



HAL
open science

La musique mise en page : esthétique typographique chez Pierre et Jérôme Haultin (1570-1600)

Muriel Hoareau

► **To cite this version:**

Muriel Hoareau. La musique mise en page : esthétique typographique chez Pierre et Jérôme Haultin (1570-1600). *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 2021, 33, pp.65-81. 10.3406/albin . hal-04015794

HAL Id: hal-04015794

<https://hal.science/hal-04015794>

Submitted on 6 Mar 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

La musique mise en page : esthétique typographique chez Pierre et Jérôme Haultin (1570-1600)

La Rochelle joue pendant les Guerres de Religion, en tant que place forte protestante, un rôle politique et stratégique important : la présence permanente de chefs du parti huguenot, de théologiens et d'intellectuels acquis à la Réforme s'accompagne d'une intense activité éditoriale. L'imprimerie des Haultin, dirigée par trois générations successives de 1570 à 1620, bénéficie de la dynamique créée par la demande de livres religieux et d'ouvrages de propagande, de controverse et de théologie.

Pierre Haultin est actif comme imprimeur et surtout comme graveur de caractères d'imprimerie à Paris, Lyon et Genève à partir de la fin des années 1540¹. Il achève sa carrière de typographe à La Rochelle où il s'établit à partir de 1570 sous la protection de Jeanne d'Albret, qui lui commande ses premiers imprimés rochelais². L'atelier Haultin reste lié à la famille de Navarre jusqu'aux premières années du règne d'Henri IV³. Jérôme Haultin, imprimeur, libraire mais aussi « fondateur en lettres d'imprimerie » à Londres, prend la succession de son oncle à La Rochelle vers 1587⁴. Après sa mort en 1600, l'atelier perdure jusqu'en 1620 à l'adresse des « héritiers de Jérôme Haultin », ou de son gendre Corneille Hertmann. La production du début du XVII^e siècle, essentiellement constituée d'ouvrages religieux et de controverse, présente un intérêt marginal pour notre étude, qui se bornera aux trois dernières décennies du XVI^e siècle⁵.

L'atelier Haultin, très sollicité, diffuse en France et en Europe des impressions de qualité. Les ouvrages musicaux des Haultin sont bien répertoriés et ont été pris en compte dans nombre d'études historiques, bibliographiques et musicologiques⁶; mais ils n'ont jamais été étudiés comme un corpus en tant que tel. C'est dans cette perspective que nous voudrions proposer une analyse bibliographique et formelle de la production musicale de l'atelier Haultin, et chercher à comprendre dans quelle mesure les choix économiques et éditoriaux, les relations de concurrence et d'influence entre imprimeurs ont un effet sur la mise en livre d'œuvres musicales publiées à La Rochelle pendant les Guerres de Religion.

I. Les Haultin imprimeurs de musique

¹ La synthèse la plus achevée sur le parcours de Pierre Haultin a été établie par Hendrik D.L. Vervliet, dans son article « Printing Types of Pierre Haultin (ca. 1510-87). Part I : Roman Types », *Quaerendo*, 30/2, 2000, p. 87-115). La bibliographie de Louis DESGRAVES, *Les Haultin 1571-1623* (Librairie E. Droz, Genève, 1960) reste la plus complète, mais la biographie présente quelques imprécisions. Les recherches les plus à jour sur la carrière de Pierre Haultin avant son arrivée à La Rochelle sont celles de Rémi Jimenes, « Reconsidering Pierre Haultin's Early Career : Roots, Training, Beginnings (1546–1550) » *Library*, Oxford University Press, 18 (1), 2017, p. 62-80.

² Les premiers ouvrages à l'adresse typographique de Pierre Haultin sont un Nouveau Testament et un catéchisme en basque publiés en 1571. Eugénie Droz montre toutefois que l'imprimerie de Pierre Haultin était établie dans la ville dès l'année précédente (« Complément à la bibliographie de Pierre Haultin », Droz, Genève, *Bibliothèque D'Humanisme et Renaissance*, vol. 23, no. 2, 1961, pp. 375–378.)

³ Catherine de Bourbon commande notamment, en 1587, l'impression de deux traités anonymes de Pierre de Belloy pour défendre les droits d'accession d'Henri au trône de France.

⁴ Plusieurs sources mentionnent la présence à Londres de Jérôme Haultin entre 1574 et 1587, en particulier les minutes du notaire Bomyer (Archives départementales de la Charente-maritime, 3 E 184, cité par Louis Desgraves).

⁵ Les héritiers de Jérôme Haultin poursuivent au début du XVII^e siècle la publication de psautiers. Des bibliographes du XIX^e siècle, parmi lesquels Orentin Douen, mentionnent une édition rochelaise posthume de Claude Le Jeune, *Les psaumes de Marot et de Théodore de Bèze mis en musique à quatre et cinq parties par Cl. Lejeune natif de Valenciennes*. Ernest Bouton donne les informations suivantes sur l'ouvrage : « La Rochelle J. Haultin, 1608, in 4^o, première édition publiée par Cécile Lejeune sœur du compositeur et dédiée au Duc de Bouillon, prince de Sedan. Elle est fort rare ». (BOUTON, Ernest, *Esquisse biographique et bibliographique sur Claude Lejeune, natif de Valenciennes, surnommé le Phénix des musiciens[...]*, Valenciennes, Imprimerie et lithographie de B. Henry, 1846). Nous n'avons pour le moment identifié aucun exemplaire de cette édition, qui n'est pas mentionnée dans le Répertoire International des Sources Musicales.

⁶ Cette production est évidemment recensée dans le Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Elle a été étudiée avant tout du point de vue des deux principaux compositeurs qui y sont représentés, Orlando de Lassus (FREEDMAN, Richard, *The Chansons of Orlando di Lasso and Their Protestant Listeners. Music, Piety, and Print in Sixteenth-Century France*, Woodbridge, University of Rochester Press, 2001) et Claude Le Jeune (HIS, Isabelle, *Claude Le Jeune (V. 1530-1600) : un compositeur entre Renaissance et Baroque*, Actes Sud, 2000)

Pendant trois générations, les Haultin publient des psautiers monodiques. Entre 1575 et 1578 paraissent à l'adresse de Pierre Haultin plusieurs recueils de chant polyphonique. Jérôme Haultin est quant à lui l'imprimeur, en 1598, d'une œuvre originale de Claude Le Jeune, le *Dodecacorde contenant douze pseumes de David, mis en musique selon les douze modes, approuvez des meilleurs auteurs anciens et modernes*.

Un corpus musical résolument protestant

En tenant compte du fait que les Haultin figurent parmi les principaux éditeurs de psautiers francophones à la fin du XVI^e siècle, on peut affirmer que des centaines de milliers de pages de musique sont sorties des presses rochelaises. On dénombre treize éditions des *Psaumes de David* traduits par Clément Marot et Théodore de Bèze entre 1572 et 1600 (24 au total jusqu'en 1620). La cité atlantique concurrence directement Genève sur le marché francophone des psautiers⁷.

Entre 1575 et 1578, Pierre Haultin publie également huit recueils de chant polyphonique⁸. Ce sont d'une part des *contrafacta* protestants, qui reprennent des chansons composées par Orlande de Lassus, en remplaçant les paroles par des textes inspirés des psaumes⁹. Jean Pasquier signe l'adaptation de certains titres ; l'ensemble des recueils peut, vraisemblablement, lui être attribué. Deux recueils de *Cantiques et chansons spirituelles* de 1578 proposent une anthologie d'œuvres vocales de toute la Renaissance - Des Masures, Lupi, De Villiers, Goudimel, Des Bordes, Boyvin, Certon, L'Huilier, Du Tertre... Cette large sélection est-elle un indicateur de l'érudition musicale de Jean Pasquier, à propos duquel nous disposons de très peu d'éléments biographiques ? Elle dénote en tout cas une bonne connaissance des recueils parisiens du XVI^e siècle dont proviennent toutes les pièces, notamment ceux publiés à Paris par Le Roy et Ballard. En 1576, ces derniers sont même victimes d'une contrefaçon par Pierre Haultin des *Moduli quatuor et octo vocum* de Lassus qu'ils avaient édités avec privilège en 1572.

Enfin, le *Dodecacorde* de Claude Le Jeune est imprimé en 1598 chez Jérôme Haultin. Alors que de nombreux recueils sont parus en peu d'années chez son prédécesseur, Jérôme Haultin n'imprime qu'une seule œuvre musicale, mais il s'agit cette fois d'une édition originale. Publié l'année de l'Édit de Nantes, le *Dodecacorde* est une œuvre monumentale, dont la portée est à la fois musicale, religieuse et politique. Claude Le Jeune, « compositeur ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi », bénéficie pour son *Dodecacorde* d'un privilège royal accordé par Henri IV en 1596 et d'un privilège néerlandais de 1598. Le texte du privilège en néerlandais présente le compositeur comme résidant à La Rochelle. Le musicien protestant s'est à cette époque réfugié dans la place forte, ce qui explique probablement pourquoi l'œuvre y est publiée, et non à Paris chez Le Roy et

⁷ La moitié de la production de l'imprimerie durant ses cinquante années d'activité est constituée de livres religieux (Bibles, Nouveaux Testaments et psautiers). La production de psautiers correspond à une forte demande : après le Synode de La Rochelle de 1581, la Discipline ecclésiastique des Eglises réformées de France impose que chaque fidèle se rende au culte avec un psautier. Les relations de concurrence entre La Rochelle et Genève ont été étudiées par Jean-François GILMONT, *Le livre réformé au XVI^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005.

⁸ Pour la bibliographie précise des imprimés musicaux rochelais on se reportera à l'article de Laurent Guillo dans la présente publication.

⁹ Pierre Haultin est l'un des imprimeurs les plus prolifiques sous Henri III pour ce genre musical typique de l'époque. Un *Recueil du mélange contenant plusieurs chansons a quatre et cinq parties, sur la musique de Lassus*, a été publié à Londres en 1570 par Thomas Vautrollier. A Genève, Simon Goulart se spécialise à partir de 1576 dans l'édition de *contrafacta*, chez différents imprimeurs (cf. *The Chansons of Orlando di Lasso, op. cit.*).

Ballard, imprimeurs du Roi pour la musique¹⁰. L'œuvre est dédiée à Henri de la Tour d'Auvergne, duc de Bouillon, ce qui la place sous l'égide d'un proche d'Henri IV de confession protestante¹¹.

Prépondérant sur le marché du livre protestant français, l'atelier Haultin a donc produit, en toute logique, de très nombreux psautiers. Pendant une courte période, La Rochelle est aussi devenue un centre notable de la diffusion d'œuvres musicales contemporaines. Les *contrafacta*, les chansons spirituelles et le *Dodecacorde* sont proches des psaumes par leur texte. Ils participent également d'une volonté de propager la foi calviniste. La présence de musiciens, comme de penseurs de premier ordre dans la ville, est liée au contexte des Guerres de Religion et le corpus musical des Haultin n'est jamais éloigné des enjeux de société propres à cette période troublée¹².

Pierre Haultin graveur de poinçons de notes de musique

En incluant les psautiers, la musique imprimée ne représente qu'une vingtaine de titres sur les quelque deux-cents publiés par l'atelier entre 1570 et 1600. Si elle n'est pas majoritaire dans la production, on peut néanmoins affirmer qu'elle constitue une spécialité des Haultin. Cela s'explique par le contexte évoqué précédemment mais aussi par le parcours professionnel de Pierre Haultin. Il est l'un des principaux graveurs de caractères du XVI^e siècle, au même titre que des typographes contemporains dont le nom est davantage passé à la postérité comme Claude Garamont ou Robert Granjon. Les caractères dessinés par Pierre Haultin sont utilisés par des imprimeurs de toute l'Europe de la Renaissance tardive¹³. Ses poinçons permettent de fabriquer des fontes latines, mais aussi grecques, hébraïques et musicales. À la suite des affirmations de Fournier Le Jeune, Pierre Haultin a même été longtemps considéré comme l'inventeur des caractères typographiques musicaux mobiles. Des études plus récentes, depuis celle de Daniel Hertz en 1969, attribuent cette innovation à Pierre Attaignant, qui les utilise dans ses *Chansons nouvelles* de 1528¹⁴. On a toutefois la certitude que Pierre Haultin gravait des poinçons musicaux et vendait ses matrices à d'autres imprimeurs dès la décennie 1540. Un contrat mentionne, en 1546, l'achat par Nicolas Du Chemin de « poinçons et matrices d'une note de musique » à Pierre Haultin¹⁵. Dans son inventaire systématique du matériel typographique attribuable à Pierre Haultin, Hendrick Vervliet dénombre douze types musicaux différents¹⁶. Ces caractères se retrouvent chez de nombreux imprimeurs huguenots ou calvinistes suisses, comme Jean Crespin à Genève en 1551, Louis Rabier à Orléans en 1565 ou encore Thomas Vautrollier à Londres en 1570. C'est essentiellement après son arrivée

¹⁰ Isabelle His explique, dans sa biographie de Claude Le Jeune (*Claude Lejeune, op. cit.*), les circonstances de ce séjour rochelais du compositeur ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi. On notera également que la publication du *Dodecacorde* bénéficie d'un privilège accordé au compositeur, et non à l'imprimeur, et qu'elle coïncide avec une période de déclin dans la production de l'atelier de Le Roy et Ballard (Robert I Ballard meurt en 1588, Adrian Le Roy en 1598), particulièrement en ce qui concerne le répertoire vocal (LESURE, François, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Société française de Musicologie, 1955)

¹¹ Le duc de Bouillon, grand amateur de musique et de danse, est par ailleurs connu pour avoir apporté sa protection à différents musiciens de son temps (cf. HIS, Isabelle, « Henri de La Tour, vicomte de Turenne, duc de Bouillon, et la musique : autour de six dédicaces musicales », Droz, Genève, *Seizième Siècle*, no. 12, 2016, pp. 197–221).

¹² Jean Pasquier dédicace ainsi à François de La Noue son *Mellange d'Orlande de Lassus [...] de 1576* : « [...] Lors que sortant du travail de la guerre ou ennuy des conseils (pour prendre quelque respiration) me faisiez cet honneur, me commander d'aller faire la musicque en vostre maison, pour (par ce moyen) vous aider à tromper aucunement l'ennuy, et la tristesse, que ces guerres civiles vous apportioient : Je conclus que je ne pouvois mieux que d'appeler vostre Nom au commencement de ce livre, Afin qu'à vostre exemple plusieurs de la noblesse fussent incitez à tels exercices, qui sont certes propres, et bienséants aux personnes illustres, et généreuses, pour leur adoucir l'amertume, et difficulté des labeurs, auxquels la piété, et l'amour de leur patrie, la justice et honesteté les appelle, en ce tems misérable, et calamiteux ».

¹³ Sa *nonpareille*, une police de très petite taille gravée avec une grande dextérité, est même utilisée jusqu'au XVIII^e s. (« Printing Types of Pierre Haultin », *op. cit.*)

¹⁴ HEARTZ, Daniel, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music. A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1969.

¹⁵ NOAILLY, Jean-Michel, *Claude Goudimel, Adrian le Roy et les cent cinquante psaumes, Paris : 1562-1567*, Thèse de doctorat, Université de Saint-Étienne, 1988.

¹⁶ VERVLIET, Hendrik D.L., « Printing Types of Pierre Haultin (ca. 1510-87). Part II : Italic, Greek and Music Types », *Quaerendo*, 30/3, 2000)

à La Rochelle que Pierre Haultin imprime de la musique à son nom¹⁷, avec des caractères identiques à ceux qu'il a vendus pendant des décennies à ses confrères partout en Europe, et formellement proches de ces *diamond-shaped notes* créées par Pierre Attaignant presque cinquante ans auparavant. Pierre Haultin ne semble pas avoir gravé de nouveaux caractères musicaux à La Rochelle¹⁸ : le Gros-romain utilisé, par exemple, à Lyon chez Gabriel Cotier pour des psautiers de petit format a le même usage à La Rochelle en 1572, le Gros-parangon du psautier parisien de 1567 est réutilisé à La Rochelle en 1577, etc.¹⁹ Ce dernier type est également employé par Jérôme Haultin en 1589, qui n'a qu'à réutiliser l'abondant matériel présent dans l'atelier. Le *Dodecacorde* est ainsi composé avec un Moyen-canon semblable à celui employé par son prédécesseur en 1575 mais aussi à Londres par Thomas Vautrollier en 1570.

Pour les psautiers comme pour les chants polyphoniques, ces types musicaux s'harmonisent avec le reste du matériel pour donner des portées régulières. La police du texte est soigneusement choisie pour que les paroles soient à la fois proportionnées à la portée et lisibles. Notes et paroles sont exactement alignées sur la lettrine qui commence chaque chanson. Les portées sont justifiées horizontalement et verticalement, au moyen de « filets » vierges quand cela est nécessaire. La qualité du matériel typographique employé, associée à une justification précise et à une recherche d'équilibre entre texte et portée contribuent à l'harmonie générale et à la lisibilité de la page musicale.

[illustration 1]

II. L'édition des parties et la composition typographique

Une composition collaborative

Le fait que les caractères typographiques musicaux soient abondants, disponibles et d'une manipulation habituelle facilite probablement le travail de l'atelier. Cela ne suffit cependant pas à assurer la qualité des impressions musicales des Haultin. La mise en page des chansons polyphoniques exige une certaine dextérité de la part du compositeur – au sens typographique du terme : le format oblong est peu habituel, l'alignement vertical des notes et des paroles nécessite un travail de mise en page précis. Il faut également relire et corriger les épreuves. Le texte des psautiers est figé et peut se recopier d'une édition à l'autre, mais la réalisation des *contrafacta* et du *Dodecacorde* nécessite une maîtrise plus avancée de la musique. À Paris, Claude Goudimel a collaboré avec Nicolas Du Chemin. Adrian Le Roy, associé de Robert Ballard, est à la fois imprimeur et musicien. Comme on l'a suggéré *supra*, on peut émettre l'hypothèse que Jean Pasquier a joué à La Rochelle ce rôle d'éditeur auprès de Pierre Haultin, même lorsque son nom n'est pas mentionné dans les recueils. Dans la préface des chansons de 1578, il se présente comme « sezannien » c'est-à-dire originaire de la Marne ; aurait-il séjourné à La Rochelle entre 1575 et 1578, son départ expliquant la fin de sa collaboration avec Haultin, et par conséquent l'arrêt des publications musicales ?

Dans le cas du *Dodecacorde* c'est probablement Claude Le Jeune qui a suivi la composition typographique et vérifié les différentes épreuves. Le portrait liminaire du premier livret (voix de « dessus ») le représente d'ailleurs tenant à la main une page de son œuvre, celle du canon qui figure au début des autres voix. Cette mise en abyme symbolise à elle seule l'interdépendance de l'auteur et de l'imprimeur dans l'entreprise commune de publication de l'œuvre²⁰.

¹⁷ Avant 1572, un seul psautier à l'adresse bibliographique de Pierre Haultin est signalé : *Les CL pseumes de David/ mis en rime françoise par Clement Marot et Theodore de Beze ; avec la prose en marge, comme elle est en la Bible, et une oraison à la fin d'un chacun pseume, par M. Augustin Marlorat*. A Paris, par Pierre Haultin, 1567.

¹⁸ À une exception près peut-être, le Moyen-canon employé pour le *Mellange* de 1575, que Vervliet analyse comme une légère variante des caractères employés par Vautrollier.

¹⁹ Les caractères musicaux de Pierre Haultin ont été recensés dans l'ordre chronologique de leur apparition par Hendrick Vervliet (« Printing Types of Pierre Haultin », *op.cit.*), et par Laurent GUILLO, *Les éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Klincksieck, 1991.

²⁰ Ce portrait figure au début de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (Département de la Musique, Res-2687) (en ligne) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007109h/f17.item> (consulté le 10/12/2020)

À travers cette collaboration, l'imprimeur apparaît comme un passeur²¹ entre le compositeur et le chanteur ; il est confronté au problème de la matérialisation d'une œuvre écrite avant tout pour être interprétée²². À défaut de manuscrits conservés, il n'est pas possible de savoir sous quelle forme Jean Pasquier ou Claude Le Jeune ont chacun conçu et écrit leur œuvre. Mais il semble certain que les manuscrits fournis à l'atelier Haultin sont proches du résultat imprimé, c'est-à-dire une suite de voix écrites assez indépendamment les unes des autres. Plusieurs détails typographiques abondent dans ce sens. Selon la pratique habituelle des imprimeurs contemporains des Haultin, chaque voix est conçue comme un livret à part, avec un système de signatures autonome qui commence à la lettre A et une pagination propre. Ainsi dans le *Mellange d'Orlande de Lassus* de 1576, le livret du *Tenor* ayant une page de plus que celui de la *Quinta pars*, la table y est décalée d'un feuillet ; certains livrets du *Dodecacorde* comportent une table des psaumes et une table des couplets, d'autres seulement l'un ou l'autre de ces index.

Une forme adaptée aux usages

Du côté des acquéreurs on retrouve, en toute logique, cette dispersion des différentes voix d'un même titre. La Bibliothèque municipale de Bordeaux conserve ainsi un recueil où les livrets *tenor* de tous les *Mellanges* et *Moduli* de 1575-1576 sont reliés ensemble. On constate la perte de certaines voix, et dans tous les cas une grande rareté, aujourd'hui, des chansons et motets publiés à La Rochelle²³. Cette faible conservation, habituelle pour la musique imprimée du XVI^e siècle, peut être l'indice d'une utilisation courante et intensive, d'une circulation importante de ces documents relativement éphémères, au détriment d'une préservation soignée dans les étagères d'une bibliothèque d'étude ou de bibliophilie... La reliure, ou plutôt l'absence de reliure des livrets, a pu également jouer au détriment de leur préservation²⁴.

Hormis les psautiers, toutes les éditions musicales des Haultin sont des in-quarto oblongs. Ce format reprend celui, classique, des imprimés parisiens : l'in-quarto oblong prédomine chez Attaignant et chez Du Chemin ; Le Roy et Ballard en font usage²⁵. En adoptant cette forme, Pierre et Jérôme Haultin imitent certes les imprimés parisiens, mais ils se conforment avant tout à une sorte de « standard » de l'édition musicale au XVI^e siècle²⁶. Les dimensions d'un livre sont le premier élément d'identification d'un document par son acheteur et il induit des habitudes de lecture spécifiques.

Les psautiers rochelais sont eux aussi relativement peu conservés si l'on rapporte le nombre d'exemplaires actuels au tirage probable de ces ouvrages destinés à une très large clientèle. Ce sont

²¹ Nous empruntons ici, dans le registre musical, la formule de « passeurs de texte », employée pour analyser le rôle de transmission joué par les imprimeurs-libraires dans la culture humaniste. BENEVENT, Christine, CHARON, Anne, DIU Isabelle et VENE, Magali, *Passeurs de textes. Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, Paris, École des Chartes, 2012.

²² Cette particularité de l'imprimé musical, que l'on pourrait qualifier de performatif, induit des problématiques typographiques que de nombreux historiens de la culture de l'imprimé ont rapprochées de celles propres à l'édition théâtrale au début de l'époque moderne, cf. WISTREICH, Richard, « Introduction: Musical Materials and Cultural Spaces », *Renaissance Studies* 26, no. 1, 2012, p. 1-12. Plusieurs études récentes développent la question de la réception et de la diffusion des chansons imprimées au XVI^e s., en particulier VAN ORDEN, Kate, *Materialities: Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2015.

²³ Ces observations sont basées sur le RISM ; on ne connaît ainsi qu'un unique exemplaire de chaque *Livre des Cantiques et chansons spirituelles à quatre parties* de 1578, conservé à la bibliothèque bodléienne d'Oxford.

²⁴ Les recueils de chanson étaient vendus « en blanc », mais les Haultin pratiquaient aussi semble-t-il une reliure d'éditeur en parchemin souple, semblable à celle des exemplaires conservés du *Livre des Cantiques* de 1578 mentionnés précédemment. L'essentiel des brochures parvenues jusqu'à nous ont été reliés avec d'autres livrets dans des recueils plus volumineux.

²⁵ L'in-8° oblong est également très utilisé par Le Roy et Ballard, cf. BOUCAUT-GRAILLE, Audrey, *Les imprimeurs de musique parisiens et leurs publics, 1528-1598*. Thèse de doctorat en musicologie, Université de Tours, 2007.

²⁶ Le format oblong permet des lignes de notes plus longues et donc une interruption visuelle moins récurrente pour une lecture spécifique, différente de celle d'un texte : il évite à l'interprète des changements de lignes trop fréquents, inconfortables pour chanter. Ce format est également adapté au chant choral, puisqu'il n'occulte pas les visages des interprètes (KRUMMEL, D. W., « Oblong Format in Early Music Books », *The Library*, Volume s5-XXVI, Issue 4, Décembre 1971, p. 312-324). On voit à quel point les imprimeurs se conforment à un format commun dans des recueils comme les 5 volumes conservés à la Bibliothèque du Congrès sous la cote M1490 .L55. Dans chaque volume aux dimensions identiques (17x23 cm) sont rassemblées, par voix (Cantus, Tenor, Bassus, Sextus, and Octave et Basse), des brochures de musique vocale parues entre 1580 et 1621 chez différents imprimeurs – Jérôme Haultin, Jérôme Commelin, Pierre Ballard, Barthélémy Vincent, etc.

de petits, voire très petits formats : in-octavo pour les plus grands, et jusqu'à in-16 (par exemple pour le premier psautier de 1572) ou in-24 (héritiers de Jérôme Haultin, 1604). Pour ces formats portatifs, c'est autant l'aspect pratique que la raison économique qui prévaut : pour produire des livres de culte ou de prière peu chers et faciles à diffuser (ou à dissimuler), l'économie de papier est primordiale²⁷. La maîtrise au sein de l'atelier de la gravure et de la fonte de caractères est là encore un atout, puisque les caractères typographiques de très petite taille mais bien dessinés, qui ont fait la réputation de Pierre Haultin, contribuent à la fabrication d'exemplaires lisibles et élégants.

III. Le décor de la page, entre influence et imitation

Comme le choix du format, l'esthétique des pages de titre relève d'une stratégie commerciale et éditoriale.

Dans les recueils de chansons polyphoniques, le format oblong a pour corollaire la composition de pages de titres sensiblement différentes de celles des autres livres imprimés par l'atelier. Chez Pierre Haultin, certains titres sont encadrés au moyen de bandeaux. À aucun moment l'atelier rochelais n'imité cependant les encadrements très chargés et illustrés des ateliers parisiens, un style pourtant adopté par Vautrollier ou les imprimeurs genevois²⁸. Les titres rochelais restent très sobres, avec la marque typographique « à la religion » habituelle, et parfois une citation extraite des psaumes. Celui du *Dodecacorde*, non encadré, est ainsi d'une grande simplicité. Un portrait gravé de l'auteur figure en revanche dans les pages liminaires, illustration exceptionnelle dans le corpus des Haultin. Les relations d'influence et de mimétisme formels entre imprimeurs provinciaux ou genevois et imprimeurs de musique parisiens ont été étudiées par Jean-Michel Noailly et Laurent Guillo²⁹. Il convient toutefois de nuancer, en fonction des périodes, l'idée que l'atelier Haultin aurait systématiquement copié le style de Le Roy et Ballard.

Harmonie et austérité de la page musicale chez Pierre Haultin

L'ensemble des recueils musicaux imprimés chez Pierre Haultin relève de la même austérité que leurs pages de titre. On peut trouver quelques lettres ornées, bandeaux ou cul-de-lampes dans le paratexte, comme dans l'avis au lecteur des *Cantiques et Chansons Spirituelles* de 1578³⁰. Mais aucun élément visuel superflu n'apparaît dans les pages musicales. Les chansons commencent seulement par une initiale de grande taille, et non par une lettre ornée comme c'est le cas chez Le Roy et Ballard, mais aussi chez les imprimeurs suisses. Chez ces concurrents, des mascarons clôturent les chants. Même chez Vautrollier, dont la mise en page de Pierre Haultin se rapproche, on trouve par exemple un fleuron en forme de marguerite à la fin des deux premières chansons de 1570, et en contrepoint au texte qui évoque le champ lexical des fleurs³¹. Ce type de fantaisies visuelles est totalement absent des *contrafacta* rochelaises. La composition n'en est pas pour autant fruste ou hâtive ; comme pour ses autres impressions, l'atelier accorde une attention particulière, on l'a vu, à la justification des pages et à la qualité du matériel typographique.

Il est impossible de déterminer si ce dépouillement est volontaire pour éditer des œuvres vouées à la spiritualité, proposant des paroles chastes et inspirées des psaumes sur des chansons qui ont pu être, initialement, frivoles. Il peut s'agir tout simplement d'une économie de moyens pour des

²⁷ HIGMAN, Francis, *Lire et découvrir : la circulation des idées au temps de la Réforme*, Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et Renaissance, 1998.

²⁸ La sobriété des titres rochelais peut tout de même se comparer à un exemple parisien du milieu du siècle, celui des recueils de chansons de Michel Fezandat, avec lequel Pierre Haultin a collaboré à Paris au cours de la décennie 1550.

²⁹ GUILLO, Laurent, NOAILLY, Jean-Michel. « Lettrines et ornements dans l'édition musicale aux XVIe et XVIIe siècles », *Ornementation typographique et bibliographie historique : actes du colloque de Mons (26-28 août 1987)*, éd. Marie-Thérèse Isaac, Bruxelles, E. Van Balberghe, 1988, p. 107-127.

³⁰ Oxford, Bodleian Library, Mus. Sch. F.590 (1) and (2)

³¹ *Recueil Du Mellange d'Orlande De Lassus, Contenant Plusieurs Chansons Tant En Vers Latins Qu'En Ryme Francoyse, a Quatre, & Cinq Parties. Quinta Pars*. Londres, Par Thomas Vautrollier, demourant aux Blacfrieres, 1570. f. Aii verso (« Mon cœur se rend à toy Seigneur, Tout plein d'énuy & de martire, [...] cueillit la marguerite » et f. Aiii recto « Mon cœur ravi d'amour non variable, [...] Tant belle fleur, En odeur tant doucette [...] En l'odorant En l'odorant »)

ouvrages avant tout utiles, dont la vocation première est l'interprétation et non la lecture attentive. Ce qui est certain, c'est que l'atelier rochelais ne cherche pas à s'inspirer, même lorsqu'il en copie le contenu, du style des éditions parisiennes qui font alors référence dans le domaine de l'édition musicale.

[illustration 2]

Une composition typographique exceptionnelle pour une œuvre musicale exceptionnelle : le Dodecacorde de Claude Le Jeune

À l'inverse le *Dodecacorde*, seule œuvre originale contemporaine imprimée chez Jérôme Haultin, recourt à de nombreux ornements typographiques et se rapproche, visuellement, des imprimés de Le Roy et Ballard. On trouve à cela une raison simple : l'ensemble des lettrines employées copie fidèlement le matériel de l'atelier parisien, une série de lettres ornées d'inspiration mythologique qui apparaît dans les éditions parisiennes de Lassus vers 1570³².

[illustrations 3 et 4]

Ce matériel typographique commence à figurer, ponctuellement, dans d'autres livres imprimés chez Jérôme Haultin dès 1596, date du privilège du *Dodecacorde*. On peut émettre l'hypothèse que cet alphabet caractéristique de l'atelier de Ballard et Le Roy a été acheté ou copié dans le but d'imprimer l'œuvre de Claude Le Jeune³³. L'imprimeur rochelais bénéficie du privilège royal accordé à un compositeur renommé, cas peu fréquent dans l'univers du livre rochelais plutôt enclin à l'édition officieuse, voire clandestine. La garantie commerciale conférée par le privilège, le renom de l'auteur, l'ampleur esthétique et la portée politique du *Dodecacorde* sont autant d'explications possibles d'une mise en livre exceptionnelle pour l'atelier Haultin. À défaut de sources connues, on ne peut savoir si le soin particulier apporté au décor de l'ouvrage correspond avant tout à une prétention de l'éditeur, à une exigence de l'auteur, ou au fait que les acheteurs potentiels seraient différents de ceux des *contrafacta* imprimés par le même atelier vingt ans auparavant. L'œuvre monumentale et institutionnelle de Le Jeune, introduite par un manifeste esthétique et politique et publiée la même année que l'Édit de Nantes, implique probablement un lectorat différent de celui, plus domestique ou amateur, des chansons adaptées par Pasquier sous Henri III. Cette musique exigeante, très contrapuntique, ne peut être exécutée que par des chanteurs émérites.

Paradoxalement, alors que les contrefaçons de chansons ne semblent pas avoir été influencées par d'autres imprimeurs, l'édition originale d'une œuvre prestigieuse suscite un plagiat formel manifeste. C'est dire combien le style typographique résulte d'une équation complexe : entrent en ligne de compte l'état du marché et les modèles fournis par les pairs, les moyens matériels ou humains de l'imprimeur, et les compétences et exigences des différents acteurs qui gravitent autour de l'atelier – commanditaire, auteur, correcteur, etc.³⁴

L'impression musicale a toute sa place dans l'un des principaux ateliers typographiques protestants de la fin du XVI^e s. On ne reviendra ni sur l'importance du chant dans le culte protestant, ni sur le

³² La ressemblance est telle que la réédition du *Dodecacorde* en 1618 chez Pierre Ballard, héritier du matériel typographique original, pourrait à son tour passer pour une contrefaçon... Mais le jeu des imitations ne s'arrête pas là, puisqu'en même temps que cette réédition, Ballard donne aussi un *contrafactum* catholique du *Dodecacorde*, analysé par Isabelle His, « 'Sous lesquels ont été mises des paroles morales': un cas de *contrafactum* de psaumes entre 1598 et 1618 », *Revue de Musicologie*, vol. 85, no. 2, 1999, p. 189-225.

³³ Cet alphabet caractéristique de Le Roy et Ballard est employé par d'autres imprimeurs dans la seconde moitié du XVI^e s.; Anna Baydova, qui a étudié la circulation de ces ornements typographiques, en attribue le dessin à Baptiste Pellerin (BAYDOVA, Anna, *Le rôle des peintres dans l'illustration des livres imprimés à Paris, 1530-1580*. Thèse de doctorat, Université Paris Sciences et Lettres, 2017).

³⁴ Dans la même perspective, une étude comparative de l'abondant corpus des psautiers rochelais et des *Psaumes* monodiques imprimés à Genève et dans d'autres places d'imprimerie huguenote mériterait d'être menée, du point de vue des influences réciproques et des imitations formelles.

rôle joué par les psaumes dans la culture huguenote. En temps de Guerres de Religion, dans une société où la pratique de la lecture est encore peu répandue, la diffusion de chansons polyphoniques morales, spirituelles ou inspirées des psaumes joue un rôle indéniable de propagande : chanter revient à professer sa foi publiquement et à haute voix³⁵. La plupart des pièces musicales rochelaises, psautiers de petit format, livrets de peu de pages, prennent une forme accessible et circulent en France et en Europe³⁶. De faible coût et en français, certains de ces ouvrages ont-ils contribué à la diffusion de la lecture de la musique, comme les Nouveaux Testaments et catéchismes en langue vernaculaire ont pu contribuer à la diffusion de la lecture ? Le cas particulier du *Dodecacorde*, entreprise éditoriale à part dans le corpus, montre que la forme typographique peut donner des indices sur la « fabrication » au sens large de l'œuvre, mais aussi sur son intégration dans une culture de l'imprimé partagée par les contemporains, sur sa réception et son interprétation. Jérôme Haultin reproduit des letrines d'inspiration mythologique prisées des typographes parisiens depuis trois décennies. Une fois entré dans l'atelier, cet alphabet imité de Le Roy et Ballard, dont plusieurs lettres mettent en abyme une représentation vocale ou instrumentale, est aussi employé pour orner des textes de théologie et de controverse n'ayant aucun rapport avec le quatrième art... Dans quelle mesure cette iconographie, seule imagerie présente dans des textes sans illustration, est-elle uniquement graphique, ou au contraire signifiante pour les hommes et les femmes du XVI^e siècle qui ont fabriqué et qui ont eu accès à ces livres ? On peut s'interroger sur la symbolique, dans l'univers visuel et acoustique d'un lecteur contemporain de Duplessis-Mornay, d'une scène représentant Apollon et Daphné chantant en harmonie à l'initiale d'une « Préface de l'auteur, à Messieurs de l'Église romaine » de 1598 ou d'un roi David à la Harpe au début de la seconde édition du *Traité de l'Église* de 1599³⁷.

Muriel HOAREAU, Médiathèque de La Rochelle/ Centre Jean-Mabillon, École nationale des Chartes, Université PSL.

³⁵ AUSTERN, Linda Phyllis, BOYD McBride, Kari (dir.), *Psalms in the Early Modern World*, Londres, Routledge, 2016. Pour une approche de l'espace sonore en France sous l'Ancien Régime, au-delà de la question confessionnelle, on peut se reporter aux travaux de Xavier Bisaro, en particulier *Chanter toujours. Plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVI^e-XIX^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

³⁶ Kate Van Orden (*Materialities*, op. cit.) étudie très précisément les réseaux de diffusion des chansons imprimées à Paris et à Lyon. Dans le cas de La Rochelle, la situation portuaire de la ville a probablement contribué à l'export de la musique imprimée par des routes commerciales maritimes. Muriel Hoareau, Didier Poton de Xaintrilles, Louis-Gilles Pairault (sous la dir. de), *Libraires et imprimeurs de la France atlantique, XVI^e-XVII^e siècle*, Rennes, PUR, Enquêtes et Documents, 2020 n° 66.

³⁷ DUPLESSIS-MORNAY, Philippe, *De l'institution, usage, doctrine du Sainct Sacrement de l'Eucharistie, en l'Église Ancienne*, A La Rochelle par Hierosme Haultin, 1598 (f.a2) et DUPLESSIS-MORNAY, Philippe, *Traitté de l'Église ; auquel sont disputées les principales questions meues sur ce point en notre temps*, A La Rochelle par Hierosme Haultin, 1599 (f.e1). Voir illustration 3.



FIG. 1 et 2 – Mise en page des *Moduli quatuor et octo vocum* d'Orlande de Lassus.
 En haut : Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1572
 (gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).
 En bas : La Rochelle, Pierre Haultin, 1576 (Bibliothèque municipale de Bordeaux).

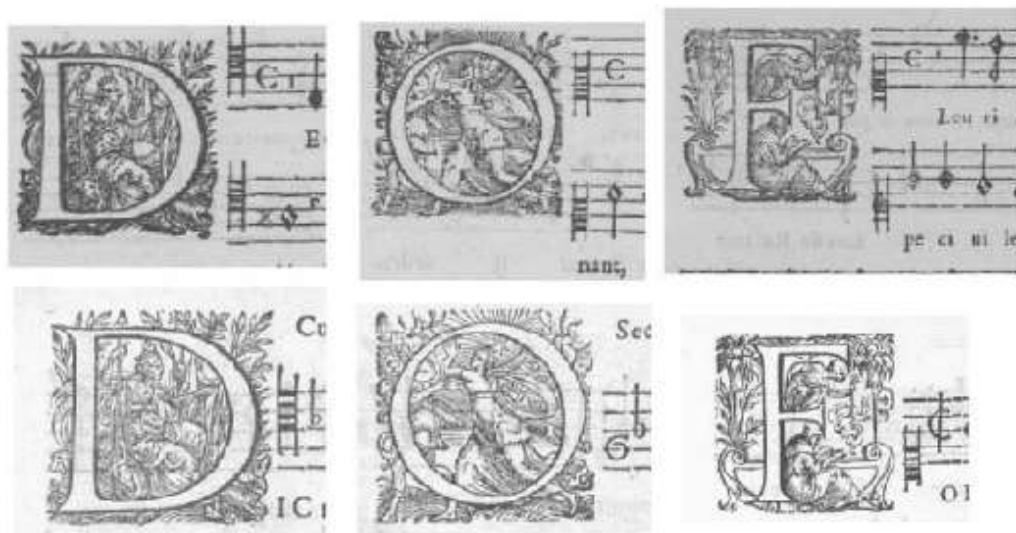


FIG. 3 et 4 – En haut : lettrines utilisées par Jérôme Haultin pour le Dodécacorde de Claude Le Jeune (1598). – En bas : lettrines employées par Le Roy et Ballard pour le Mellange d’Orlande de Lassus (Le Roy et Ballard, 1570).

Initiale H employée à l’envers par le compositeur-typographe du Dodécacorde. La symétrie horizontale et verticale de la lettre explique cette erreur, qui peut aussi être le signe d’une utilisation récente de cette lettre historiée dans l’atelier.