



HAL
open science

Le format et le livre imprimé aux **XVe**, **XVIe** et **XVIIe** siècles

Malcolm Walsby

► **To cite this version:**

Malcolm Walsby. Le format et le livre imprimé aux **XVe**, **XVIe** et **XVIIe** siècles. Joëlle Alazard; Céline Borello; Camille Desenclos; Fabien Salesse. Le monde de l'imprimé en Europe occidentale (vers 1470 - vers 1680), Bréal, pp.77-91, 2021, 9782749550305. hal-03232769

HAL Id: hal-03232769

<https://hal.science/hal-03232769>

Submitted on 13 Nov 2023

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.

Le format et le livre imprimé aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles

Malcolm Walsby

Centre Gabriel Naudé, Enssib

Le format est un des éléments d'identification et de description fondamentaux du livre imprimé. Il décrit une réalité matérielle qui a un impact profond sur le codex, tant sur la façon dont il était fabriqué et commercialisé par les imprimeurs et les libraires, que sur la manière dont il était perçu et utilisé par les lecteurs et les possesseurs. L'importance de cette matérialité est évidente : certains livres faisaient littéralement dix fois la taille d'autres. La réflexion autour des formats se développa au cours des premiers siècles de l'imprimé. De deux formats prédominants pendant les premières décennies qui suivirent l'impression de la Bible de Gutenberg, l'in-folio et l'in-quarto, on passa à toute une gamme de codex de configurations et de tailles différentes. Lorsque l'on fit paraître à Nuremberg un guide pour aider le travail des imprimeurs au début du XVII^e siècle, on y inclut des représentations d'une trentaine de formats différents, avec une schématisation de chaque forme¹. On proposait ainsi une visualisation pratique pour déterminer la position des pages et de cette manière accompagner la tâche des compositeurs pour des formats aussi surprenants que le minuscule in-128° ou l'in-sedecimo allongé.

Cette étonnante variété issue de la multiplication des formats juxtaposait des formes imprimées parfois couronnées de succès, parfois plus obscures, mais dans tous les cas elle démontrait la souplesse de la forme du livre et de la volonté d'innover des imprimeurs, qui répondait à la soif de nouveauté du public. La plupart du temps cependant, ces créations n'étaient pas simplement le fruit de la fantaisie des ateliers mais répondaient à des besoins qu'ils avaient identifiés. Les raisons qui firent naître ces nouveaux formats étaient tantôt d'ordre pratique, pour adapter l'imprimé à l'utilisation qui allait en être faite, tantôt plus liées à des considérations purement économiques. Elles variaient aussi en fonction de critères géographiques et chronologiques : les mêmes problèmes trouvaient des solutions différentes selon les territoires et on adoptait ou abandonnait des formats à des moments particuliers selon les circonstances locales. Cette diversité est une des richesses du livre de cette période : elle nous parle des multiples utilisations que l'on faisait de l'imprimé, de l'influence des questions de conjoncture économique, politique et religieuse sur l'objet, ainsi que des phénomènes de mode. Loin d'être une évidence imposée par des contraintes techniques, le format était un choix réfléchi révélateur dont l'analyse est riche d'enseignements sur la place de l'imprimé dans la société des XV^e, XVI^e, et XVII^e siècles.

La forme et le format

L'apparence physique d'un codex est basée sur la pliure d'une feuille qui détermine le format. On crée ainsi des cahiers que l'on solidarise avec des coutures pour former le bloc texte. À chaque pliure, la page devient plus petite et la quantité de pages par feuille augmente. Dans leur

¹ Johann-Heinrich-Gottfried Ernesti, *Die Woleingerichtete Buchdruckerey*, Nuremberg: Johann Andreas Endter, 1721.

configuration la plus simple, les formats résultent d'une unique pliure effectuée au milieu des côtés les plus longs, ce qui subdivise en parties égales chaque page et en double le nombre. On passe ainsi de l'in-plano à l'in-folio, puis à l'in-quarto, puis à l'in-octavo, puis à l'in-sedecimo, et ainsi de suite. L'avantage de ce système est de conserver le rapport entre les deux côtés de la feuille. Il correspond à la racine carrée de deux, appelée aussi constante de Pythagore, ce qui permet de plier les feuilles tout en gardant les proportions d'origine. Chaque format des livres ainsi produits ressemble matériellement aux autres : il n'y a guère que la taille qui change². On peut ainsi théoriquement conserver les mêmes règles de la disposition du texte sur la page avec une adaptation à la surface de plus en plus restreinte qui reste somme toute minime.

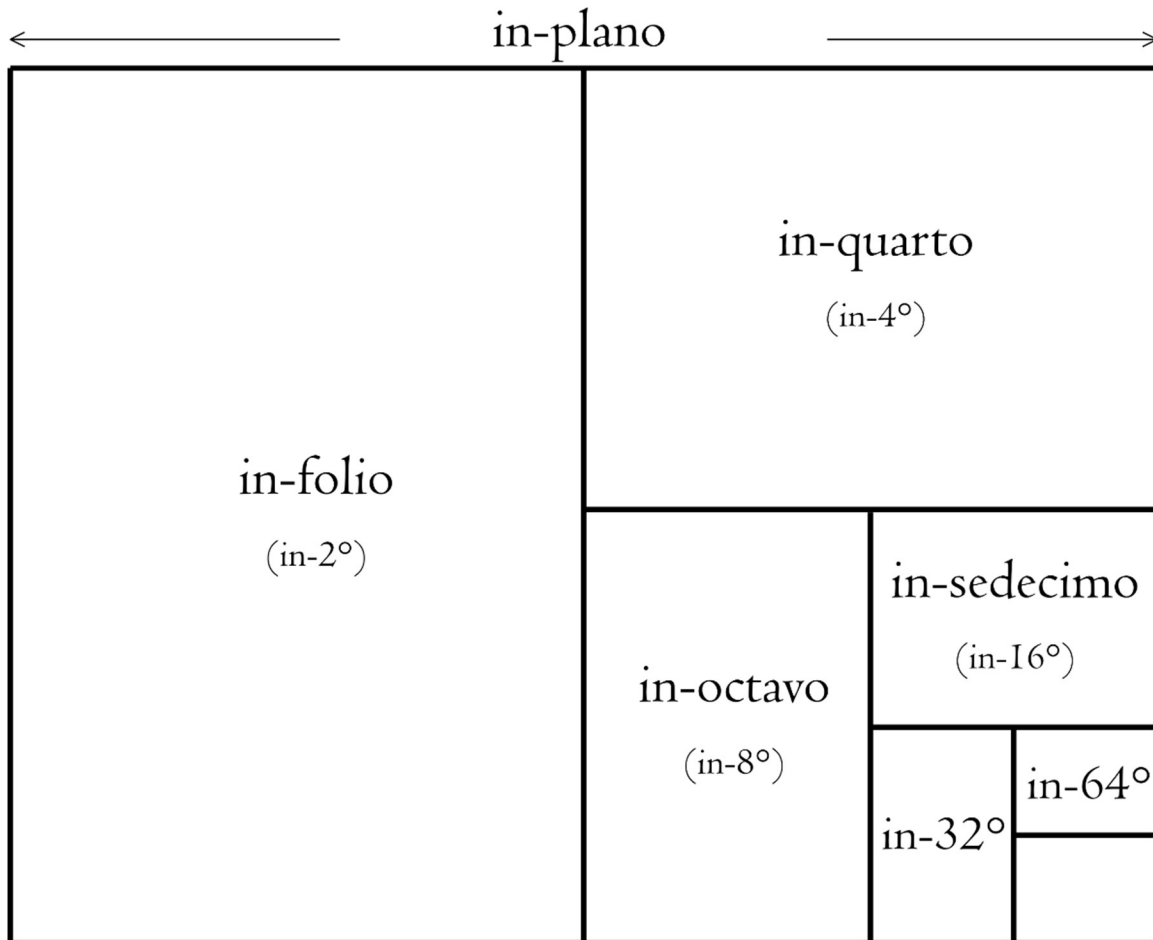


Figure 1. La subdivision de la feuille en parties égales et le nom des formats.

La vertu de la reproductibilité a évidemment ses limitations. Au cours des décennies et des siècles qui suivirent l'invention et le développement de l'impression par caractères mobiles, les imprimeurs et les libraires cherchèrent à innover pour adapter la forme du livre aux publications qu'ils souhaitaient faire. Le rapport imposé par la constante de Pythagore et la présentation traditionnellement verticale du livre pouvaient ainsi devenir un carcan qui s'accommodait mal du contenu que l'on souhaitait imprimer. Le XVI^e et le XVII^e siècle virent ainsi l'adoption de nouveaux formats qui dérogeaient à cette règle de la forme du livre. À la verticalité on préféra parfois l'horizontalité, développant des formats dits oblongs avec des largeurs de pages plus grandes que les longueurs. Dans d'autres cas, on choisissait de plier la feuille en trois plutôt

² Pour le contexte plus large de la production, voir Malcolm Walsby, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 25-54.

qu'en deux, créant par ce biais un rapport différent entre les deux côtés de la page. Dans ces cas de figures on allongeait le livre et on produisait des formats tels que l'in-duodecimo (in-12°) ou l'in-18°. L'objet imprimé se diversifiait ainsi dans sa forme et le lecteur s'habitua à lire dans une gamme plus large de codex qui rappelait peut-être plus la variété des livres qui circulaient sous forme manuscrite.

L'imprimerie avait, en effet, initialement opéré une certaine standardisation de l'apparence du livre. Dans le monde du manuscrit, cette forme du livre était plus aisément modulable. Pour les ouvrages en parchemin, la taille initiale de la feuille était en partie imposée par les animaux dont on se servait. Si la feuille de papier était plus régulée par la forme sur laquelle on la fabriquait, on restait libre de la moduler autant qu'on le souhaitait avant d'y consigner le contenu écrit ou dessiné. On trouve ainsi des livres aux formes les plus étonnantes, jouant avec le contenu et la perception du lecteur³. La plus frappante de ces modulations est sans doute la tradition des livres cordiformes, qui incarnent dans leur matérialité la métaphore d'un livre de cœur⁴. Les limitations de l'imprimerie dans ce domaine sont soulignées par la production continue de livres manuscrits enluminés dans une multiplicité de formes alternatives au cours des XV^e et XVI^e siècles⁵. La production sur une presse définissait par défaut le livre comme un objet rectangulaire. Elle répondait à l'apparence de la feuille de papier telle qu'elle fut produite et régulée bien avant l'imprimerie, comme on le voit avec la pierre de Bologne, érigée au XIV^e siècle, qui imposait la taille et la dénomination des feuilles proposées à la vente⁶.

On aurait tort, cependant, d'exagérer cette standardisation dans la production de papier. Ne serait-ce que sur la pierre de Bologne, on avait gravé quatre dimensions de feuille : « inperialle », « reale », « meçane » et « reçute ». Autrement dit, les papetiers se servaient de quatre jeux de formes différentes pour produire des feuilles plus ou moins grandes. Cette variété augmenta au cours des siècles : à la fin du XV^e siècle, on a pu identifier neuf tailles différentes utilisées dans l'impression d'incunables⁷. En 1741, un arrêt du Conseil d'état français énumérait (et régula) pas moins de 56 tailles différentes pour le papier fabriqué dans le royaume⁸. Ces jeux de dimensions avaient un impact sur le codex final, qui offrait plus ou moins d'envergure à la fois à la zone imprimée et aux marges. Ces dernières pouvaient être conséquentes, ce qui permettait d'annoter le livre, mais aussi être simplement une marque de l'opulence d'une édition ou d'une partie d'un tirage. Le papier étant un élément particulièrement onéreux, la présence de grandes bandes sans encre était visuellement frappante. La possible variation dans le papier employé voulait dire qu'au sein même d'un seul format on pouvait avoir des codex de dimensions très différentes. L'impression d'un texte « in-folio » ne déterminait ainsi pas la taille finale du livre que l'on obtenait. Ceci était d'autant plus vrai que le processus de reliure

³ Jean Vezin, « Formes insolites » dans Henri-Jean Martin et Jean Vezin (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Cercle de la librairie-Promodis, 1990, p. 456-458.

⁴ Eric Jager, *The Book of the Heart*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

⁵ Voir les exemples cités dans Nicholas Herman, *Le livre enluminé, entre représentation et illusion*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2018, p. 89.

⁶ Neil Harris, « Paper and Watermarks as Bibliographical Evidence », <http://ihl.enssib.fr/paper-and-watermarks-as-bibliographical-evidence>, (2017).

⁷ Paul Needham, « Format and Paper Size in Fifteenth-century Printing », dans Christoph Reske et Wolfgang Schmitz (dir.), *Materielle Aspekte in der Inkunabelforschung*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2017, p. 59-107.

⁸ « Tarif des grandeurs et des poids des différentes sortes de papiers qui se fabriquent dans le royaume, fixé par arrêt du Conseil d'état du 18 septembre 1741 », mis sous forme de tableau dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, André Le Breton, Laurent Durand, Antoine-Claude Briasson et Michel-Antoine David, 1751-1772, XI, p. 844-845.

ou de re-reliure impliquait de couper le bord de pages pour les égaliser, ce qui pouvait être fait de manière plus ou moins radicale.

Ainsi, pour le lecteur contemporain, malgré la relative normalisation des formats introduite par l'imprimerie, les dimensions du livre variaient considérablement. En analysant l'évolution historique de l'emploi des formats, on peut identifier certains des grands changements dans la forme du livre et suggérer les critères différents qui menèrent à l'apparition ou à la disparition de certains d'entre eux.

L'adoption de l'in-octavo

Les débuts de l'imprimerie furent marqués par le recours aux formats les plus simples : l'in-folio et l'in-octavo. Le fait de ne plier qu'une ou deux fois la feuille initiale permettait non seulement de produire de grands volumes plus à mêmes d'attirer l'attention d'un marché naissant, mais aussi de leur conférer une plus grande valeur intrinsèque. Le coût du papier était d'autant plus important que son épaisseur et sa qualité étaient grandes. Ce recours au bon papier devait renforcer la confiance des premiers acheteurs dans ce produit nouveau. Cette utilisation des grands formats avait également la vertu d'être plus simple à mettre en page et à composer. La domination des livres les plus imposants était presque totale : on ne connaît aujourd'hui que huit éditions qui furent produites en pliant la feuille une fois de plus pour créer un in-octavo au cours de la décennie 1460⁹. Peu à peu, cet état de fait changea et la montée en importance du plus petit format fut l'une des évolutions les plus marquantes des dernières décennies du XV^e siècle. Dès le début du siècle suivant, le nombre d'éditions in-octavo dépassa celui des in-folios et, à la fin de ce siècle, on produisait en Europe quatre fois plus d'éditions du premier que du second¹⁰.

Ce succès du petit format était à la fois le résultat d'un calcul économique et d'une transformation de la nature même du contenu des livres. L'enjeu économique était lié au prix auquel on pouvait commercialiser une édition. L'importance du papier dans les coûts des imprimeurs et libraires est illustrée par le fait que son achat représentait en général entre 60 et 65% de l'investissement nécessaire à la production d'un imprimé pour l'officine de Christophe Plantin à Anvers dans la seconde moitié du XVI^e siècle¹¹. Réduire la quantité de papier utilisée permettait donc de vendre une impression à un prix bien plus accessible. Or, en diminuant les dimensions du format, on pouvait aisément réduire la taille de la typographie employée. De cette manière, on pouvait insérer plus de texte sur moins de papier. Pour prendre un exemple concret, le premier livre d'un des grands succès de librairie de ce siècle, *Amadis de Gaule*, fut imprimé à Paris en 1548 par Étienne Groulleau en format non seulement in-folio mais aussi in-octavo. Dans le premier cas, il dut utiliser 78 feuilles de papier par exemplaire, mais dans le second, il n'eut recours qu'à 25 feuilles, soit trois fois moins¹². Le gain financier pouvait donc

⁹ Les chiffres pour la période incunable proviennent d'une analyse de l'*Incunabula Short Title Catalogue* et du *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (<https://data.cerl.org/istc/> et <https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>).

¹⁰ Pour le XVI^e et le XVII^e siècle, les chiffres proviennent du *Universal Short Title Catalogue*, <https://www.ustc.ac.uk>.

¹¹ Léon Voet, *The Golden Compasses. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp. The Management of a Printing and Publishing House in Renaissance and Baroque*, Amsterdam, Van Gendt et Co., 1972, II, p. 19.

¹² *Le premier livre d'Amadis de Gaule*, Paris, Étienne Groulleau, 1548, USTC 27127 et 23365, respectivement signés : ã6 A-Z6 AA-BB6 et ã8 A-Z8 Aa8.

être considérable : on a pu calculer que le recours à ce format pouvait représenter une économie permettant de réduire de moitié le prix d'une édition au début du XVI^e siècle¹³.

Si, comme dans le cas des *Amadis de Gaule* d'Étienne Groulleau, on pouvait parfois produire les mêmes textes dans plusieurs formats, plus souvent, on peut souvent identifier un lien entre le type de texte et le format dans lequel il était imprimé. Ce choix était le résultat d'une réflexion de la part de l'éditeur commercial sur l'utilisation qui serait faite du livre et sur le type de lecture que le contenu susciterait. Les livres de savoir étaient typiquement des objets que l'on plaçait dans son étude et qu'on lisait sur un pupitre ou posés directement sur une table – voire qu'on consultait alors qu'ils étaient enchaînés au sein d'une bibliothèque institutionnelle. Au contraire, les textes littéraires avaient pour vocation d'être lus dans une grande variété de lieux différents et requéraient ainsi une certaine mobilité. Aux premiers convenaient ainsi plus naturellement les grands formats comme l'in-folio, alors que les seconds devaient être plus petits. La taille d'un volume ne devait pas être un obstacle à son utilisation, surtout s'il avait vocation à être emmené partout pour toujours être à portée de main, notait un libraire parisien en faisant imprimer in-32° un manuel théologique et moral¹⁴.

L'adoption du format in-octavo ne fut pas un phénomène qui eut lieu simultanément à travers toute l'Europe : elle varia en fonction des ateliers et des territoires. Ainsi, par exemple, ce format devint courant en France avant qu'il ne soit largement employé Pays-Bas¹⁵. L'un de ceux qui aida à donner ses titres de noblesse à ce petit format fut Alde Manuce à Venise. Figure incontournable du livre, Alde Manuce eut un profond impact sur le livre imprimé dans les domaines typographiques et textuels, mais aussi dans la forme même du codex et la présentation des pages. Décrypter ce qui relève de la mythologie qui s'est construite autour du personnage et ce qui lui revient de droit est complexe. Il n'inventa pas le format, mais en fut un ardent promoteur¹⁶. Il popularisa son utilisation dans des livres destinés à un public érudit et appartenant à l'élite social, rendant le format désirable et suscitant des imitations un peu partout en Europe. Pour optimiser ce format dans le cadre de ses publications, Alde semble avoir eu accès à un papier différent avec un ratio légèrement différent, ce qui donnait à ses in-octavos un aspect plus allongé ou, pour reprendre l'expression de Paul Needham, « étroit »¹⁷. Cette forme distinctive suscita en elle-même un véritable engouement et on s'empressa de l'imiter ailleurs en Europe, et notamment dans les contrefaçons lyonnaises des éditions aldines¹⁸. Dans le domaine des livres d'auteurs antiques dans lequel Alde avait été si influent, cette prédilection pour l'in-octavo étroit demeura et suggère qu'au sein d'un même format les éditeurs

¹³ H. G. Fletcher, *New Aldine Studies. Documentary Essays on the Life and Work of Aldus Manutius*, San Francisco, Bernard M. Rosenthal, 1988, p. 90.

¹⁴ Martín de Azpilcueta, *Compendium manualis*, Paris, Robert Fouët, 1598, USTC 137407, A2r.

¹⁵ Voir Malcolm Walsby, *Entre l'atelier et le lecteur. Le commerce du livre imprimé dans la France de la Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, et Yves G. Vermeulen, 'Tot profijt en genoegen'. *Motivering en voor de produktie van Nederlandstalige gedrukte teksten 1477-1540*, Groningue, Wolters-Noordhoff & Forsten, 1986, p. 165.

¹⁶ Neil Harris, « Aldus and the Making of the Myth (Or What Did Aldus Really Do?) », in Infelise Mario (dir.), *Aldo Manuzio: la costruzione del mito*, Venise, Marsilio, 2016, p. 346-385.

¹⁷ Paul Needham, « Aldus Manutius' Paper Stocks: The Evidence of Two Uncut Books », *Princeton Library Chronicle*, LV (1994), p. 287-307.

¹⁸ David J. Shaw, « The Lyons Counterfeit of Aldus's Italic Type: a New Chronology », in Denis V. Reidy (dir.), *The Italian Book 1465–1800: Studies Presented to Dennis E. Rhodes on his 70th Birthday*, Londres, The British Library, 1993, p. 117–133.

réfléchissaient au ratio du papier qu'ils allaient employer pour donner à leur édition un aspect que l'on pouvait associer avec son contenu – et son héritage intellectuel et typographique¹⁹.

Encore plus petit : l'in-duodecimo et l'in-sedecimo

L'in-octavo domina la production de petits livres pendant des décennies avant d'être concurrencé par deux nouveaux formats aux caractéristiques et aux succès contrastés. Le premier à devenir statistiquement significatif fut l'in-sedecimo. Des deux nouveaux formats, il était le plus naturel, étant simplement le résultat d'une pliure supplémentaire de l'in-octavo. Il offrait le même type d'avantages par rapport au format supérieur que l'on a noté précédemment. Ses dimensions réduites permettaient de diminuer la taille de la typographie et de faire un gain de papier qui menait à une commercialisation à un prix inférieur. Il était également physiquement encore moins imposant, ce qui le rendait particulièrement facile à transporter. Comme pour l'in-octavo, la publication d'un in-sedecimo n'était pas incompatible avec une édition simultanée dans un format supérieur. Ici, le cas du libraire et imprimeur lyonnais, Sébastien Gryphe, est particulièrement intéressant. Gryphe était connu pour la qualité de ses éditions, mais également pour sa volonté de se positionner non seulement sur le marché d'élite, à la manière d'Alde Manuce, mais également sur celui des lecteurs moins fortunés, en proposant des titres à des prix peu onéreux. Il usait ainsi des plus petits formats pour rendre les textes accessibles dans des éditions peu chères, ce dont il se targuait dans ses avant-propos. De manière presque systématique, il imprimait des versions des mêmes textes pour chaque strate du marché avec des préfaces différentes adressées au groupe spécifique qu'il estimait être celui intéressé par le format²⁰. L'examen d'un cas de ce type d'entreprise montre combien la dépense en papier pouvait être diminuée en utilisant un plus petit format. En 1546, il publia les *Métamorphoses* d'Ovide in-octavo et in-sedecimo, chaque exemplaire du premier requérant 26 feuilles et chaque exemplaire du second 14,25²¹.

L'avantage manifeste de publier une version in-sedecimo avec la possibilité de profiter d'un second marché pour le même contenu ne semble pourtant pas avoir garanti un succès universel au format. Une analyse de tous les centres typographiques principaux européens montre au contraire que la production de livres dans ce petit format fut limitée à la fois géographiquement

¹⁹ David J. Shaw, « Paper for Octavos. Innovation in Early Sixteenth-Century Book Production », Conférence pour The Bibliographical Society, Londres, 15 décembre 2020.

²⁰ Richard Cooper, « Gryphius préfacier » in Raphaële Mouren (dir.), *Quid novi ? Sébastien Gryphe, à l'occasion du 450^e anniversaire de sa mort*, Villeurbanne : Presses de l'ENSSIB, 2008, p. 221-241, page 231.

²¹ Ovide, *Metamorphoseon libri XV*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1546, USTC 149617 et 158813, signés respectivement a-z8 A-C8 et a-z8 A-E8 F4.

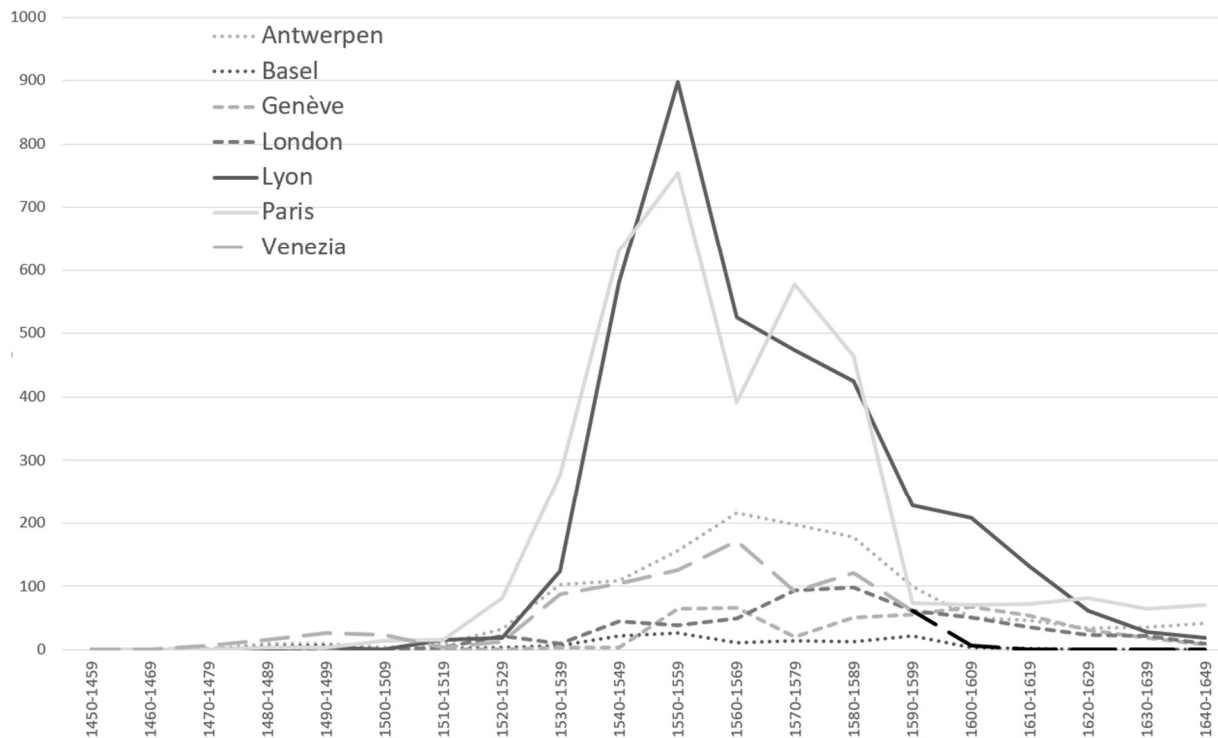


Figure 2 : La production in-sedecimo dans les grands centres typographiques, 1450-1650.

et chronologiquement. La figure 2 souligne que les impressions in-sedecimo se bornèrent au domaine français. Les éditions lyonnaises et parisiennes dominent la production avec un rôle relativement important d'Anvers où officiait Christophe Plantin, et dans une moindre mesure Venise où l'on publia en moyenne une dizaine d'éditions in-sedecimo par an entre 1530 et 1589. Malgré son succès fulgurant en France, au milieu du XVI^e siècle, la production s'effondra à la fin du siècle. Comment expliquer ce phénomène ? La limitation aux très grands centres, et particulièrement aux centres français, semble indiquer que l'avantage de produire des in-sedecimos plutôt que des in-octavos n'était pas si lucrative et ne s'avérait réellement viable que pour une industrie foisonnante. Le format souffrit aussi directement de la concurrence d'un autre petit format : l'in-duodecimo.

Alors que l'in-sedecimo s'envolait en France au milieu du siècle, à Venise ce fut ce format-là qui s'imposa. Si dans les années 1530 on ne dénombrait que trois ou quatre éditions in-duodecimo par an, dans les années 1580 la production passa à plus de 45 éditions annuelles en moyenne. Cette transformation extraordinaire montre qu'il était devenu le petit format de prédilection des libraires vénitiens. Tout comme l'in-sedecimo, il permettait d'insérer plus de texte sur chaque feuille mais, au contraire de ce dernier, il avait quelques avantages décisifs. En premier lieu, sa forme allongée n'était pas sans rappeler l'in-octavo tel qu'il avait été popularisé par Alde Manuce. Cette ressemblance à l'in-octavo étroit se faisait sans avoir recours à des dimensions de feuille aménagées et permettait d'imprimer 24 pages par feuille, plutôt que 16. L'impression s'avérait, en revanche plus complexe. Comme le montrent les figures 3 et 4, il y avait deux manières d'imprimer in-duodecimo, l'une demandant une coupe après impression pour, de manière pratique, créer deux cahiers de huit et de quatre feuillets (figure 4).

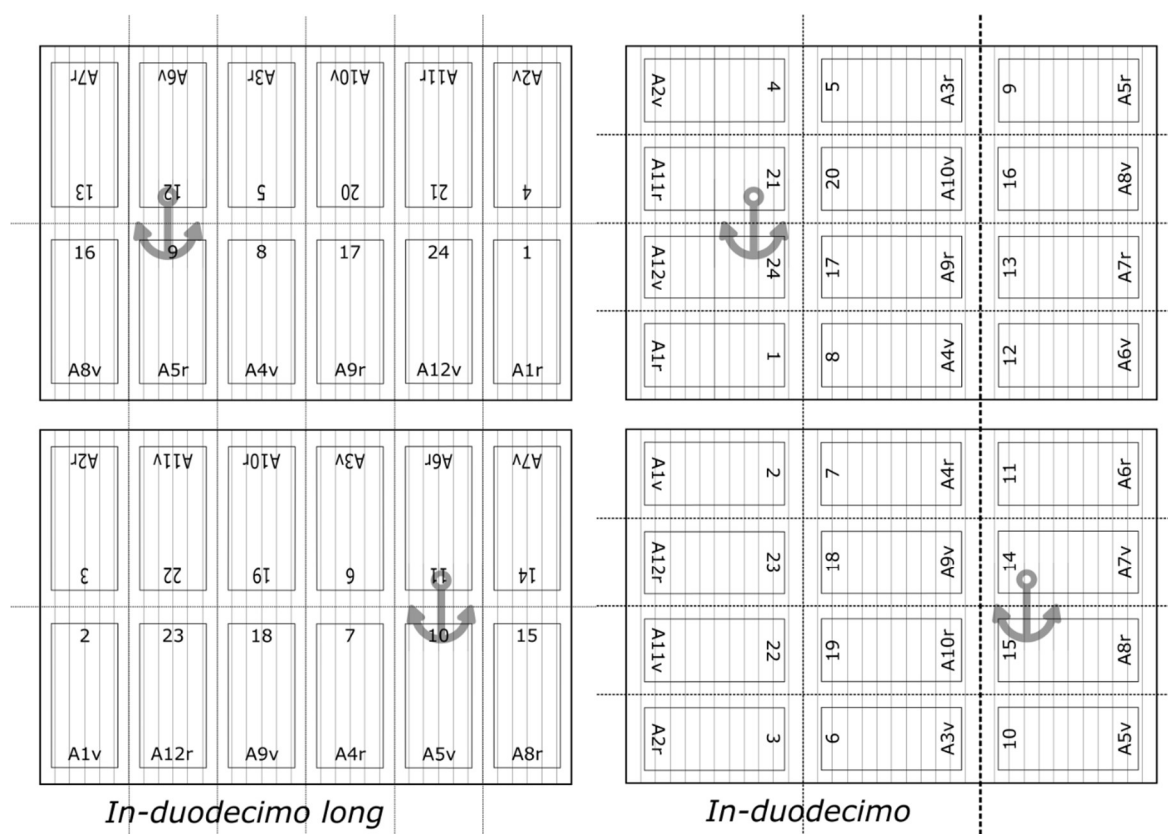


Figure 3 et 4 : Les deux systèmes pour imprimer un in-duodecimo.

Il est possible que cette complexité explique le temps plus long que ce format prit pour être adopté plus largement en Europe. À Paris ce fut au cours de la décennie 1580 que l'on multiplia par six le nombre de livres imprimés in-duodecimo, un engouement qui ne se démentit pas au cours du XVII^e siècle. Cette réussite sonna le glas de l'in-sedecimo qui fut rapidement remplacé. Ailleurs, l'envolée fut moins précoce, mais tout aussi marquée : les libraires de Londres s'en emparèrent dès le début du XVII^e siècle, à Amsterdam et à Leyde ce fut vers 1630. L'utilisation du format fut perfectionnée en particulier aux Provinces-Unies, notamment au sein de l'officine des Elzevier, qui surent tirer le meilleur parti de la production de ces petits volumes qu'ils produisaient en très grande quantité et qu'ils destinaient non pas simplement au marché local, mais à un lectorat international²². Dans tous ces cas, il est intéressant de noter que le type de livre produit in-duodecimo ne se conformait pas à la production globale. Si on trouvait dans ce format des livres religieux, il s'agissait principalement de livres de piété personnelle ou de livres pratiques. En dehors de cette catégorie, on imprimait surtout des ouvrages littéraires, de la poésie, du théâtre, ainsi que des textes d'auteurs antiques ou des histoires. En d'autres termes, l'in-duodecimo était le petit format des *studia humanitatis* plutôt que des livres de droit, de théologie, de médecine, les impressions d'édits, d'ordonnances, de journaux, et les dissertations universitaires, soit les types d'ouvrages qui dominaient par ailleurs la production européenne de cette période.

²² Paul Hoftijzer, « Veilig achter Minerva's schild. Het Leidse boek in de zeventiende en achttiende eeuw », in *Stad van boeken. Handschrift en druk in Leiden 1260-2000*, Leyde, Primeravera pers/Uitgeverij Ginkgo, 2008, p. 205.

L'adaptation de l'in-quarto

Ces sujets-là étaient au XVII^e siècle habituellement publiés dans les trois formats traditionnels de l'in-folio, l'in-quarto et de l'in-octavo. Cependant, même au sein de ces formats on note des bouleversements importants au cours des deux premiers siècles de l'imprimerie. La première grande transformation pour l'in-quarto fut son adoption lors du premier grand épisode d'échange pamphlétaire qui suivit le début de la Réforme luthérienne dans le Saint-Empire-Germanique. Si les thèses de Martin Luther avaient sans doute d'abord été publiées sous la forme d'un in-plano, elles furent rapidement produites in-quarto. Ceci permettait leur circulation plus aisée sous la forme de brochures, moins fragiles et plus aisées à consulter qu'un in-plano. Dans le sillage du texte fondateur de la Réforme, les autres écrits de Luther et d'autres auteurs protestants adoptèrent le même format. Une ou deux feuilles repliées formaient de petits pamphlets peu chers à produire ou à acquérir et qui permettaient de disséminer la parole évangélique rapidement de ville en ville, de lecteur en lecteur. Connus sous le nom de « Flugschriften », littéralement « écrits volants », ces textes principalement écrits en langue vernaculaire inondèrent le marché allemand²³. Ils devinrent inextricablement liés à l'image même de la Réforme et de Luther et immédiatement reconnaissables comme des brochures polémiques²⁴. Désormais, le format in-quarto était devenu celui de l'échange pamphlétaire dans le domaine germanique.

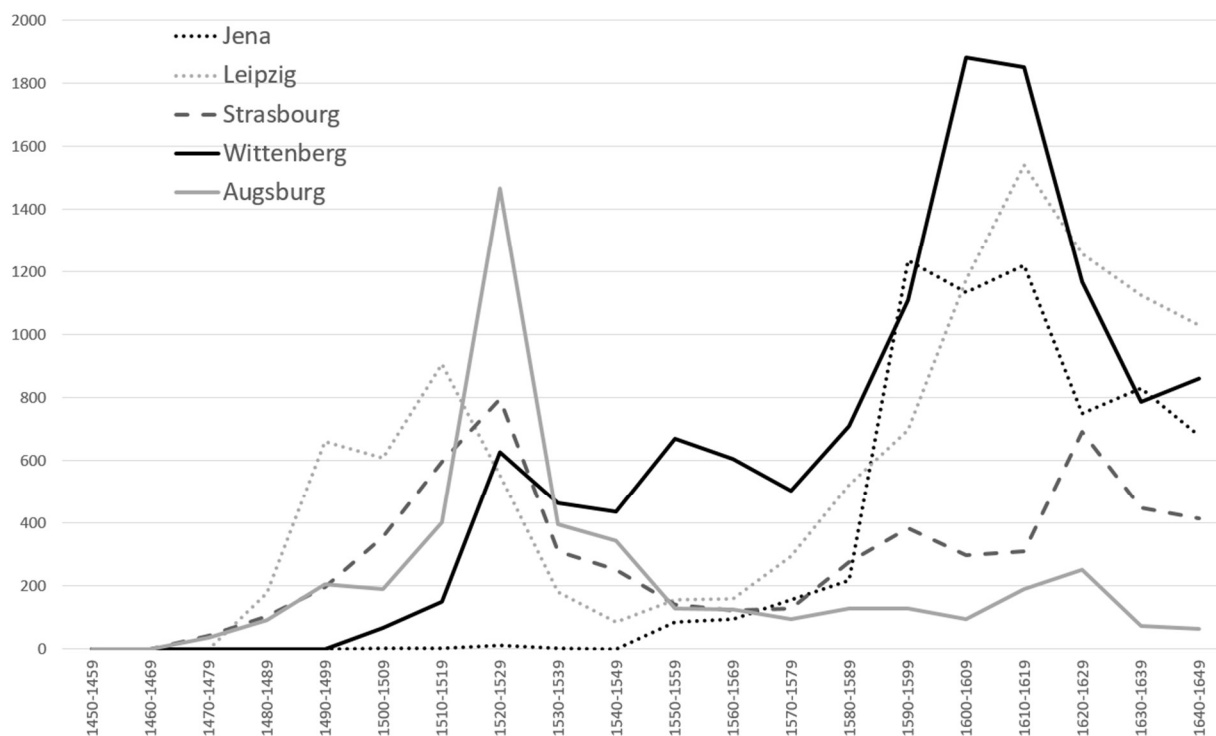


Figure 5 : Le nombre d'éditions in-quarto dans quelques villes du Saint-Empire-Germanique.

L'importance de ce phénomène pour la production in-quarto est démontrée par la figure 5. L'augmentation soudaine des éditions dans ce format est frappant, notamment dans les centres principaux de la Réforme. Il est intéressant de noter la manière dont le format reste

²³ Voir Mark U. Edwards, *Printing, Propaganda, and Martin Luther*, Berkeley, University of California Press, 1994, et John L. Flood, « Le livre dans le monde germanique à l'époque de la Réforme », in Jean-François Gilmont (dir.), *La Réforme et le livre. L'Europe de l'imprimé (1517-v. 1570)*, Paris, Le Cerf, 1990, p. 29-104

²⁴ Andrew Pettegree, *Brand Luther. 1517, Printing, and the Making of the Reformation*, New York, Penguin, 2015.

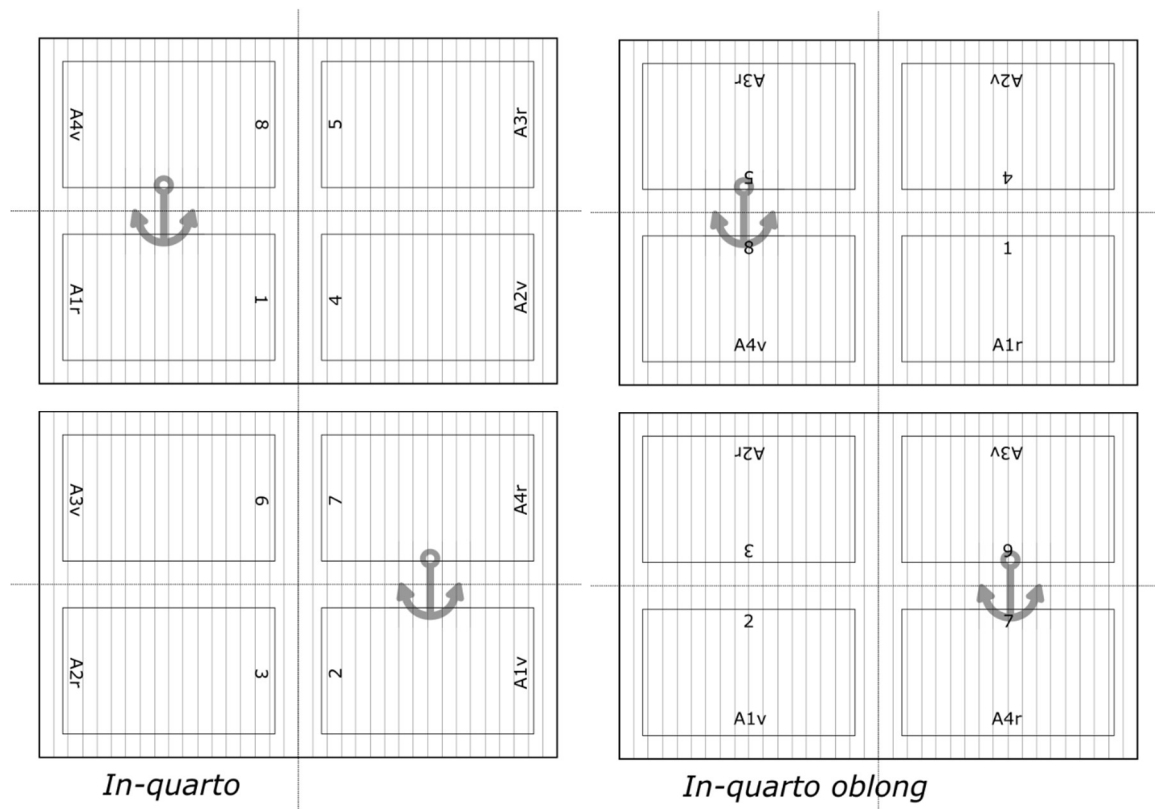
statistiquement important dans la ville de Wittenberg d'où était partie la contestation et où l'imprimé polémique demeure très présent au cours de toute la période. La seconde période d'envol correspond aux décennies qui précédèrent le début de la Guerre de Trente Ans en 1618 – un autre moment de grand échange pamphlétaire²⁵. La forme et la nature des libelles allemands influencèrent sans doute la production des Pays-Bas qui débuta lors de leur propre guerre pamphlétaire en 1566, « l'année des merveilles »²⁶. En effet, si les premières publications avaient plutôt été effectuées in-octavo, ce fut le format in-quarto qui fut choisi pour la plupart des impressions, notamment celles provenant des Pays-Bas du nord. En Angleterre, la guerre civile des années 1640 marqua l'adoption franche de l'in-quarto pour les échanges polémiques, lors du premier grand échange pamphlétaire dans ce pays. Dans la plupart de l'Europe, l'in-quarto fut donc le format de la contestation. Le domaine français fit ainsi longtemps figure d'exception, ayant choisi l'in-octavo. Cependant, même dans ce cas-ci, l'in-quarto finit par s'imposer lors de la Fronde, suivant en cela l'adoption du même format pour les impressions officielles.

Que l'in-quarto soit devenu le format par excellence de l'impression éphémère polémique peut surprendre. L'in-octavo avait des dimensions qui le rendaient plus facile à dissimuler et donc faciliter la circulation des textes qui étaient censurés par les autorités séculières ou ecclésiastiques. Cependant, le fait que la plupart de ces libelles n'étaient constitués que de quelques pages permettait à leurs détenteurs de les plier en cas de besoin et de nombreux exemplaires qui ont survécu aux dommages du temps portent les traces d'avoir ainsi été pliés en deux ou en quatre. Au contraire, le format in-quarto permettait d'illustrer plus amplement les pages de titre avec des bois pour renforcer les idées exprimées dans le texte – ce qui potentiellement rendait de tels pamphlets plus aisément compréhensibles par une partie de la population. Le plus grand format était aussi utile lorsque l'on souhaitait afficher son allégeance par la possession d'un de ces textes. De plus, dans la plupart des pays, une relation particulière semble s'être installée entre le format des ouvrages de contestation et des textes censés disséminer la volonté des pouvoirs. Dans tous les cas, le format devint tout autant associé à l'éphémère qu'aux livres plus conséquents.

L'in-quarto fut aussi adapté pour une utilisation tout à fait différente : les impressions musicales. Traditionnellement, lorsqu'on pliait la feuille, on la tournait pour obtenir un codex avec un côté vertical plus grand que le côté horizontal. Ceci convenait pour la plupart des impressions : pour aider la lecture on cherchait à avoir des blocs de texte qui n'étaient pas trop larges – à telle enseigne que dans de nombreux in-folios le texte était imprimé en deux colonnes. Mais si cet agencement était utile pour un texte normal, l'impression musicale créait des besoins différents. La lecture de la musique étant plus aisée lorsque les retours à la ligne sont moins nombreux, un format oblong était plus à même de répondre aux besoins particuliers de ce type de publications. Le format le plus utilisé pour effectuer cette rotation de 90° était l'in-quarto, qui était assez grand pour présenter une assez longue ligne de musique sans être encombrant.

²⁵ Sur le fait que ces échanges précédaient toujours les hostilités, voir Malcolm Walsby, *L'imprimé en Europe occidentale*, op. cit., p. 247.

²⁶ Alastair C. Duke, « Posters, Pamphlets and Prints: the Ways and Means of Disseminating Dissident Opinions on the Eve of the Dutch Revolt », in *Dissident Identities in the Early Modern Low Countries*, Aldershot, Ashgate, 2009, p. 230-260.



Figures 6 et 7 : La feuille imprimée au format in-quarto et in-quarto oblong

Comme le montre les figures 6 et 7, il s'agissait simplement lors de la composition de garder la même disposition des zones d'impression que pour un in-quarto classique – on pouvait même envisager d'utiliser la même frisque²⁷. En revanche, lorsqu'on composait le texte l'ordre des pages devait changer par rapport à un in-quarto normal. Il fallait, en effet, effectuer initialement un pli horizontal sur la feuille telle qu'elle est présentée ci-dessus puis le pli vertical – au contraire de la pratique habituelle. Le codex ainsi créé pouvait être relié par le plus petit côté plutôt que le plus grand et créer un livre oblong. Cet agencement des feuilles fut adopté pour la première fois au début du XVI^e siècle en Italie, puis rapidement par Pierre Attaignant à Paris dans ses très nombreuses éditions. Sa popularité déclinait à la fin du siècle et l'utilisation du format fut graduellement abandonnée au cours du siècle suivant²⁸. La raison du retour vers un format d'in-quarto classique reste difficile à déterminer, d'autant que le format oblong répondait à un besoin matériel précis employé, en général, par des imprimeurs spécialisés. Il est possible que le gain marginal d'espace dans le format classique, d'environ 10%, fut la motivation principale, mais il est également probable que le format passa de mode et fut de plus en plus perçu comme une forme désuète du livre²⁹.

Conclusions

²⁷ Voir Jane A. Bernstein, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 37.

²⁸ Donald William Krummel, « Oblong Format in Early Music Books », *The Library*, XXVI, 1971, p. 312-324.

²⁹ Richard J. Agee, *The Gardano Music Printing Firms, 1569-1611*, Rochester, University of Rochester Press, 1998, p. 95-96.

Le format des livres imprimés aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles évolua considérablement. À partir des deux formats de prédilection au début de l'imprimerie, la forme des livres se diversifia. Les papiers utilisés changèrent, variant en dimensions selon les besoins des imprimeurs, des libraires, et de leurs clients. L'adoption de l'in-octavo transforma le livre, le rendant plus accessible et en faisant même, sous l'influence d'innovateurs comme Alde Manuce, un objet recherché, malgré sa petite taille. La volonté de réduire les coûts, d'ouvrir l'imprimé à de nouveaux publics et d'accroître ainsi les ventes encouragea l'emploi de formats encore plus petits. L'in-sedecimo connut une courte gloire de quelques décennies en France mais son succès, aussi transitoire fût-il, démontra la soif pour ces livres peu onéreux et le marché qui restait à exploiter. Le succès de plus long terme de l'in-duodecimo est à rapprocher de celui du format précédent, mais son élégance ainsi que son adoption par les presses vénitiennes lui permirent d'incarner durablement une certaine vision du codex. Les formats existants se transformèrent également. L'in-quarto fut réinventé comme la taille préférée pour les échanges polémiques et de nombreuses impressions éphémères telles que les édits et ordonnances en Europe. Le cas de l'in-quarto oblong démontre à la fois la manière dont la nécessité matérielle pouvait dicter des changements de format, mais aussi la pression exercée par la recherche d'avantages commerciaux. Dans ce dernier cas, il s'agissait de réduire, même de manière limitée, les coûts de production, mais aussi de chercher à attirer le chaland en se présentant comme un éditeur commercial suivant les dernières modes du monde du livre. Le format évoluait ainsi de la même manière que la forme des lettres, les ornements typographiques, les gravures illustratives ou les couvertures des reliures, autant de paramètres sensibles aux pressions économiques, aux fluctuations des goûts, et aux velléités d'innovation.