut l'usage des accents et prône ouvertement une réforme orthographique²². Il se justifie d'ailleurs de ne pas écrire en latin, expliquant vouloir « décorer quelque peu nostre langue Francoise »²³.

L'objet principal du *Champ fleury* n'est pourtant pas linguistique. Le sous-titre indique qu'il s'agit d'enseigner *L'art et science de la deue et vraye proportion des lettres Attiques, qu'on dit autrement Lettres Antiques, & vulgairement Lettres romaines*. On a souvent vu dans cette œuvre le témoignage de la grande influence exercée par l'Italie sur la culture graphique française. Mais il convient aussi d'insister sur l'ambiguïté des sentiments que semble éprouver l'auteur à l'égard de son modèle²⁴.

Remarquons d'abord que Tory prend soin de ménager la tradition française. Il reconnaît la légitimité de la bâtarde « de laquelle on a tousjours par cy devant imprimé livres en Francois »²⁵. Dès l'ouverture de son livre, il prétend vouloir consacrer un traité au dessin des lettres gothiques,

19 Sur Tory, voir les catalogues de deux expositions récentes : S. Deprouw, O. Halévy, M. Vène et F. Le Bars, *Geoffroy Tory. Imprimeur de François I^{er}, graphiste avant la lettre*, Paris, RMN, 2011 ; R. Jimenes (dir.), *Geoffroy Tory de Bourges. Humanisme et arts du livre à la Renaissance*, Bourges, Bibliothèque municipale, 2019.

20 Voir M. Vène, « Imprimeur du Roi, une consécration au service du français », dans S. Deprouw, O. Halévy, M. Vène et F. Le Bars, *Geoffroy Tory. Imprimeur de François I^{er}, graphiste avant la lettre*, Paris, RMN, 2011, p. 108-121.

21 Mention repérée par N. Catach, *L'orthographe française à l'époque de la Renaissance*, Genève, Droz, 1968, p. 36, note 15.

22 Tory, *Champ fleury*, 1529, f. LII r^o : « En nostre langage Francois n'avons point d'accent figure en escripture, et ce pour le default que nostre langue n'est encores mise ne ordonnee a certaines Reigles comme les Hebraique, Greque, et Latine. Je voudrois qu'elle y fust ainsi que on le porroit bien faire. »

23 G. Tory, *Champ Fleury*, Paris, 1529, in-fol. f. I r^o.

24 R. Jimenes, « L'aiguillon italien », dans *Geoffroy Tory de Bourges, op. cit.*

25 Geoffroy Tory, *Champ Fleury*, Paris, 1529, f. 72v.

mais, faute de temps et de modèle, il repousse ce projet à « une aultre fois »²⁶. On peut ne pas croire à la véracité de cette déclaration et n’y voir qu’une *captatio benevolentiae* destinée à amadouer le lecteur attaché aux formes traditionnelles. Mais, en ménageant ainsi les susceptibilités, Tory n’en réaffirme pas moins la légitimité de la culture nationale.

Remarquons également que, s’il entend promouvoir l’usage des caractères romains, l’auteur du *Champ fleury* témoigne d’une volonté paradoxale de tenir l’Italie (qu’il connaît bien) à distance. De ce point de vue, le choix de désigner la capitale latine comme une lettre *attique* est tout sauf anodin. Tory s’en explique dans le premier livre du *Champ fleury*. Citant Budé et Gaguin, il commence par affirmer l’étroite parenté de la langue française avec la grecque avant d’aborder l’histoire de l’écriture et notamment celle de la capitale²⁷. Il indique que c’est « vulgairement » et « abusivement » qu’elle est nommée « romaine » :

Lesdictes lettres Attiques sont deument nommees Attiques, & non Antiques, ne Romaines : pource que les Atheniens en ont usé avant les Romains, ne homme de leur Italie [...]. Je veulx icy dire une chose incogneue a beaucoup de gens destude [...] Cest que ceste presente & dicte lettre Attique a esté inventée en ung pais de Grece nommé Ionie [...]. Mais les Atheniens qui ont esté seigneurs & dominateurs de toute Grece, l’ont mise en usage et honneur, si bien quelle en a & retient encores le nom.²⁸

De tels propos illustrent parfaitement le phénomène de « grécomanie française » dans lequel Braudel voyait « une forme d’hostilité voilée à l’égard de l’Italie »²⁹ : dès l’ouverture de son traité, Tory se livre à une réinterprétation de l’histoire linguistique et paléographique qui s’attache à valoriser la Grèce aux dépens de l’Italie.

Lorsqu’il s’agit de commenter la forme même de ces lettres « attiques », Tory pinaille sur des détails. Évoquant les théoriciens italiens dont il s’inspire de manière évidente, il mentionne le *De Divina proportione* de Luca Pacioli – mais c’est pour mieux accuser cet auteur d’avoir « desrobé sesdictes lettres & prinses de Messire Leonard Vince (*de Vinci*) qui est trespasé a Amboise »³⁰. Et lorsqu’il s’agit d’élire un modèle, ce n’est pas vers les Italiens que Tory se tourne, mais vers Simon Hayeneufve, un Manceau qu’il présente comme le meilleur dessinateur de capitales : « Il les faict si bien & de proportion competente, qu’il en contente l’oeuil aussi bien & mieulx que maistre Italien qui soit decza ne dela les Mons³¹ » [fig. 5].

Le *Champ Fleury* n’est donc pas une œuvre aussi italianophile qu’on a pu le prétendre. Il s’agit

26 *Ibid.*, f. 1r : « Je traicterois aussi de la lettre de Forme et de la Bastarde ». Et f. 7r : « Si j’eusse peu trouver mention par escript de noz susdictes lettres de Forme et Bastarde, ou comme j’ay cy devant dict, si j’en eusse peu trouver homme qui m’en eust volu et peu enseigner, je les eusse mises en ordre selon leur deue proportion, mais aidant nostre seigneur se sera pour une aultre fois. »

27 *Ibid.*, f.6 v°.

28 Tory, *Champ Fleury*, Paris, 1529, in-fol. f. VII r°.

29 F. Braudel, *Le modèle italien*, Paris, Arthaud, 1989, p. 84.

30 Tory, *Champ Fleury*, Paris, 1529, in-fol. f. XIII r°. L’anecdote est encore rapportée au f. XXXV.

31 Tory, *Champ Fleury*, Paris, 1529, in-fol. f. XIII r°. Voir la reproduction des inscriptions épigraphiques d’Hayeneufve dans R. Jimenes (dir.), *Geoffroy Tory de Bourges, op. cit.*, fig. 81, p. 50. Les vestiges de la bibliothèque personnelle de Hayeneufve, passés à l’abbaye Saint-Vincent, se trouvent aujourd’hui dans les collections de la Bibliothèque municipale du Mans. Une partie d’entre eux a été numérisés par les *Bibliothèques virtuelles humanistes* dans le cadre du programme *Bibliothèques humanistes ligériennes* en 2017.

au contraire d'une défense explicite de la culture française. S'il illustre la volonté des humanistes francophones de réformer leurs pratiques d'écriture, ce traité s'attache surtout à présenter comme naturelle l'association de la langue française et du caractère romain. De ce point de vue, il entre en parfaite résonance avec la politique royale. On comprend donc mieux la portée de la décision prise par François I^{er} de créer spécialement pour Tory à la fin de l'année 1531 un office d'imprimeur du roi. En le lui attribuant, le monarque récompense les services rendus par l'imprimeur à sa politique culturelle.

Robert Estienne et la « révolution aldine »

Les lettres romaines employées à Paris jusqu'au milieu des années 1520 s'inspirent presque toutes du modèle créé en 1470 par Nicolas Jenson. Elles se caractérisent par des formes très proches de la calligraphie humanistique : doubles empattements au sommet du *M*, forme losangée des signes de ponctuation et barre très oblique du *e* minuscule – ces deux derniers traits reproduisant directement l'effet obtenu par une plume plate tenue avec un angle oblique³².

En 1530, tout change³³. Nicolas Barker, William Kemp et Hendrik Vervliet ont tour à tour mis en évidence l'importance de la « révolution aldine » qui touche Paris en septembre 1530, lorsque Robert Estienne introduit simultanément trois corps d'un caractère extrêmement moderne [fig. 6]³⁴. Ces fontes reprennent la forme générale du romain qu'Alde Manuce avait employé à Venise à partir de la fin du XV^e siècle. Physiquement, elles se caractérisent par un *e* à barre horizontale, des empattements extérieurs du *M*, des points ronds (et non plus losangés)³⁵. La rupture avec la tradition calligraphique est nette. Le dessin frappe également par une légèreté et une délicatesse très nouvelles, avec un contraste plus marqué entre les pleins et les déliés. Les lettres sont sveltes et très habilement gravées. Le « gros canon » introduit en 1530 constitue à lui seul une petite révolution : pour la première fois, les imprimeurs disposent d'un caractère de titrage possédant des lettres minuscules et non plus seulement des capitales³⁶. Mais au-delà des propriétés formelles de chaque

32 Les fontes parisiennes témoignent aussi très fortement de l'influence bâloise : si la structure de lettre reproduit celle du romain dessiné par Nicolas Jenson, la graisse des caractères est, en moyenne, relativement épaisse. « The specialist literature has mostly viewed this as an exercise in the rapid absorption of Italian influence, particularly that of the Venetian scholar-printer Aldus Manutius. Careful analysis of the romans produced in Paris suggests something else : a fusion of styles that included the Italian but also incorporated elements from the punchcutting traditions of Strasbourg and Basel, the sources of supply of romans earlier used in Paris, along with uniquely Parisian features. The result was a new and inherently international model for the roman, first seen in Paris in the mid 1520s, ubiquitous in French printing by 1550, and used and imitated abroad from the 1540s » (Kay Ameert, « Establishing an international idiom » dans *Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance Paris*, New-York, Cary Graphic Art Press, 2012, p. 47).

33 Cet événement fut précédé de quelques signes annonciateurs : en 1522, Pierre Vidoue introduisit par exemple à Paris des caractères assez proches des romains aldins. Au milieu des années 1520, Simon de Colines grava des caractères d'un genre assez nouveau, dont les lettres capitales s'inspirent plus directement des modèles antiques, avec un *m* à simples empattements extérieurs.

34 Nicolas Barker, « The Aldine Roman in Paris, 1530-1534 », *The Library*, s. 5, t. XXIX, p. 5-20 ; William Kemp, « Latomus, F. Gryphe, Augereau and the Aldine Romans in Paris, 1531-1533 », *The Library*, s. 6, t. XIII, 1991, p. 23-47 ; Hendrik Vervliet, « Robert Estienne's printing types » dans *The Palaeotypography of the French Renaissance*, op. cit., p. 105 et suiv.

35 Sur la distinction entre « *Jenson Roman* » et « *Old-face roman* » voir l'introduction de H.D.L. Vervliet, *Conspectus*, op. cit., p. 54-56.

36 H. D. L. Vervliet, « Robert Estienne printing types », dans *The Palaeotypography of the French Renaissance*, op. cit., n° 1.

fonte, c'est dans leur articulation que réside la principale innovation. L'introduction simultanée de trois corps de caractères possédant les mêmes particularités visuelles traduit une nouvelle conception de la lettre : pour la première fois, un *designer* semble avoir élaboré une véritable famille de caractères déclinés en plusieurs tailles et destinés à être employés conjointement³⁷. On a longtemps attribué ces polices à Claude Garamont, mais on sait aujourd'hui que ce dernier n'était pas encore actif en 1530. Hendrik Vervliet a proposé d'en donner la paternité à un mystérieux « maître Constantin » cité au XVII^e siècle par le *Mémoire* de Le Bé³⁸.

Quel qu'en soit le créateur, le succès des nouvelles fontes introduites par Robert Estienne est considérable : on sait qu'en moins d'une décennie, toutes les presses parisiennes abandonnent les anciennes polices pour se convertir aux formes aldines. Dans les années 1530-1536, des graveurs comme Antoine Augereau et François Gryphe vont ainsi produire quantité de nouveaux caractères imitant le modèle aldin. Nicolas Barker résume la situation : « Le nouveau style de romain apparu au début des années 1530 se répandit dans Paris avec la force d'une révolution. C'est un tournant dans l'histoire de la typographie³⁹ ».

Un hiatus chronologique

Le *Conspectus* d'Hendrik Vervliet, qui recense tous les caractères romains et italiques gravés en France au XVI^e siècle et qui date précisément leur première utilisation, nous permet aujourd'hui d'avoir une vue globale de la production française⁴⁰. Il nous offre, pour la première fois, la possibilité de mettre en œuvre une approche quantitative de la typographie française.

Le graphique 1 montre la répartition chronologique des polices romaines ou italiques conçues en France entre 1470 et 1580 [**graphique 1**]. Il confirme qu'à partir du milieu des années 1520, le royaume entre dans une phase très intense de production. On y repère l'accélération très nette qui suit la publication en 1527 de la première traduction de Claude de Seyssel avec le soutien du pouvoir royal. La production culmine en 1536 avec 9 nouveaux caractères romains et italiques gravés au cours de l'année. Mais on constate également que, loin de représenter un processus continu, l'introduction des fontes romaines et italiques s'effectue en deux étapes bien distinctes :

37 « The three types were clearly designed by the same hand. They inaugurate a new era of Romans in an elegant, light, Italianate style as advocated by Geoffroy Tory » (H.D.L. Vervliet, « Garamont's canons : Roman Type design in sixteenth-century France », dans *PTFR*, p. 153).

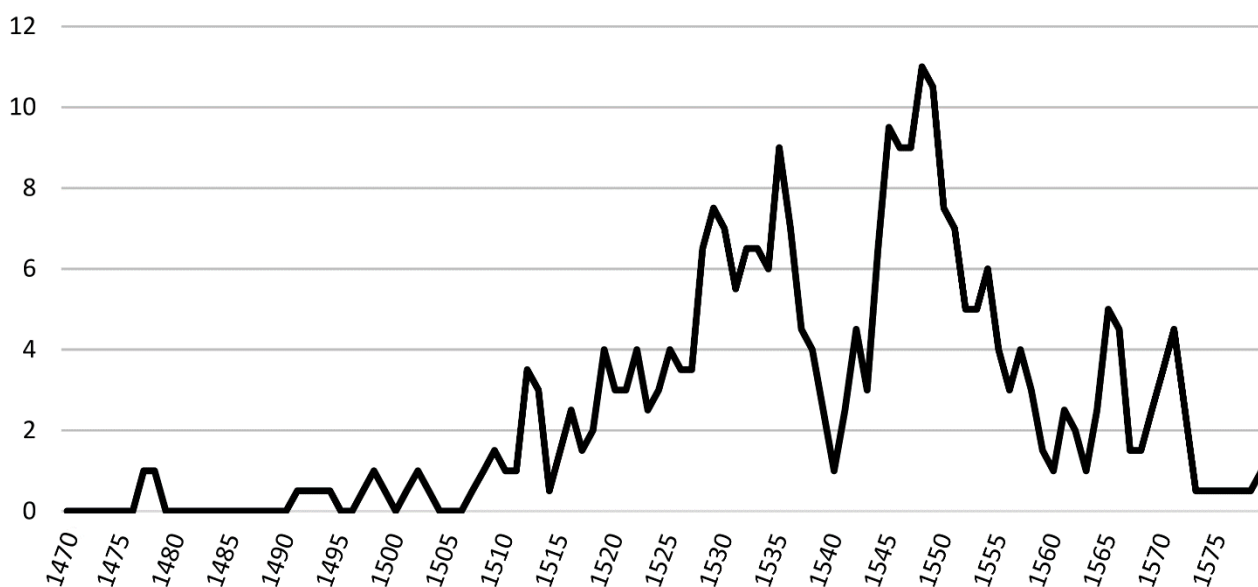
38 H. D. L. Vervliet, « The young Garamont : Roman Types made in Paris in the 1530s », dans *The Palaeotypography of the French Renaissance, op. Cit.*, t. I, p. 165.

39 Nicolas Barker, *art. cit.*, p. 6 : « The new style of roman face which came in at the beginning of the 1530s with the almost simultaneous appearance of several similar gros romain letters swept through Paris with the force of a revolution. It was a turning point in the history of typography »

40 H.D.L. Vervliet, *French Renaissance Printing Types : a Conspectus*, New Castle (Del.), Oak Knoll Press, 2010. Tous les chiffres et graphiques qui figurent dans la suite de cette étude sont établis à partir des données du *Conspectus* d'Hendrik Vervliet. Par souci de dégager les grandes évolutions chronologiques qui transcendent les éventuelles disparités annuelles, tous ces chiffres sont calculés sous la forme d'une moyenne mobile sur deux ans. Ce choix nous a semblé justifié par le fait que la gravure d'une police complète (comprenant capitales, bas de casse, caractères accentués, abréviations, chiffres, etc.) pouvait occuper un graveur sur une période relativement longue et que la première apparition d'un caractère dans un livre atteste d'un travail débuté souvent plusieurs mois auparavant.

une première phase de production qui court du milieu des années 1520 jusqu'en 1536 et qui correspond au développement et à la diffusion du romain aldin puis, après cinq années de net ralentissement, une seconde période de floraison qui débute en 1542 et ne s'interrompt que vers 1557. La progression régulière de la présence du romain et de l'italique sous les presses françaises entre les années 1520 et 1550 masque donc en réalité deux phases distinctes dans la fabrication et l'introduction des nouveaux caractères. La révolution typographique française du XVI^e siècle, que l'on décrit habituellement comme un processus continu, se serait finalement accomplie en deux temps.

Pour comprendre et expliquer cet hiatus chronologique, l'approche quantitative ne suffit évidemment pas ; il convient d'examiner dans le détail la forme des caractères et les usages auxquels ils sont destinés. L'histoire du romain à Paris ayant déjà été largement étudiée, il paraît légitime de se tourner vers celle d'une autre écriture aldine par excellence : l'italique.



Graphique 1 - Répartition chronologique des polices romaines ou italiques conçues en France entre 1470 et 1580

II. Franciser l'italique (1533-1547)

L'italique pour la langue française

On s'est généralement contenté de décrire l'italique comme une typographie dérivée du romain et qui témoigner du même italianisme. Les choses ne sont pourtant pas aussi simples. Ce n'est probablement pas en raison de son « italianisme » que le romain fut prisé par la cour et l'entourage du roi dans les années 1520 : bien que personne n'ignore son origine italienne, le romain reste d'abord, dans l'esprit des humanistes, une écriture impériale, antique, qui correspond parfaitement à l'image que souhaite renvoyer le monarque⁴¹. L'italique, elle, ne bénéficie pas de ce prestige

41 A.-M. Lecoq, *François Ier imaginaire*, Paris, 1987.

d'antiquité. Elle est reçue pour ce qu'elle est : une lettre moderne et propre à la culture italienne, dans laquelle elle surtout employée pour la composition de textes poétiques. L'idée d'employer l'italique pour l'impression d'œuvres françaises est donc loin d'être évidente aux yeux des hommes du XVI^e siècle. Il est dès lors légitime de se demander quels ont pu en être les premiers usages pour l'impression de textes en langue française⁴². Des sondages assez réduits dans la production parisienne m'ont permis de dégager des résultats partiels, nécessairement provisoires, mais qui rendent compte des grands mouvements de cette histoire.

Les deux plus anciens textes français composés en italique que j'ai pu repérer sortent tous deux des presses de Simon de Colines, qui semble avoir joué dans ce domaine un rôle pionnier⁴³. Dès le mois de janvier 1533 (n. st.), Colines imprime en italiques la traduction du *Recueil des isles nouvellement trouvées* de Pierre Martyr [fig. 7]⁴⁴. Cette édition est d'autant plus remarquable que l'italique de corps gros-romain employée ici semble avoir été gravée spécialement pour sa publication⁴⁵. Elle deviendra immédiatement populaire et sera rapidement copiée. Un peu plus tard, Simon de Colines récidive et donne un second texte français composé avec le même caractère : la traduction du traité de Diego de Sagredo, publiée sous le titre *Raison d'architecture antique* ; l'édition n'est pas datée, mais les spécialistes la situent vers 1536⁴⁶ [fig. 8].

On trouve à Lyon, en 1539 chez Nicolas Petit, une version française des *Presaignes, previsions et prognostiques* d'Hippocrate composée en italique. La diffusion de la cursive s'accélère à partir de 1540. Cette année-là, on voit paraître à Poitiers, à l'enseigne des Marnef, le *Bastiments des recettes* traduit de l'italien et composé en italique⁴⁷. Deux ans plus tard, on rencontre à Paris chez Chrétien Wechel une édition de *l'Estat de la cour du grand turc* d'Antoine Geoffroy également composée en cursive. L'utilisation de l'italique pour des textes en langue française, qui semble donc exceptionnelle dans les années 1530, émerge véritablement au début des années 1540. On peut cependant remarquer que, comme le romain auparavant, c'est souvent par l'intermédiaire de traductions que l'italique est acclimaté à la prose française.

Pour ce qui est de la poésie, c'est seulement à partir de 1541 que l'italique semble faire son apparition⁴⁸. Les minutieux relevés établis par Guillaume Berthon lui ont permis de déterminer que

42 Insistons ici sur le fait que nous n'avons pas tenu compte des pièces isolées (préface, poèmes encomiastiques, épîtres dédicatoires) en italique lorsqu'elles composent le péri-texte. Nous avons cherché à identifier des éditions de textes français dans lesquelles le *texte principal* est intégralement composé en italiques.

43 Il était déjà à l'origine de l'utilisation de l'italique pour les textes latins : « The occurrences of Italic in France were rare and sporadic until Simon de Colines sponsored it in 1528 » (H. Carter, *A view of Early Typography* (1969), rééd. Londres, Hyphen Press, 2002, p. 117.

44 B. Moreau (*et alii*), *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI^e siècle*, t. IV, Paris, 1992, n° 325.

45 Barker, « The Aldine roman in Paris », art. Cit., p. 17 ; Vervliet, *Conspectus*, n° 285.

46 Frédérique Lemerle et Yves Pauwels, *Architectures de papier. La France et l'Europe (XVI^e- XVII^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 14-16. Sur la datation de cette édition, voir surtout J. Veyrin-Forrer, « Introduction » dans Fr. Schreiber, *Simon de Colines*, Provo, 1995, p. XXVIII.

47 L'année suivante, toujours à Poitiers, on voit paraître une édition composée en italique du *Livre des propriétés du vinaigre* de Giovanni Battista Caviglioli également composée en italique

48 I. Pantin semble avoir bien pressenti l'importance de l'italique dans l'édition poétique française (« Innovation poétique, innovation typographique : comment penser un synchronisme ? La page du livre de poésie en français dans la première moitié du XVI^e

la première œuvre marotique à avoir bénéficié d'une composition en italiques était l'édition originale des *Estreines* imprimées par Guillaume de Bossozel pour Jean du Pré en 1541⁴⁹. Le typographe emploie là un caractère dont Vervliet attribue la gravure à Claude Garamont⁵⁰.

Nous rencontrons ce caractère au même moment sous les presses de Denis Janot, qui semble avoir joué un rôle décisif dans la diffusion de l'italique pour la poésie francophone⁵¹. En 1541, Janot utilise la cursive pour composer la traduction en vers d'un colloque d'Érasme sous le titre *Comédie ou dialogue matrimonial de paix en mariage*⁵². Visiblement satisfait par cette première tentative, en 1542, il publie entièrement en italique quatre oeuvres de François Habert⁵³, ainsi que *L'Amie de court* de Bertrand de La Borderie⁵⁴ et la *Définition et perfection d'amour* de Ficin (en prose). À partir de 1543-1544, il multipliera les éditions composées en cursive⁵⁵.

En 1544, l'usage de l'italique devient courant pour l'impression de textes poétiques français sous les presses des libraires parisiens, y compris chez les plus savants : Robert Estienne la choisit par exemple pour la traduction en vers de l'*Hécube* d'Euripide par Lazare de Baïf. C'est donc bien en 1541-1544 que l'italique se diffuse dans l'édition poétique francophone. Ce phénomène se traduit dans les données rassemblées par le *Conspectus* d'Hendrik Vervliet, qui attestent clairement une explosion du nombre des caractères disponibles à partir de 1543 [graphique 2].

siècle », dans D. Bjjai et Fr. Rouget (dir.), *Les poètes français et leurs libraires*, Genève, Droz, 2015, p. 55-75). Toutefois, en se concentrant sur l'activité des libraires lyonnais pour le début des années 1540, elle n'a pu qu'apercevoir les modifications importantes initiées par les libraires parisiens.

49 Guillaume Berthon, « Le recueil des étrennes de Marot (1541) : une œuvre de libraire ? », *Seizième siècle*, t. X, 2014, p. 199-211, notamment p. 203-204.

50 *Conspectus*, n° 286. Ce matériel servira encore au même imprimeur pour composer, la même année, la traduction marotique des *Amours de Leander et Hero*.

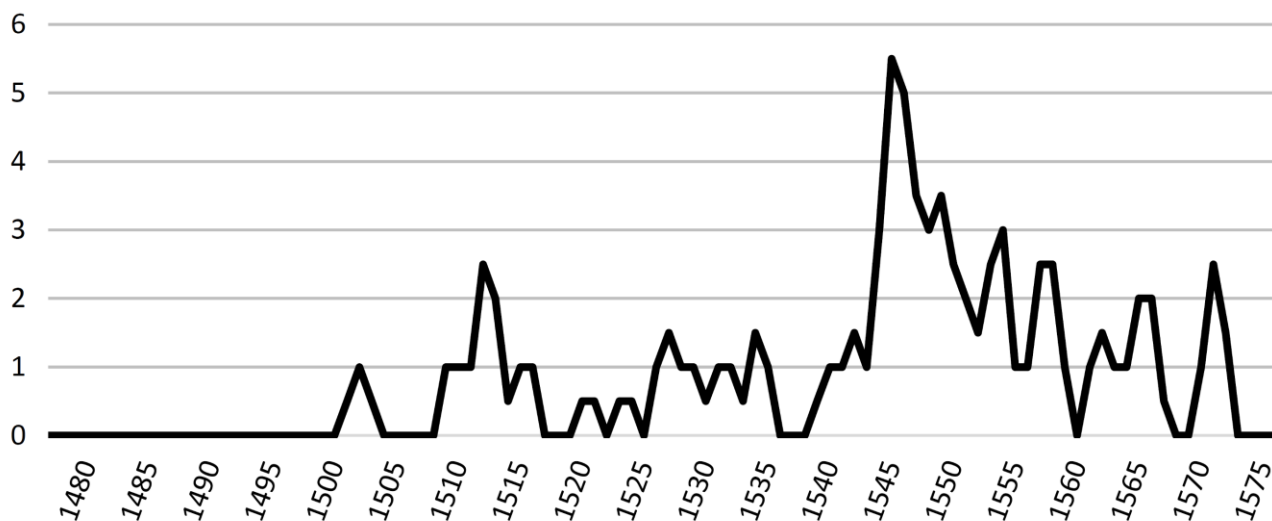
51 Sur la production de Denis Janot, on dispose désormais d'une très précieuse bibliographie, extrêmement précise sur le plan de la description matérielle : Stephen Rawles, *Denis Janot (fl. 1529-1544), parisian printer and bookseller*, Leyden, Brill, 2017.

52 Paris, D. Janot pour J. Longis et V. Sertenas, 1541 (S. Rawles, *Denis Janot. Parisian Printer & Bookseller*, Leyde, Brill, 2018, n° 143) ; la même année, Janot utilise le même caractère de façon ponctuelle dans la traduction du *Second livre de l'Amadis de Gaule* par Herberay des Essars (Rawles, n° 128) et pour l'impression de Marsile Ficin, *La diffinition et perfection d'amour* (Rawles, n° 145).

53 *Le livre des visions fantastiques* (Rawles, n°175) ; *Le philosophe parfaict* (Rawles, n° 177) ; *Le Premier livre des visions d'Oger le Dannoy* (Rawles, n° 178) ; *Le Temple de vertu* (Rawles, n° 179)

54 Rawles, n° 181. Ce texte semble avoir entraîné une réaction : en 1543, Charles Fontaine fera imprimer par Adam Saulnier une *Contr'ameye de Court* également composée en italiques.

55 Cette année-là, Janot donne une *Apologye en défense pour le Roy* par François Sagon (Rawles, n° 221) et *Le fondement et origine des tiltres de noblesse* de Symphorien Champier (Rawles, n° 205), *La manière de bien et heureusement instituer et composer sa vie* d'Isocrate (trad. De Calvy de La Fontaine ; Rawles, n° 212), une *épître envoyée par Clément Marot à Monsieur d'Anguyen* (Rawles, n° 215), tous composés en italiques.



Graphique 2 - Répartition chronologique des polices italiques gravées en France entre 1470 et 1580.

1543 : l'italique réinventée

Au moment où le public francophone commence à se familiariser avec les formes de l'italique aldine, Robert Granjon introduit une innovation importante dans la production française. On voit paraître en 1543 chez une poignée d'imprimeurs parisiens un caractère très nouveau, beaucoup plus incliné que l'italique aldine⁵⁶. Il est doté de capitales penchées, rupture radicale avec le modèle aldin original [fig. 9]. Granjon n'est certes pas le premier à avoir eu cette idée : en 1537 était déjà apparu à Lyon une italique à capitales penchées, qui fut souvent employée à Bâle et qui devint très populaire dans toute l'Europe⁵⁷. Pour autant, par sa souplesse et par sa régularité, l'italique gravée par Granjon en 1543 surpasse de très loin ce modèle⁵⁸.

L'italique de Granjon rencontre immédiatement un succès considérable. Vervliet la repère en 1543 chez Jean Loys et Louis Grandin ; l'année suivante sous les presses de François Gryphe et à Lyon chez Jean de Tournes ; dans les années qui suivent, elle se diffusera dans toute l'Europe, y compris en Flandres, en Espagne, en Italie ou en Allemagne⁵⁹... Ce nouveau modèle va rapidement faire des émules : dès 1545, Claude Garamont et François Gryphe donnent chacun une italique imitant la cursive de Granjon⁶⁰. Durant sa carrière, Granjon gravera à lui seul 30 caractères italiques⁶¹. Le graphique 3 présente le nombre respectif d'italiques à capitales droites et penchées créées en France entre 1500 et 1575. Il montre l'écrasante domination de la cursive de Granjon en France à partir de 1545 [graphique 3].

56 Vervliet, *Conspectus*, n° 278.

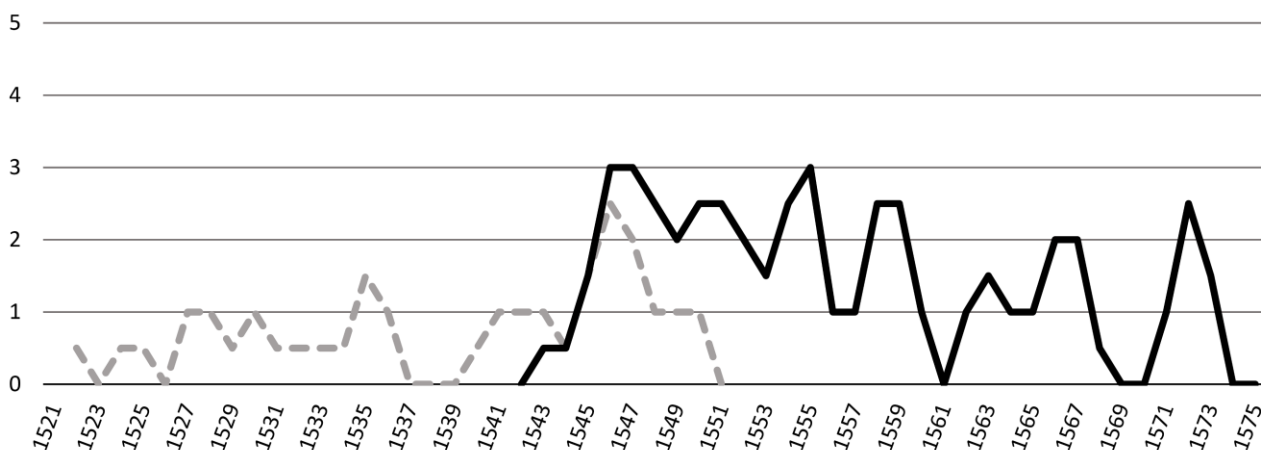
57 Alberto Tinto, *Il Corsivo nella tipografia del cinquecento*, Milan, 1972, p. 50-56.

58 Alberto Tinto, *Il Corsivo nella tipografia del cinquecento*, Milan, 1972, p. 65-66.

59 Vervliet, *PTFR*, vol. II, p. 125.

60 *Conspectus* n°s 237 (Garamont) et 239 (Gryphe)

61 Hendrik D.L. Vervliet, « The italics of Robert Granjon » dans *PTFR*, t. II. Liste complétée dans le *Conspectus*.



Graphique 3 - Nombre respectif d'italiques à capitales droites et penchées créées en France entre 1500 et 1575 (en ligne pointillée, les italiques à capitales romaines ; en ligne continue les italiques à capitales penchées).

La résistance du modèle aldin

Pour autant, le modèle aldin ne se laisse pas évacuer sans résistance. Les éditions de textes poétiques imprimées à Paris dans années 1540 semblent même témoigner d'une tension entre les innovations introduites par Granjon et le modèle traditionnel aldin.

Tandis que leurs confrères adoptent rapidement la nouvelle italique, les imprimeurs humanistes les plus savants conservent l'attachement aux formes originales. Michel de Vascosan en offre un excellent exemple. Conscient des qualités graphiques de la cursive introduite par Granjon l'année précédente, il en acquiert une fonte dès 1544. Mais il en rejette les capitales : pour composer l'*Arcadie* de Sannazaro, traduite par Jean Martin, il utilise les caractères minuscules de Robert Granjon, auxquels il associe des capitales romaines⁶². La fidélité à la tradition vénitienne est ici flagrante ; la disposition en retrait des capitales à l'initiale des vers se rattache directement au modèle aldin [fig. 10]. Vascosan adoptera l'année suivante la même mise en page pour la traduction des *Azolains* de Bembo et le *Traité de l'honneste vertue* de Jean Brèche ; en 1547, il procédera de la même façon pour mettre en page les œuvres poétiques de Jacques Peletier du Mans.

Cette résistance du modèle aldin est aussi le fait des grands bibliophiles. Le cas de Jean de Gagny l'illustre parfaitement. Docteur du collège de Navarre, aumônier et bibliothécaire de François I^{er}, Gagny collectionne les livres italiens qu'il fait revêtir de somptueuses reliures en maroquin doré. Cela lui est d'autant plus facile que son neveu, le libraire Nicolas Le Riche, dirige la succursale parisienne de la firme aldine⁶³. Gagny va plus loin encore : passionné de typographie, il patronne, pendant un bref moment, la carrière de Claude Garamont et tente peut-être de l'établir imprimeur du Collège royal⁶⁴. Mais le théologien semble déçu par les libertés que prennent alors à

62 Vervliet, *Conspectus*, n° 279.

63 A. Jammes, « Un bibliophile à découvrir, Jean de Gagny », *Bulletin du bibliophile*, 1996, p. 35-81. Sur la biographie de J. de Gagny et son rôle dans l'édition parisienne, voir également R. Jimenes, *Charlotte Guillard. Une femme imprimeur à la Renaissance*, Tours, PUF, 2017, p. 85-107.

64 R. Jimenes, « François I^{er} et l'imprimerie royale : une occasion manquée ? », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 2020,

Paris les meilleurs graveurs de caractères à l'égard du modèle aldin. Lorsqu'il décide d'installer sa propre imprimerie en 1547, ce n'est plus à Garamont qu'il s'adresse, mais à un orfèvre totalement inconnu, Charles Chiffin, originaire de Tours, auquel il commande explicitement des caractères « à l'imitation d'Alde Manuce »⁶⁵. L'italique réalisée par Chiffin ne comporte plus de capitales penchées, mais des majuscules droites, romaines, fidèles au modèle original. Dans la préface qu'il rédige en tête de l'édition des *Psaumes* la même année Nicolas Le Riche, s'adressant au lecteur, vante le rôle de Gagny dans ce retour aux sources : « A son seul crédit tu dois porter le fait que les caractères aldins, morts, ou longtemps cachés en Italie, aient ressuscité en Gaule »⁶⁶. Il semble donc bien que la forme et l'usage de l'italique aient été un objet de débats et de tensions dans le monde du livre parisien des années 1540.

L'italique, écriture royale ?

L'utilisation du romain pour la composition de textes en langue française dans les années 1520 avait été largement promue par le pouvoir royal ; la question se pose donc de savoir s'il en va de même pour l'adoption de l'italique dans les années 1540. Plusieurs éléments incitent à le penser.

Remarquons d'abord qu'à notre connaissance, l'édition des *Estreines* de Marot donnée par Guillaume de Bossozel et Jean du Pré en 1541 et repérée par Guillaume Berthon constitue le cas le plus anciens de livre poétique français composé en cursive. Or, il s'agit d'un ouvrage courtisan par excellence, puisqu'il rassemble une collection de quarante et un poèmes de circonstance offerts aux principales dames de la cour à l'occasion du Nouvel An à Fontainebleau⁶⁷.

Nous avons vu que c'est ensuite Denis Janot qui prend le relais dans le domaine de la publication en italiques. On connaît le rôle joué par ce dernier dans la diffusion de la littérature en langue française. Mais on sait aussi que l'éditeur des *Amadis* est très proche de la cour. Parmi les premiers textes qu'il compose en caractères cursifs figurent plusieurs œuvres de François Habert, poète courtisan, ainsi qu'une *Apologie en defense* pour François I^{er} rédigée par François de Sagon. Cette carrière de grand promoteur de la langue française et de soutien du pouvoir royal vaut à Janot d'être nommé le 12 avril 1543 imprimeur du roi, comme l'annonce fièrement l'année suivante le texte du privilège royal reproduit en tête d'une compilation des *Loix et status du royaume* :

Nous ayant esté bien et deuement advertis de la grande dexterité et experience que nostre cher et bien aimé Denys Ianot, a en l'art d'imprimerie, et es choses qui en dependent, dont il a ordinairement faict grande profession : Et mesmement en la langue Françoise. Et considerants que nous auons ia retenu, & faict deux noz imprimeurs, l'un en la langue Grecques, & l'aultre en la Latine : Ne voulants moins faire d'honneur à la nostre, qu'ausdictes deux aultres langues, & en

vol. 2, p.259-300.

65 On s'est longtemps interrogé sur l'identité de Charles Chiffin et son origine tourangelle, son activité n'étant connue que par la mention qu'en fait Gagny dans son testament. Il semble que cet artisan a bien effectué une partie de sa carrière à Paris : les registres d'insinuation du Châtelet enregistre une donation mutuelle entre Charles Chiffin, « maître orfèvre à Paris » et sa femme Jeanne Pointe le 18 novembre 1569 (Arch. nat., Y 110, fol. 95V°).

66 Trad. A. Jammes, « Un bibliophile à découvrir : Jean de Gagny », p. 49.

67 G. Berthon, « Le recueil des étrennes de Marot », art. cit.

commettre l'impression à personnage qui s'en saiche acquicter, ainsi que nous esperons que sçaura tresbien faire ledict Ianot. Icelluy pour ces causes & aultres à ce nous mouvants, avons retenu & retenons, par ces presentes, nostre imprimeur en ladicte langue Françoise : pour doresnavant imprimer bien et deument en bon caractere, & le plus correctement que faire se pourra, les livres qui sont et seront composez et qu'il pourra recouvrer en ladicte langue.⁶⁸

Le parallèle s'impose ici avec Geoffroy Tory : comme Tory, Janot a su associer l'innovation typographique au combat pour la langue française, ce qui lui vaut la même récompense.

Un fait supplémentaire semble digne d'être remarqué : Hendrik Vervliet date de 1543 l'apparition de l'italique à capitales penchées de Robert Granjon, et il la recense pour la première fois chez Jean Loys et de Louis Grandin⁶⁹. Or, nous trouvons l'italique de Granjon sous les presses de Janot au titre de *L'Hecatongraphie* de Corrozet datée, elle aussi, de 1543 [fig. 11]. La nouvelle cursive, qui s'émancipe du modèle traditionnel aldin, apparaît donc pour la première fois chez Janot, et ce au moment précis où le libraire se voit attribuer un office d'imprimeur du roi. Il est dès lors légitime de se demander si l'on peut établir une corrélation entre ces deux événements concomitants.

Le souverain aimait-il l'italique ? On peut supposer que son italianisme l'y poussait, mais les manuscrits en cursive italienne semblent minoritaires dans sa bibliothèque. François I^{er} possède quelques manuscrits latins ou italiens calligraphiés en cursive⁷⁰ et il a fait copier pour son propre usage en 1531 un petit livre d'heures latines en italique⁷¹. Peut-on imaginer qu'en accordant à Janot l'office d'imprimeur du roi le souverain ait volontairement soutenu une entreprise consistant à promouvoir une italique « française », coupée du modèle traditionnel aldin ? L'hypothèse est séduisante, mais les preuves formelles manquent encore.

On peut néanmoins signaler que, très tôt, des textes de François I^{er} furent composés dans la cursive de Granjon. En 1544, Janot réimprime en italique le *Recueil de vraye poesie Françoise prinse de plusieurs poetes les plus excellens de ce regne* qu'il avait donné l'année précédente en romain. Cette réédition, intégralement composée dans les caractères de Robert Granjon, se clôt sur un dizain anonyme qui vante l'attitude religieuse du roi et s'achève sur ces deux vers :

O nous heureux aultant qu'on le peult estre
D'avoir un Roy qui nous monstre à bien faire.

La formule est tout indiquée car on trouve précisément dans cette anthologie trois poèmes de François I^{er} (présentés comme anonymes), qui paraissent revêtus ici des habits de Granjon⁷².

Mais un autre document, le manuscrit 520 de Chantilly, nous permet d'établir un lien peut-être plus significatif encore entre le monarque et l'italique de Granjon. Il s'agit d'un recueil des poèmes

68 *Les loix, statuts et ordonnances royaulx faictes par les feuz roys de France*, Paris, Janot, 1544, in-fol. (Rawles, n° 213).

69 Vervliet, *Conspectus*, n° 278. Voir aussi « The italics of Robert Granjon » dans *PTFR*, t. II, p. 321-364, n° 1.

70 Par exemple BnF, latin 3620 (Giogio Benigno dei Salviati, *Vexillum christianae victoriae*, ca 1516-1517 ; voir M. Hermant (dir.), *Trésors royaux*, Rennes, 2015, n° 60 p. 149) et latin 6866 (Guido Guidi, *Chirurgia e Graeco in Latinum conversa*, ca. 1541-1542 ; voir M. Hermant (dir.), *ibid.*, n° 137 p. 305).

71 BnF, NAL 82.

72 « *Toujours le feu cherche à se faire veoir...* » (f. E6) ; « *A Menelac & Paris je pardonne...* » (f. 6v) ; « *Amour a fait son trophée eriger...* » (f. G6v). Sur l'attribution et la datation de ces textes voir François I^{er}, *Oeuvres poétiques*, éd. critique par J. E. Kane, Genève, Slatkine, 1984.

de François I^{er}. Relié en velours, il est copié sur parchemin dans une écriture cursive pour le moins surprenante : les œuvres du roi sont ici rendues dans une calligraphie imitant servilement les caractères italiques de Robert Granjon. La proportion des lettres, la forme des capitales, la construction des ligatures et des variantes graphiques, l'esprit général de la mise en page ne laissent aucun doute sur cette filiation. Ce manuscrit n'est pas daté, mais l'examen de l'écriture et des lettrines semblent situer sa fabrication au plus tôt dans la seconde moitié de la décennie 1540. Dans son édition critique des œuvres du monarque, Kane ne fait aucun commentaire sur cette calligraphie, mais elle se fonde sur la présence d'une reliure en velours pour suggérer que le manuscrit a pu être copié du vivant de François I^{er} « pour être offert à un ami du roi »⁷³. Si cette hypothèse (hélas invérifiable) s'avérait exacte, cet ouvrage constituerait pour nous une pièce décisive : le fait que François I^{er} ait pu lui-même commanditer la réalisation d'un manuscrit imitant l'imprimé – et plus précisément cette forme d'imprimé – indiquerait de façon claire l'attachement du souverain à la nouvelle cursive introduite par Robert Granjon. Il est cependant parfaitement possible que ce manuscrit soit postérieur, le dessin des lettres semblant se rapprocher de fontes produites par Granjon au milieu du règne de Henri II.

Dans l'attente d'éléments décisifs qui viendraient éclairer plus précisément le rôle éventuel de la cour dans cet épisode, il semble intéressant de remarquer qu'au moment où l'italique envahit la poésie française, une autre révolution esthétique liée au pouvoir royal est à l'œuvre dans le livre parisien.

III. Un art français du livre : le décor bellifontain

Premières manifestations

On sait l'importance de l'« école de Fontainebleau » dans l'évolution artistique de la Renaissance française. Dans les années 1530, François I^{er} installe au château un groupe de jeunes peintres italiens appelés à renouveler les modes tout en formant leurs confrères français. Dans le domaine ornemental, ils bouleversent intégralement les pratiques. Ils entourent notamment leurs compositions de spectaculaires encadrements en stuc, associant des figures animées à des éléments liants dans un décor très fourni... Mascarons, putti, guirlandes de fleurs, corbeilles de fruits et de légumes, personnages mythologiques, empruntés à l'art italien, ne sont certes pas entièrement nouveaux, mais leur regroupement dans des compositions dynamiques, chargées et foisonnantes, entraînant un surdéveloppement du décor encadrant, est, lui, extrêmement original [fig. 13]. Il appartient aux historiens de l'art et de l'estampe d'examiner en détail la genèse et le développement du nouveau style ornemental dans le livre⁷⁴, mais on peut néanmoins tenter d'en résumer ici les

⁷³ François I^{er}, *Oeuvres poétiques*, éd. Critique par J. E. Kane, Genève, Slatkine, 1984, p. 16.

⁷⁴ Sur ces questions, outre les monographies consacrées aux principaux artistes de l'époque (Rosso, Primaticci, Luca Penni, Jean Cousin, Baptiste Pellerin...), on consultera avec profit *La Gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de*

principales étapes.

Henri Zerner a bien mis en valeur le rôle de l'estampe dans la circulation de l'ornement bellifontain à partir de 1542⁷⁵. En quelques années, il se répand dans tous les domaines des arts décoratifs – mobilier sculpté, tapisserie, orfèvrerie ou, de façon encore plus flagrante, ornementation des armures d'apparat⁷⁶. Dans le livre, où les traditions sont fortement ancrées, le nouveau style ne se diffuse pas immédiatement. La présence dès 1542 d'un encadrement bellifontain dans une traduction de Dion Cassius publiée par les frères Langelier semble très exceptionnelle. Cet encadrement apparaît à vingt-quatre reprises dans l'ouvrage, en tête de chaque livre. En son centre sont placées des vignettes gravées illustrant le contenu des chapitres. L'effet de profusion ornementale ainsi engendré reproduit aussi fidèlement que possible celui obtenu par les artistes dans la galerie de Fontainebleau [fig. 14]. L'examen des lettrines permet d'attribuer cette impression aux presses d'Estienne Caveiller, recruté pour l'occasion par les frères L'Angelier. Mais ce n'est sans doute ni aux libraires, ni à l'imprimeur que revient le mérite de cette innovation. Le traducteur Claude Desrosier adresse en effet ce livre au troisième fils de François I^{er}, Charles, duc d'Orléans. L'encadrement bellifontain se retrouve en tête de l'épître dédicatoire, où il cerne un écu gravé aux armes royales. L'argumentaire détaillé dans le privilège nous incite à penser que cette édition a pu être encouragée par l'entourage du monarque : le libraire prétend en effet offrir « *une œuvre fort recreative, auquel plusieurs gentilz hommes pourront prendre grande recreation* » ; l'ouvrage aurait été mis sous presse « *a la requeste de plusieurs gens notables [...] pour donner consolation & passetemps aux gens notables, d'honneur et de bien de nostre royaulme* ». Traduction française d'un texte historique, dédiée à un proche du roi, confiée à l'éditeur par une personnalité « notable » qui favorise son impression, le tout formant un projet destiné à l'éducation et au loisir de la noblesse française : nous sommes ici dans une filiation directe du programme éditorial de Jacques Colin, qui avait entrepris en 1527-1532 la publication en caractères romains des traductions de Claude de Seyssel pour des raisons identiques. Tout porte donc à croire que des membres de la cour sont à l'origine de cette publication, ce qui expliquerait la présence de cet encadrement très nouveau à une date aussi précoce.

Marques et frontispices

C'est surtout par l'intermédiaire des pages de titre que l'ornement bellifontain gagne le livre et les marques employées par les libraires jouent de ce point de vue un rôle déterminant. Jusqu'au

France, Los Angeles, Grunwald Center/UCLA, 1995 et la récente thèse d'Anna Baydova, « Le rôle des peintres dans l'illustration du livre parisien (1530-1580) », thèse de doctorat de l'EPHE (dir. G.-M. Leproux) soutenue le 9 décembre 2017 (publication en préparation).

75 Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France*, Paris, Flammarion, 1996 ; et surtout H. Zerner, *L'Ecole de Fontainebleau. Gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969.

76 Voir par exemple le superbe catalogue de l'exposition *Sous l'égide de Mars. Armures des princes d'Europe* (dir. O. Renaudeau, J.-P. Reverseau et J.-P. Sage-Fréney), Paris, Musée de l'armée, 2011.

milieu des années 1540, la plupart des marques parisiennes sont strictement quadrangulaires ; elles sont le plus souvent bordées d'un filet noir circonscrivant leur contour. Au cours de la décennie 1540, ces rectangles noirs sont progressivement remplacés par un cadre bellifontain délimitant un cartouche de forme généralement ovale au sein duquel est figuré l'emblème du libraire. C'est Jacques Gazeau qui semble lancer cette mode lorsque, pour l'impression de traités médicaux de Jacques Silvius (Dubois) en 1542, il se dote de deux marques placées au centre d'un décor qui reprend le nouveau vocabulaire ornemental [fig. 15]⁷⁷.

Cette initiative fera rapidement des émules. En 1544, Jacques Kerver s'équipe d'une marque représentant son enseigne, les « deux cochetz », placés au centre d'un encadrement bellifontain⁷⁸. En 1545, Jean Barbé et Michel Fezandat lui emboîtent le pas [fig. 16]⁷⁹, suivis l'année suivante par Nicolas Du Chemin et Thielman II Kerver⁸⁰. Ce dernier tente une audacieuse synthèse en intégrant l'encadrement bellifontain en lieu et place de l'écu suspendu à un arbre au centre d'une marque dont la composition est par ailleurs en tous points conforme au modèle traditionnel [fig. 17]. En 1547, Vincent Sertenas, Mathieu David et Charlotte Guillard feront à leur tour graver des marques à encadrement bellifontain⁸¹. Signe de la mode qui gagne alors Paris, le traducteur Jacques Gohory se dote en 1544 d'une marque personnelle bellifontaine qui apparaît au titre du *Premier livre des discours de paix et de guerre* de Machiavel chez Denis Janot, et qui sera reprise quatre ans plus tard dans la réédition de Vincent Sertenas [fig. 18].

Décliné en petit format dans les marques de libraire, le nouveau décor peut aussi être transposé à une autre échelle et venir occuper l'intégralité de la page de titre, qui se transforme alors en véritable frontispice. Celui du *Songe de Poliphile* publié par Jacques Kerver en 1546 en est l'un des exemples les plus précoces et les plus éclatants⁸² [fig. 19].

À partir du règne de Henri II et jusqu'à la fin du siècle, l'encadrement bellifontain s'imposera comme une norme incontournable pour les marques et les frontispices des libraires parisiens.

Lettrines et bandeaux : l'ornementation des « Grecs du Roi »

Malgré le précédent exceptionnel que constitue l'encadrement du *Dion Cassius* de 1542 et en

77 Renouard, *Marques*, n° 356 (BaTyR n° 27797) et 357 (BaTyR n° 27795).

78 Renouard, *Marques*, n° 512 (BaTyR n°27932). Philippe Renouard ne reproduit pas fidèlement la marque originale et semble avoir repris le fac-similé donné en 1867 par L.-C. Silvestre (*Marques typographiques*, Paris, 1867, t. II, n° 805). Renouard recense cette marque pour la première fois dans une édition in-folio d'un commentaire latin d'Ammonios sur Aristote ; mais son format nous incite à penser qu'elle a pu être plutôt gravée pour la page de titre de la traduction in-quarto du *Dialogue des armes et des lettres* de Brucioli qui paraît la même année.

79 Renouard, *Marques*, n° 32 (BaTyR n° 27509) et n° 321 (BaTyR n° 27763)

80 Renouard, *Marques*, n° 242 (BaTyR n° 27691) et n° 522 (BaTyR n° 27943)

81 Renouard, *Marques*, n° 1038 (BaTyR n° 28405), n° 225 (BaTyR n° 27675), n° 180 (BaTyR n° 27635). Sur la foi d'éléments stylistiques, Anna Baydova, « Le rôle des peintres dans l'illustration du livre parisien », *op. cit.*, attribue le dessin des marques de Mathieu David et Charlotte Guillard à Jean Cousin père.

82 Un dessin ayant servi à la préparation de ce frontispice est aujourd'hui conservé à Chantilly (Musée Condé, n. inv. DE 366-1). Son attribution récente à Baptiste Pellerin, dans le catalogue de l'exposition *Le siècle de François I^{er}* à Chantilly semble erronée. Pour une discussion sur les hypothèses successives d'attribution, voir A. Baydova, « Le rôle des peintres dans l'illustration du livre parisien (1530-1580) », thèse de doctorat de l'EPHE (dir. G.-M. Leproux) soutenue le 9 décembre 2017, vol. 1, p. 166, note 8.

dépit de l'apparition des premières marques bellifontaines sur les pages de titre, jusqu'au milieu des années 1540 l'ornementation du livre parisien se compose quasi exclusivement de lettrines à fond criblé ou azuré. Dans ce paysage assez uniforme se démarquent quelques libraires comme Denis Janot, qui dispose de petites lettrines romaines à fond et rinceaux blancs (les fameuses « lettres fleuries » présentées par Geoffroy Tory dans la section finale du *Champ Fleury* en 1529) ; on trouve des lettres ornées très proches de ce modèle sous les presses d'Étienne Caveiller qui travaille régulièrement pour le compte des Langelier au début des années 1540. Mais ce matériel de petites dimensions est toujours associé aux grandes capitales à fond criblé ou azuré qui dominent encore la production.

La donne change en 1544, lorsque Robert Estienne, nommé imprimeur du roi pour le grec en 1542, publie sa célèbre édition de la *Préparation évangélique* d'Eusèbe de Césarée. Ce livre n'est que le premier titre d'une collection de textes publiés d'après les manuscrits de la bibliothèque du roi et regroupés sous la mention « *ex bibliotheca regia* »⁸³. Pour ces publications très officielles, encouragées par le pouvoir, Estienne introduit un caractère grec magnifique : les fameux « Grecs du Roi » gravés par Claude Garamont⁸⁴. Alde Manuce avait introduit, en 1495, un caractère grec très cursif, employant un grand nombre de ligatures pour imiter la cursive byzantine⁸⁵. Imités de l'écriture du calligraphe crétois Ange Vergèce, les « Grecs du Roi » reprennent les principales caractéristiques du grec aldin, en en perfectionnant le dessin : le contraste des pleins et des déliés est nettement plus marqué ; l'effet de cursivité est considérablement accentué par une augmentation considérable du nombre de ligatures. Ces caractères partagent avec l'italique de Granjon un goût prononcé pour la cursivité.

Mais c'est surtout par leur décor que ces éditions exerceront une influence décisive. Robert Estienne y délaisse les lettrines à fond criblé au profit d'ornements d'un style très nouveau : dépourvues de cadre, les lettrines sont ornées de rinceaux blancs extrêmement fournis, disposés sur un fond également blanc [fig. 20]. Ce décor de rinceaux couvrants trouve sans doute son origine dans le développement foisonnant des rinceaux clairs issus du premier italianisme parisien (celui des *heures* de Tory en 1525). Mais les lettrines des « Grecs du Roi » sont agrémentées de motifs grotesques inhabituels (termes, mascarons, faunes...) directement tirés du vocabulaire bellifontain.

À côté de ces lettrines, Estienne introduit un élément nouveau, le bandeau, jusqu'alors totalement absent des presses parisiennes. Les bandeaux des « Grecs du Roi » présentent les mêmes caractéristiques que les lettrines, mais la présence des motifs décoratifs empruntés aux stucs de la

83 E. Armstrong, *Robert Estienne. Royal Printer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954.

84 A. Parent, « Les Grecs du Roi et l'étude du monde antique » dans *L'art du livre à l'imprimerie nationale*, Paris, 1973, p. 55-67. Sur les Grecs du Roi, voir également H.D.L. Vervliet, « Greek Printing Types of the French Renaissance. The 'Grecs du Roy' and Their Successors », dans *PTFR*, t. II, p. 383-425.

85 Nicolas Barker, *Aldus Manutius and the development of Greek script & type in the fifteenth century*, New York, Fordham University Press, 1992.

galerie de Fontainebleau y est encore plus flagrante [fig. 21 a et b]. L'introduction de ces matériels décoratifs dans l'édition d'Eusèbe témoigne donc d'une volonté évidente d'accorder la mise en page de cette édition « *ex bibliotheca regia* » avec la nouvelle esthétique royale. Fait symptomatique, Robert Estienne fait graver en 1544 une marque dans laquelle les représentations de l'olivier et du personnage à son pied subissent un étirement vertical caractéristique du maniérisme bellifontain⁸⁶.

Les choix qui président à la mise en page de l'édition d'Eusèbe témoignent d'une volonté de dépasser le modèle aldin, dont ils s'inspirent de manière flagrante : caractères grecs cursifs, bandeaux et lettrines à fond clair avaient été employés par Alde Manuce dans la célèbre *princeps* grecque des œuvres d'Aristote publiée à Venise en 1495 [fig. 22]. Mais Robert Estienne et Claude Garamont poussent à l'extrême le soin apporté au dessin des caractères et des ornements choisis.

La traduction française du *Songe de Poliphile* publiée par Jacques Kerver en 1546 s'inscrit dans une dynamique comparable. S'inspirant directement de l'illustration et de la mise en page de l'édition aldine de 1499, Jacques Kerver accentue toutes les caractéristiques. Les procédés de composition en cul-de-lampe, en sablier ou en médaillon sont beaucoup plus nombreux dans l'édition parisienne que dans l'original vénitien. Son illustration, très maniériste, témoigne de l'influence directe de l'École de Fontainebleau. Elle n'est pas seulement plus soignée que celle de l'édition aldine, elle est aussi plus copieuse : Jacques Kerver ajoute de nouvelles planches et, en réduisant le nombre de pages du volume en composant le texte dans un corps plus petit, il accentue proportionnellement la place occupée par l'illustration. Ainsi, si l'*Eusèbe* de 1544 et le *Poliphile* de 1546 s'inspirent directement des pratiques de mise en page de la firme vénitienne, ils sont d'une certaine façon plus « aldins » que les éditions aldines !

L'*Eusèbe* de 1544 aura une influence décisive sur les pratiques ornementales. Les années qui suivent sa parution seront, à Paris, des années d'intense renouvellement des matériels typographiques : le nouveau vocabulaire ornemental balaie tout sur son passage. En moins de dix ans, les capitales à fonds criblé, qui dominaient la production depuis le début du XVI^e siècle, disparaissent presque intégralement au profit de lettrines latines inspirées de celles qui accompagnaient les « Grecs du Roi ».

Épilogue

La fin de cette histoire est connue. Elle se joue sous le règne de Henri II, lorsque les poètes de la Pléiade s'emparent des innovations typographiques du règne précédent. Geneviève Guillemot a mis en évidence, dans un article éclairant, le rôle de l'imprimeur Mathieu David dans la diffusion

86 Renouard, *Marques*, n° 2864. Cette marque, qui fait son apparition dans une édition de Guillaume Budé, n'est pas celle qui orne le titre de l'édition d'Eusèbe en 1544 (où Estienne emploie la marque des imprimeurs du roi pour le grec) ; mais elle apparaît l'année suivante au colophon de l'édition grecque des *Démonstrations évangéliques* d'Eusèbe de Césarée, souvent reliée à la suite de la *Préparation évangélique*.

du nouveau style ornemental à Paris⁸⁷. David fut le premier à employer les bandeaux et les lettrines issus des Grecs du Roi, conçus pour l'édition savante, dans la publication de textes en langue française : il imprime par exemple pour le compte de Guillaume Cavellat en 1550 une traduction française de *La Sphère du monde* d'Alexandre Piccolomini, ornée de deux bandeaux in-octavo et d'une série de petites lettres claires. Notons que l'ouvrage est entièrement composé dans les nouveaux caractères italiques à capitales penchées. La même année, Cavellat publie le premier ouvrage de Pierre de Ronsard, *Les quatre premiers livres des Odes*, dont le texte, dépourvu de décor, emploie le même caractère. Geneviève Guillemot a bien montré qu'à partir de 1552 Maurice de La Porte et Mathieu David fixent la présentation définitive du recueil poétique français en faisant paraître simultanément des éditions de Ronsard, Baïf et Marc-Antoine Muret qui associent l'italique à capitales penchées avec des ornements inspirés de ceux des Grecs du Roi [fig. 23]. Cette mise en page s'impose, dès lors, comme une norme durable.

Inaugurée avec Geoffroy Tory et les premiers réformateurs de l'orthographe, l'appropriation du modèle italien et son détournement typographique s'achèvent donc avec la Pléiade. Au mitan du siècle, la rupture est ainsi définitivement entérinée avec le modèle aldin.

Conclusion

Les dernières années du règne de François I^{er} semblent attester un renforcement des liens entre la cour et le monde du livre parisien. L'installation définitive du roi à Fontainebleau à compter de 1539 n'y est évidemment pas étrangère. Le regain d'intérêt de la monarchie à l'égard du livre se manifeste autant dans le domaine du manuscrit que dans celui de l'imprimé. Les missions de Girolamo Fondulo et de Guillaume Pellicier en Italie pour rechercher des textes inédits en 1539-1540 sont à mettre en relation avec la nomination de nouveaux imprimeurs du roi, tous parisiens. Sont ainsi distingués Conrad Néobar pour le grec en janvier 1539⁸⁸, Robert Estienne pour l'hébreu et le latin le 24 juin 1539⁸⁹. La désignation d'Olivier Mallard (1538) puis de Denis Janot (1543) comme imprimeur du roi en langue française s'inscrit dans une politique qui favorise le dynamisme naissant de la traduction⁹⁰. L'année 1544, qui voit le déménagement de la bibliothèque royale à Fontainebleau, apparaît comme un apogée dans le monde du livre parisien, qui voit alors éclore une mode ornementale directement inspirée du décor du palais royal, cependant que se répandent de nouvelles formes de caractères romains et italiques.

L'objectif de cette étude était d'interroger le statut du modèle aldin dans l'imprimerie parisienne

87 G. Guillemot, « Ronsard, Baïf et la veuve Maurice de La Porte : une nouvelle présentation du recueil poétique » dans D. Bjaï et Fr. Rouget (éd.), *Les poètes français de la Renaissance et leurs libraires. Actes du Colloque international de l'Université d'Orléans (5-7 juin 2013)*, Genève, Droz, p. 123-134.

88 Ph. Renouard, *Imprimeurs et libraires parisiens*, t. V, Paris, 1991, p. 82-115.

89 E. Armstrong, *Robert Estienne, royal printer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954, p. 117-123.

90 T. Uetani, « La naissance d'un métier : traducteur », dans *Gens du livre, gens de lettres à la Renaissance* (dir. Ch. Bénévent, Ch. Lastraioli, I. Diu), Trunhout, Brepols, 2014, p. 33-61.

sous le règne de François I^{er}. J'ai tâché de montrer que les événements s'étaient organisés en deux phases : après être apparu comme un idéal à imiter dans les années 1530, le modèle aldin devient en quelque sorte une norme à dépasser dans la décennie suivante. Durant toute cette période, la question typographique est étroitement liée au développement de la littérature en langue vernaculaire. On peut légitimement s'interroger sur le rôle que le pouvoir royal a joué dans le vaste mouvement de renouvellement du matériel (caractères et ornements) qui touche toute l'imprimerie parisienne dans les années 1540. Quelques indices semblent indiquer que le monarque a pu favoriser certaines des initiatives prises par ses imprimeurs, mais, en dehors de l'épisode exceptionnel des « Grecs du Roi », aucune preuve formelle ne vient encore étayer cette hypothèse.

Pour suivre précisément les canaux par lesquels se diffusent les nouvelles modes, il conviendrait de mieux connaître les liens qu'ont entretenus les typographes avec les artistes de la cour. On peut par exemple évoquer ceux qui unissent Jean Barbé et Claude Garamont avec les architectes Jean Goujon et Sebastiano Serlio⁹¹. On sait par ailleurs qu'en janvier 1549, Garamont « tailleur de caractères pour le roi », sera également désigné comme compère de François Clouet, « peintre du roi », à l'occasion du baptême du fils d'Eustache Le Conte⁹²... Mais plutôt que d'insister sur les responsabilités individuelles des acteurs en présence, il convient surtout de rappeler qu'en l'espace d'une décennie, c'est toute une génération d'hommes et de femmes du livre qui semble s'être collectivement mobilisée pour fournir au royaume de France une typographie digne de la place à laquelle il prétendait. De Denis Janot à la Pléiade, le moteur de ce mouvement semble avoir été le patriotisme culturel d'une foule de jeunes auteurs et typographes. Après avoir cherché à égaler le modèle aldin qui les avait tant fait rêver dans les premières décennies du XVI^e siècle, les humanistes français veulent désormais construire leur propre identité graphique.

Ces réflexions rejoignent finalement le constat que formulait André Chastel en 1989. Désireux de « faire entrer en ligne de compte le souci d'originalité, la prétention, la fierté, l'*amour-propre national* », dans lesquels il voyait des moteurs de la création artistique, l'historien concluait :

L'art français a toujours pratiqué une 'assimilation sélective'. Trait de comportement qui suppose un solide quant-à-soi et explique la désinvolture ou, si l'on préfère, l'ingratitude avec laquelle on traitait alors ses sources. On ne se laisse jamais dicter entièrement la marche à suivre.⁹³

De la même façon qu'ils ont défendu et illustré la langue française, les hommes du livre parisien semblent ainsi avoir développé une conception nationale des arts du livre. Leur dette à l'égard de l'Italie était si considérable qu'ils ont tenté de la faire oublier.

91 Le rôle de Jean Barbé, voir R. Jimenes, « François I^{er} et l'imprimerie royale : une occasion manquée ? », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 2020, vol. 2, p.259-300.

92 29 janvier 1549 (n. st.), voir Fichier Laborde, BnF, ms. fr. 12134, n° 39669.

93 A. Chastel, *Culture et demeures en France au XVI^e siècle*, Paris, Julliard, 1989, p. 9.