

Passeurs de Textes, imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme,  
Etudes réunies par Ch. Bénévent, A. Charon, I. Diu et M. Vène,  
(actes du colloque de Paris, 30-31 mars 2009)  
Paris, Ecole des Chartes, 2012, p. 205-228.

PRATIQUES D'ATELIER  
ET CORRECTIONS TYPOGRAPHIQUES  
À PARIS AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
L'ÉDITION DES ŒUVRES DE SAINT BERNARD  
PAR CHARLOTTE GUILLARD

PAR

RÉMI JIMENES\*

La Renaissance, premier âge de l'imprimerie, attire depuis longtemps l'attention des historiens du livre. Pourtant notre connaissance concrète des modalités de fabrication du livre au XVI<sup>e</sup> siècle reste partielle. Dans ce champ de connaissance que constitue l'histoire technique de l'imprimerie, les zones éclairées sont plus rares que les larges zones d'ombre. À notre décharge, il faut admettre que les sources laissées par les imprimeurs ne sont pas toujours d'une exploitation facile : les gravures montrant l'intérieur d'un atelier sont nombreuses, mais leur interprétation reste sujette à caution. Quant aux règlements administratifs, qui n'existent qu'à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, ils nous renseignent surtout sur les aspects sociaux et organisationnels du travail<sup>1</sup>. Concernant la technique, nous ne disposons d'aucune source théorique, hormis quelques rares et courtes évocations comme les *Dialogues françois pour les jeunes enfants* de

\* Il m'aurait été impossible de réaliser ce travail sans la bienveillante collaboration de MM. les conservateurs Yves Jocteur-Montrozier et Pierre Guinard, qui ont accepté d'effectuer gracieusement la numérisation intégrale de l'exemplaire lyonnais des *Opera Bernardii* afin que je puisse travailler à mon aise sur la base des fichiers numériques. Je leur adresse à tous deux mes plus sincères remerciements. Je remercie également pour leur aide précieuse Toshinori Uetani, Paul Jimenes et Juliette Bonnaud. Ce texte a été entièrement réécrit depuis mon intervention au colloque de mars 2009, car de nouveaux éléments sont parvenus à ma connaissance, qui sont aujourd'hui présentés dans ce texte.

1. Voir les analyses de Jean-François Gilmont, « Printers by the rules », dans *The Library*, 6<sup>e</sup> série, t. 2, 1980, p. 129.

Christophe Plantin (1567)<sup>2</sup>. Les premiers manuels décrivant précisément la technique typographique n'apparaissent pas avant l'extrême fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Ils demeurent de précieuses sources d'information, mais correspondent à un autre âge de l'imprimerie, au cours duquel la technique a été stabilisée et l'organisation rodée. Il en allait sans doute autrement à la Renaissance, « âge héroïque »<sup>4</sup> du livre, lorsque la typographie était une invention relativement neuve qui laissait encore le champ libre à la débrouille et à l'innovation.

Les bibliographes s'accordent à dire que la connaissance des techniques d'imprimerie n'est pas une fin en soi. Elle n'a de valeur qu'au service d'une plus grande histoire : celle des textes (littéraires, politiques, religieux, etc.) et de leur circulation<sup>5</sup>. On aurait toutefois tort de limiter les recherches matérielles aux seuls ouvrages supposés marquants ou remarquables. Il convient de mener une enquête large, sur des types de livres variés, parce que faute de traités techniques, la connaissance des conditions de fabrication du livre à la Renaissance n'est possible que par l'exploration large des bibliothèques et par l'observation attentive des ouvrages imprimés.

Plus particulièrement, notre connaissance concrète des gestes et des techniques de l'imprimerie ancienne repose sur l'observation et l'interprétation des défauts d'impression ou des impressions imparfaites (telles les épreuves). L'imprimé *réussi*, qui fait le bonheur du bibliophile et de l'historien des textes, ne présente qu'un bien maigre intérêt pour l'étude de la typographie. En revanche, les feuilles glissées, les formes mal encrées, les impressions aveugles (ou « empreintes sèches »), les types couchés dans la forme et tout ce qui fait qu'une impression est manquée constituent pour l'historien de précieux indices sur le travail concret des typographes, sur leurs

2. Réédité par Ray Nash et Stanley Morison, *An Account of Calligraphy and Printing in the Sixteenth Century from Dialogues Attributed to Christopher Plantin*, Harvard, 1940.

3. Parmi les plus importants, mentionnons Joseph Moxon, *Mechanick Exercises*, Londres, 1694; Martin-Dominique Fertel, *La science pratique de l'imprimerie*, Saint-Omer, 1724; Pierre-Simon Fournier, *Manuel typographique utile aux gens de lettres*, Paris, 1764. On peut ajouter à cette liste l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751-1772). Tous ces livres ont fait l'objet de réimpressions modernes ou sont accessibles gratuitement en ligne.

4. Marius Audin, *Somme typographique*, t. I : *Les origines*, Paris, 1946.

5. « The chief purpose of bibliography is to serve the production and distribution of accurate texts. Book lists can be useful, the study of early book production is a contribution to history, but bibliography's overriding responsibility must be to determine a text in its most accurate form » (Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, 1972, p. 1); « However, the description and analysis contained in a bibliography is not intended to exist on a factual basis as an end in itself. True, these facts alone would be valuable for no other reason than that they are facts, since collectively they would be part of the structure of a definitive supercatalogue of *editions* of books. Nevertheless, bibliography would be a limited science indeed if collection of external facts were its sole reason of existence » (Fredson Bower, *Principles of Bibliographical Description*, Newcastle, 1994, p. 8); « La connaissance des techniques de fabrication du livre n'est pas un but en soi » (Jean-François Gilmont, *Une introduction à l'histoire du livre et de la lecture*, Liège, 2004, p. 121).

gestes et sur leurs matériels<sup>6</sup>. Il convient donc d'étudier *pour elles-mêmes* les impressions défectueuses car dans ce domaine, les résultats d'une enquête menée sur un exemplaire particulier sont toujours susceptibles d'ouvrir des perspectives pour des recherches qui concernent d'autres objets. Dans cette approche méthodologique, il importe d'étudier systématiquement les exemplaires qui présentent des particularités d'impression afin de reconstituer, dans un exercice de synthèse ultérieur, le paysage global des pratiques typographiques à la Renaissance.

Présentant un état fautif du texte qui doit être corrigé, les épreuves d'imprimerie n'ont qu'une existence provisoire. De ces objets éphémères, on ne connaît généralement que des fragments, souvent découverts par hasard dans un plat de reliure à l'occasion d'une restauration<sup>7</sup>. L'existence d'un exemplaire entièrement constitué d'épreuves corrigées représente un fait exceptionnel. Ce livre, conservé à la bibliothèque municipale de Lyon sous la cote 20702, a été retrouvé par hasard lors d'une recherche bibliographique. Il s'agit de l'édition des œuvres de saint Bernard publiée à Paris, au *Soleil d'or*, par Charlotte Guillard en 1551.

#### I. — L'ÉDITION DE SAINT BERNARD EN 1551

Depuis le milieu des années 1520, l'atelier parisien du *Soleil d'or*, installé rue Saint-Jacques, près de l'église Saint-Benoît, tente de s'imposer sur le marché de la théologie érudite : après la mort de Johann Froben en 1527, l'imprimeur Claude Chevallon reprend les éditions érasmiennes des Pères de l'Église grecs et latins, en complétant les index et en collationnant le texte dès qu'il le peut sur de nouveaux manuscrits. Sont ainsi reprises les éditions de saint Ambroise (1529), de saint Augustin (1531), de saint Grégoire le Grand (1533), de saint

6. « Un volume à la typographie parfaitement régulière réjouit certes le bibliophile, mais ne fournit aucun renseignement sur la façon dont il a été composé et imprimé » (Dominique Coq et Ezio Ornato, « Les séquences de composition du texte », dans Ezio Ornato et al., *La face cachée du livre médiéval*, Rome, 1997, p. 407). Pour une excellente étude sur les accidents typographiques repérables dans les incunables, on consultera l'article d'Annie Taurant-Boulicaut, « *Vacat nec vitio nec defectu*, du blanc et de l'excès dans l'incunabile », dans *Revue française d'histoire du livre*, t. 118-121 : *Le berceau du livre : autour des incunables. Études et essais offerts au professeur Pierre Aquilon*, dir. Frédéric Barbier, 2004, p. 105-124.

7. Les publications concernant ces fragments d'épreuves sont nombreuses mais les ouvrages de synthèse sont rares. Le texte qui fait autorité reste celui de Percy Simpson, *Proof-Reading in the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries*, Oxford, 1935, dont Harry Carter a donné une réédition en 1970. On peut également citer l'ouvrage ancien de L. E. Brossard, *Le correcteur typographe. Essai historique, documentaire et technique*, Tours, 1924, qui donne des détails aussi abondants que précieux, mais dont l'auteur n'indique que rarement les sources utilisées. Enfin, nous disposons aujourd'hui d'une traduction de l'*Orthotypographia* (1608) de Jérôme Hornschuch, publiée aux éditions des Cendres en 1997 ; cet ouvrage reste la référence incontournable pour ce qui touche aux pratiques de correction des ateliers typographiques anciens.

Jérôme (1534) et de saint Jean Chrysostome (1536). Lorsque Chevallon meurt, en 1537, sa veuve Charlotte Guillard poursuit la politique éditoriale de l'atelier et complète le catalogue en y ajoutant de nouvelles références<sup>8</sup>.

Les œuvres de saint Bernard avaient été imprimées deux fois par Chevallon, en 1527 et 1536. Mais suite à la découverte de nouveaux textes par François Mangeard (alias « Comestor ») et Godefroy Tilmann, Charlotte Guillard entreprend une nouvelle édition en 1547<sup>9</sup>. Les pièces nouvellement exhumées, qui échappent ainsi « aux teignes et aux blattes » (*exemptae tineis et blattis*), sont rassemblées en un long supplément de quarante-huit feuillets, qui occupe à la fin de l'ouvrage les cahiers GG à MM. Cet *appendix* est introduit par une préface de Louis Miré, conseiller éditorial de l'atelier<sup>10</sup>, qui nous renseigne sur les circonstances de la découverte de ces textes : Mangeard a trouvé deux nouveaux traités dans la bibliothèque de l'Université, tandis que Tilmann a mis au jour neuf textes inédits dans la bibliothèque des Chartreux<sup>11</sup>. Les frais de cette importante publication sont partagés entre Charlotte Guillard, Jean de Roigny et le Lyonnais Hugues de La Porte.

Évoquant un « match Bâle-Paris », Pierre Petitmengin a montré que l'atelier du *Soleil d'or* était directement en concurrence avec la maison bâloise de Froben pour l'édition de textes patristiques grecs et latins<sup>12</sup>. Mais, à partir du milieu des

8. L'étude la plus complète disponible sur Charlotte Guillard reste l'excellent article de Beatrice Beech, « Charlotte Guillard. A sixteenth century business woman », dans *Renaissance Quarterly*, t. 36, 1983, p. 345-367. Par ailleurs, je consacre à Charlotte Guillard ma thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Luce Demonet (en cours).

9. Sur Mangeard, voir L.-E. Marcel, « Un éditeur bourguignon de saint Bernard, François Mangeard », dans *Association bourguignonne des sociétés savantes. Congrès de 1927. Saint Bernard et son temps*, Dijon, 1928, p. 115-124. Sur Tilmann, voir Jean-François Maillard, Catherine Magnien, Judit Kecskeméti et Monique Portalier, *La France des humanistes*, t. I : *Hellénistes*, Paris, 2003.

10. Louis Miré (on rencontre aussi les formes Myré et Le Mire), natif de Rosay-en-Brie, est l'un des piliers du *Soleil d'or*. Il se qualifie lui-même d'« administrateur de l'atelier typographique » (*typographico praelo praefectus*) dans une préface aux œuvres de saint Basile. Entré, semble-t-il, dans l'atelier du *Soleil d'or* en 1543 à l'occasion de l'édition des œuvres de saint Hilaire de Poitiers, il collabore par la suite à de nombreuses éditions, au moins jusqu'en 1552. On le retrouvera en 1557 (année qui suit la mort de Charlotte Guillard) à Lyon, chez Jean de Tournes.

11. La liste détaillée des textes est donnée dans l'index, ainsi que dans la préface de Louis Miré. Les textes retrouvés dans un manuscrit de la Sorbonne par François Mangeard sont le *Libellus de amore dei* et le *Libellus de natura et dignitate amoris divini* (ces traités sont aujourd'hui attribués à Guillaume de Saint-Thierry ; voir sur ce sujet l'introduction de Marie-Madeleine Davy à l'édition des *Deux traités sur l'amour de Dieu*, Paris, 1953). Les textes découverts par Godefroy Tilmann dans la bibliothèque des Chartreux sont les suivants : *Sermo de passione domini* ; *Liber de passione domini* ; *Rythmica oratio ad vnum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendens* ; *Jubilus in commemorationem dominicae passionis, qui et rythmica constat modulatione* ; *Oratio rythmica ad dominum Iesum Christum eiusque virginem matrem* ; *Prosa rythmica modulatione excurrens, in laudem dominicae nativitatis* ; *Confessionis privatae formula* ; *Ad sororem modus de bene vivendi* ; *De conscientia libellus alter*.

12. Pierre Petitmengin, « Le match Bâle-Paris au XVI<sup>e</sup> siècle : éditions *princeps*, éditions revues des Pères latins », dans *Editiones principes delle opere dei Padri greci e latini*, dir. Mariarosa Cortesi, Florence, 2006, p. 3-39.

années 1540, Charlotte Guillard doit également faire face à un nouveau concurrent : l'Italien Giovanni della Speranza. Installé comme libraire à Venise, à l'enseigne de l'*Espoir* (*ad signum Spei*), en 1544, Speranza conquiert le marché naissant – mais bientôt florissant – du livre de Contre-Réforme<sup>13</sup>. Sa production est d'une nature bien différente de celle du *Soleil d'or* : c'est une œuvre de propagande s'adressant autant aux érudits qu'aux lecteurs moins savants. Les sermons et traités en langue vernaculaire sont nombreux, comme les *Sermoni volgari* de saint Bernard (1558). On voit même paraître à Venise des traductions italiennes de la Bible (Psaumes et Nouveau Testament)<sup>14</sup>. Alors que le *Soleil d'or* publie de massifs volumes in-folio, les éditions vénitienes sont d'un format plus réduit et se vendent probablement moins chers. Mais même si les productions parisiennes et vénitienes sont en décalage l'une par rapport à l'autre, elles se chevauchent régulièrement : on voit ainsi l'atelier de Speranza reprendre de nombreuses publications du *Soleil d'or* (tableau n° 1).

Auteur	Titre	Format		Date	
		Paris	Venise	Paris	Venise
Jean Chrysostome	<i>Opera</i>	In-2°	In-4°	1536	1548
Augustin	<i>Opera</i>	In-2°	In-4°	1541	1552
Alfonso de Castro	<i>Adversus omnes haereses libri quatuordecim</i>	In-2°	In-8°	1543	1545
Cyprien	<i>Opera</i>	In-2°	In-8°	1544	1547
Basile	<i>Opera</i>	In-2°	In-4°	1547	1548
Bernard	<i>Opera</i>	In-2°	In-4°	1547	1549
Jean de Gagny	<i>Clarissima et facillima in quatuor sacra Iesu Christi Evangelia</i>	In-2°	In-8°	1552	1556
Augustin	<i>Opera</i>	In-2°	In-4°	1556	1558

Tableau n° 1. Le « match Venise-Paris » (1543-1558) : quelques ouvrages communs aux catalogues de Charlotte Guillard et de Giovanni della Speranza.

13. Citons, parmi les titres de son catalogue, les *Sanctorum priscorum patrum vitae* (1552-1556) de l'évêque et président du concile de Trente Luigi Lippomano, l'*Oratio de circumcissione domini* d'Everard Billick prononcée au concile (1552) et les *Concilium Tridentinum continens omnia quae ab initio usque ad finem in eo gesta sunt* (1552).

14. *Nuovo Testamento, ne laqual si contengono i quattro evangelisti*, Venise, Speranza, 1545, in-16 ; *Il Salmista di David secondo la Bibia*, Venise, Speranza, 1555, in-32.

La réimpression des œuvres de saint Bernard en 1551 s'explique par la concurrence vénitienne. En 1549, Speranza reprend l'édition des *Opera Bernardi* au format in-4°, concurrençant ainsi la récente publication parisienne. Mais il y a plus grave encore aux yeux de Charlotte Guillard : l'année suivante, Speranza fait paraître des traités inédits, précisant sur la page de titre que ces textes sont absents de l'édition parisienne des œuvres de saint Bernard (*Opuscula et sermones quae nec in Lugdunensibus, neque in Parisiensibus impressionibus reperiuntur, nuperrime autem in quodam uetustissimo exemplari inuenta*)<sup>15</sup>.

Directement attaqué sur son terrain par un concurrent agressif, l'atelier parisien doit réagir rapidement : il faut apporter des éléments nouveaux à la bibliographie bernardienne pour reprendre la main. Or, peu après la publication des *Opera* de 1547, Godefroy Tilmann avait retrouvé un grand nombre de textes inédits dans les bibliothèques conventuelles des Chartreux et des Célestins<sup>16</sup>. Fort de cette découverte, l'atelier lance dès 1550 une nouvelle édition des œuvres de saint Bernard, qui bénéficie à la fois des découvertes parisiennes et vénitiennes. Les imprimeurs recomposent ligne à ligne le texte de 1547 avec son supplément qui reste inchangé<sup>17</sup>, mais ils ajoutent les nouvelles pièces découvertes par Tilmann dans un second *appendix*. Giovanni della Speranza avait déclenché les hostilités en attaquant l'édition parisienne ; Louis Miré contre-attaque dans une préface, reprochant aux éditeurs vénitiens leur manque de clairvoyance dans l'attribution de textes à saint Bernard. S'appuyant sur l'un des manuscrits retrouvés par Tilmann, il ajoute même (feuillet PP2v) la liste des erreurs commises dans l'édition vénitienne du *De honestate vitae*. Les pièces inédites rendent ainsi obsolète l'édition vénitienne, à peine un an après sa publication.

Ce livre paraît en 1551 (fig. n° 1). Les coûts de production sont partagés entre Charlotte Guillard et Guillaume Desboys d'une part<sup>18</sup>, et le libraire lyonnais Hugues de La Porte d'autre part. L'édition ne comporte pas de colophon, mais il ne fait

15. L'édition lyonnaise mentionnée (*nec in lugdunensibus*) correspond soit aux exemplaires de l'édition de 1547 qui portent l'adresse d'Hugues de La Porte, soit à l'édition lyonnaise de 1538 publiée par Nicolas Petit.

16. Les pièces inédites, telles qu'elles sont citées dans l'édition, sont les suivantes : *Ad gloriosam virginem Mariam deprecatio* ; *De miseria humana sermo* ; *De pugna spirituali* (trois sermons) ; *De humilitate* ; *In coena domini* (quinze sermons) ; *Dominica infra octavam epiphaniae* ; *Epistola ad quendam, quid à nobis requirat Deus, insinuans* ; *Meditatio super salve regina* ; *De honestate vitae* ; *De undecim oneribus* (onze sermons).

17. Il s'agit bien d'une recomposition et non d'une simple réémission des feuillets imprimés en 1547 : on peut en effet repérer des variantes dans l'emplacement des signatures et dans l'utilisation des abréviations.

18. Charlotte Guillard et Guillaume Desboys sont liés par un contrat d'association depuis 1547. À trois reprises, en 1550, 1553 et 1556, ils établissent devant notaire l'inventaire et l'état des comptes de l'association. Voir Annie Parent-Charon, *Métiers du livre à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle (1535-1560)*, Genève, 1974, p. 137-139.

aucun doute que l'atelier du *Soleil d'or* assume le travail d'impression : en effet, les polices de caractères et les lettres ornées utilisées sont bien celles de l'atelier<sup>19</sup>.

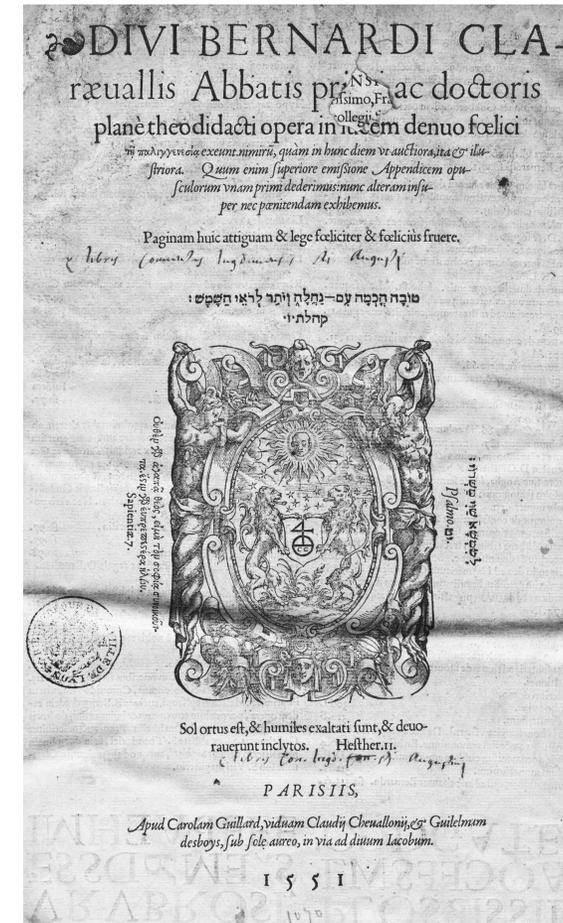


Figure n° 1. Œuvres complètes de saint Bernard, 1551, page de titre. Bibliothèque municipale de Lyon, 20702.

19. On retrouve au feuillet N2 la lettrine *D* portant les initiales de Charlotte Guillard, déjà signalée par Christian Coppens, « Une collaboration inconnue entre Caroline [sic] Guillard et Hugues de La Porte en 1544 : le *De civitate Dei* d'Augustin », dans *Gutenberg Jahrbuch*, 1998, p. 126-140 (cet auteur se trompe cependant lorsqu'il affirme que cette lettrine appartient à un jeu gravé spécialement pour l'édition du *De civitate Dei* de 1544 : aucune lettrine ne semble avoir été gravée à l'occasion de cette édition, et le *D* portant les initiales C. G. figure dès 1543 dans les *Opera* de Jean Chrysostome).

II. — LES ÉPREUVES

L'exemplaire des *Opera Bernardii* de 1551 conservé dans les collections municipales lyonnaises a subi les ravages du temps : il a souffert de l'humidité, les tranches sont souillées par des taches d'encre, la page de titre présente une déchirure avec un léger manque. Sa reliure est récente (milieu du XX<sup>e</sup> siècle). Le relieur a remonté trois feuillets (un faux-titre, un portrait gravé et un feuillet d'index) provenant d'une édition postérieure des œuvres de Bernardin<sup>20</sup> (!). D'une manière inconnue, les feuilles d'épreuves ont été mises de côté, reliées ensemble, et sont parvenues à Lyon relativement tôt, puisque la page de titre porte deux ex-libris manuscrits du couvent des Augustins de Lyon datant probablement du XVII<sup>e</sup> siècle. Le parcours de ce livre par la suite est facile à deviner : les propriétés des Augustins sont inventoriées le 31 mai 1791 et saisies par la municipalité<sup>21</sup>.

Cet exemplaire est constitué d'épreuves corrigées (fig. n° 2). Cependant, toutes les pages de ce livre ne sont pas fautives : seule l'une des faces de chaque feuille constitue une épreuve, le verso portant l'état définitif (corrigé) du texte. Visiblement, le texte a déjà fait l'objet de corrections antérieures<sup>22</sup>. Ces épreuves constituent donc les dernières qui aient été imprimées, avant la mise en train et le tirage définitif. Elles ont été réunies et constituent un véritable livre, quasi complet (seuls quatre feuillets manquent<sup>23</sup>) : le correcteur ou un employé de l'atelier – peut-être Louis Miré lui-même<sup>24</sup> –, a pu conserver pour son usage personnel les dernières épreuves tirées. L'ouvrage a été utilisé et lu, puisque des passages ont été annotés par différents lecteurs.

20. Il s'agit peut-être de l'édition des *Opera* de saint Bernardin de Sienne, publiées à Lyon, chez Huguetan en 1650.

21. Adolphe Vachet, *Les anciens couvents de Lyon*, Lyon, 1895, p. 97.

22. Deux arguments permettent d'avancer cette hypothèse : d'abord le faible nombre de fautes repérées par le correcteur dans l'exemplaire de Lyon (en moyenne trois corrections par page si l'on ne tient compte que des pages qui portent des corrections, c'est-à-dire environ une faute pour deux mille six cent trente-trois caractères composés : c'est très peu), qui font penser que des séries de corrections ont déjà été effectuées précédemment. Ensuite, certaines fautes relevées par le correcteur ne peuvent s'expliquer que par la mauvaise réalisation de corrections précédentes : au feuillet 257 (feuillet K1), à la quarante-troisième ligne de la deuxième colonne, une esperluette a été omise ; elle a cependant été ajoutée à la ligne d'en dessous par un compositeur qui avait appliqué une première correction. Le fait même que ces épreuves ont été réunies et reliées ne s'explique que par le fait que l'ouvrage se présente sous une forme suffisamment aboutie pour être utilisé par un lecteur.

23. Il manque les deux bifeuillets internes du cahier MM, soit les feuillets MM3, MM4, MM5 et MM6.

24. Cette hypothèse, qui ne s'appuie sur aucun élément matériel décisif et reste donc à confirmer, expliquerait l'arrivée de ces épreuves à Lyon, puisque Miré quitte Paris pour Lyon dans le milieu des années 1550 (Henri Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondateurs des lettres de Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1895-1921, t. I, p. 303, et t. IX, p. 306).

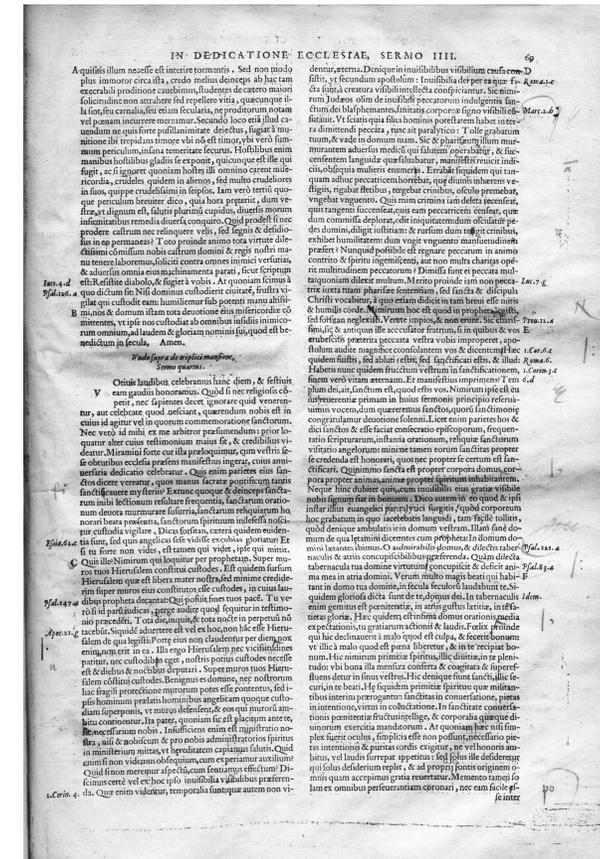


Figure n° 2. Page portant de nombreuses corrections. Bibliothèque municipale de Lyon, 20702, fol. 15.

Le nombre considérable de pages corrigées renfermées dans ce volume permet d'établir un inventaire des signes de correction employés au *Soleil d'or*, que l'on trouvera reproduit en annexe. On reconnaît dans cette liste un certain nombre de signes qui figureront plus tard dans l'*Orthotypographia* de Jérôme Hornschuch (1608), premier manuel de correction publié<sup>25</sup>. Il n'y a là rien d'étonnant : on sait

25. Les épreuves conservées à Lyon confirment l'hypothèse formulée par Jean-François Gilmont, selon laquelle « la liste des signes fournie dans l'*Orthotypographia* n'est certainement pas une invention de l'auteur » (préface à l'*Orthotypographia*..., p. 23). Pour une bonne synthèse de l'évolution des signes de correction, on consultera l'article de Jacques André, « Petite histoire des signes de correction typographique », dans *Cahiers Gutenberg*, t. 31, 1998, p. 45-59.

que dès l'époque des incunables, certains signes de correction sont fixés et ont conservé jusqu'à aujourd'hui leur forme initiale (voir par exemple le *deleatur*). Un dépouillement effectué sur l'ensemble du volume a permis de recenser mille trois cent trente-cinq corrections sur cinq cent vingt-huit côtés de feuille (deux cent cinquante et un portant effectivement des corrections), soit<sup>26</sup> :

- insertions : 185 (14 %) ;
- remplacements : 334 (25 %) ;
- suppressions : 137 (10 %) ;
- alignements : 70 (5 %) ;
- manipulations diverses : 609 (46 %) , dont :
  - 549 « silhouettes » d'objet à supprimer (cadrats, pieds de caractère, espaces mal enfoncées) ;
  - 32 interversions de caractères ou de mots ;
  - 24 caractères à renverser (*vertatur*) ;
  - 3 espaces à déplacer ;
  - 1 seule interversion de ligne.

Plus de 40 % des corrections concernent des « silhouettes » d'objets à supprimer, qui correspondent dans une très grande majorité à des espaces qui n'ont pas été bien enfoncées à l'intérieur de la forme, sont restées à la surface, ont été encrées et s'impriment donc sur le papier. Au lieu de voir un simple écart blanc entre deux mots, on voit ainsi apparaître la silhouette du caractère typographique<sup>27</sup> (fig. n° 3).

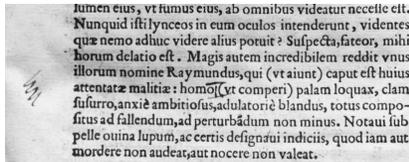
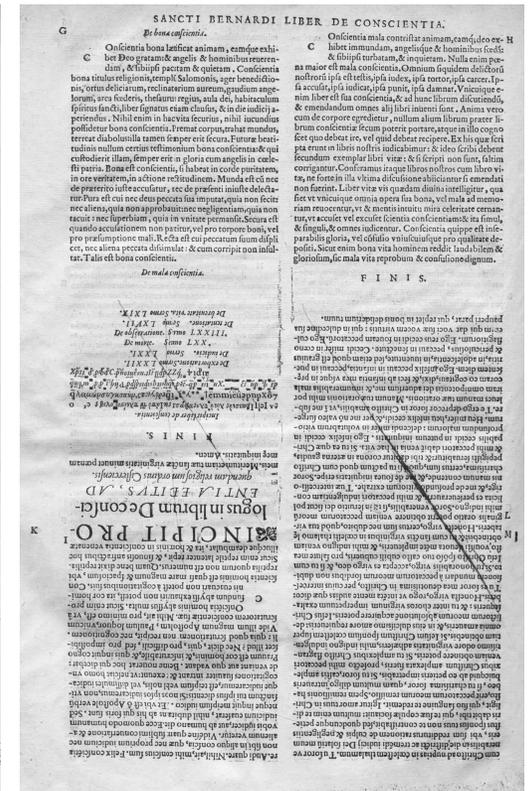


Figure n° 3 : Espace mal enfoncée (non taquée), dont la silhouette s'affiche sur la feuille. Bibliothèque municipale de Lyon, 20702, fol. H4.

À six reprises, lorsqu'une section s'achève et que le texte n'occupe pas toute la surface de la page, on voit, en lieu et place d'une simple zone blanche, des blocs de caractères typographiques employés pour caler le texte à l'intérieur de la forme<sup>28</sup> (fig. n° 4 et 5).

- 26. Les catégories qui suivent correspondent au classement des signes détaillés en annexe.
- 27. Antoine-François Momoro (*Traité de l'imprimerie*, Paris, 1793, p. 130) donne ce conseil aux compositeurs : « Il ne faut pas non plus, en composant, serrer si fort la lettre avec le pouce, que cela empêche les espaces de s'abaisser ».
- 28. Ces cales apparaissent respectivement aux feuillet : a1v, V7v, FF7v, MM8v, ddd6v, ddd10.



Figures n° 4 et 5. Lignes de titres, blocs de texte et caractères spéciaux réemployés pour caler le texte dans la forme. Bibliothèque municipale de Lyon, 20702, fol. V7v et MM8v.

On connaît de nombreux exemples d'« empreintes sèches » ou « impressions aveugles » (« blind printing ») aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : lorsque des caractères sont employés comme garniture et ne sont pas encrés, on les repère généralement au relief qu'ils laissent sur la feuille<sup>29</sup>. Mais dans les épreuves de saint Bernard, ces garnitures typographiques sont encrées et imprimées, ce qui en facilite l'analyse<sup>30</sup>.

- 29. Sur ces empreintes sèches, voir David L. Paisey, « Blind printing in continental books », dans *Book Production and Letters in the Western European Renaissance*, dir. Dennis E. Rhodes, Londres, 1986, p. 220-232.
- 30. Le terme « garniture », dans son sens le plus strict, désigne « les divers bois dont les compositeurs se servent pour séparer les pages et former les marges » (*Dictionnaire de l'Académie*, Paris, 1762) ; c'est par commodité, et par analogie avec le fait que les garnitures servent à remplir une forme, que dans la suite de ce texte, j'ai élargi le sens de ce mot jusqu'à désigner les blocs de caractères employés pour caler le texte dans la forme.

Il semble qu'elles ont été enlevées avant l'impression définitive puisque aucun relief n'apparaît sur les exemplaires conservés à la bibliothèque municipale de Troyes et à celle de l'université catholique de Lyon.

Cette utilisation de blocs de caractères comme cales et le nombre élevé d'espaces ou de cadrats mal enfoncés dans la forme montrent qu'une mise en page sommaire suffit à l'impression des épreuves : tant que les corrections sont susceptibles d'être apportées, le texte composé doit pouvoir être remanié facilement et la mise en page est donc susceptible de changer. C'est seulement au moment de la mise en train qui précède le tirage définitif que l'on prendra la peine de taquer la forme avec les doigts<sup>31</sup> et que l'on calera définitivement le texte avec des cadrats et des garnitures de bois.

### III. — LE COMPOSITEUR ET LA CASSE

Les caractères utilisés pour caler le texte dans la forme constituent des objets particulièrement intéressants dans le cadre d'une enquête archéologique sur le livre imprimé. Dans cinq cas sur six, ces lignes de caractères proviennent de formes achevées d'imprimer, qui peuvent donc être recyclées et utilisées comme garniture dans une forme en cours de composition<sup>32</sup>. Il s'agit pour l'essentiel de lignes de titre, composées de caractères romains de gros module ou d'un *cicero* italique (fig. n° 4). Seuls deux feuillets (MM8v et ddd10) emploient de véritables blocs de texte (composés de petits caractères romains) tirés d'une forme qui vient juste d'être achevée d'imprimer (fig. n° 5).

Les caractères utilisés comme garniture dans ces épreuves donnent une image intéressante du processus de distribution<sup>33</sup>. D'abord, ils témoignent d'une immobilisation relativement longue de blocs de caractères composés : ainsi, une ligne tirée du feuillet K5v est utilisée comme cale au feuillet FF7v, c'est-à-dire cent

31. Le taquoir employé par les imprimeurs, qui se présente comme une planchette de bois doux avec laquelle on « bat » la forme, permet de mettre tous les caractères à la hauteur en papier et d'éviter ainsi que certaines lettres mal enfoncées dépassent de la composition, ce qui aurait pour effet de crever la feuille de papier et d'empêcher la bonne impression des caractères voisins. Mais cet outil ne permet pas d'enfoncer les espaces au fond de la forme. Selon Martin-Dominique Fertel, « sitôt que les pages d'une forme sont entièrement déliées, on doit avoir soin de battre la lettre de la forme *avec les doigts*, pour abaisser les espaces qui se seroient élevées » (*La science pratique...*, p. 185).

32. La seule exception est celle du feuillet a1v, dont la garniture est uniquement constituée de grandes capitales jetées en vrac.

33. La distribution est une étape importante du processus d'impression, lorsque le compositeur prend la forme qui a été achevée d'imprimer et la décompose en rangeant les caractères typographiques dans la casse. C'est donc en grande partie de la bonne distribution que dépend l'absence de coquille dans les futurs textes, chaque caractère ayant réintégré sa bonne place.

vingt formes plus loin<sup>34</sup> ! Le compositeur met donc de côté pendant plusieurs semaines des lignes de caractères composées et achevées d'imprimer. Cette immobilisation relativement longue de blocs de caractères peut surprendre, car les lettres d'imprimerie coûtent cher et les ateliers ne disposent généralement pas de grandes réserves. Cela s'explique pourtant : les caractères romains du texte ont été distribués dans la casse et réutilisés depuis longtemps ; seuls les caractères de titrage, qui se rangent dans des casses différentes, sont mis de côté par les compositeurs, conformément à un usage que Martin-Dominique Fertel préconisera encore en 1723<sup>35</sup>. Lorsque le compositeur emploie de véritables blocs de texte, composés en petits caractères romains, ceux-ci proviennent d'une forme relativement proche et qui n'a pas eu le temps d'être distribuée : ainsi les blocs de texte réemployés comme garniture au feuillet MM8v proviennent du feuillet MM7 (donc de l'avant-dernière forme achevée d'imprimer) (fig. n° 5).

On ne connaît pas le plan des casses en usage chez les imprimeurs français au XVI<sup>e</sup> siècle. Dans son *Orthotypographia*, Jérôme Hornschuch nous donne cependant une piste pour tenter une reconstitution partielle. Il affirme que « les lettres qui sont fréquemment mises l'une à la place de l'autre sont d'abord celles qui se trouvent dans des cassetins voisins ou adjacents »<sup>36</sup> : les caractères jetés de trop haut par le compositeur peuvent rebondir d'un cassetin dans un autre et se trouver ainsi rangés en une mauvaise place. Le recto du feuillet AA1 des épreuves conservées à Lyon comporte à deux reprises une confusion entre l'esperluette et la ligature « ct » : *factus* et *tactus* se trouvent écrit « fa&cus » et « ta&cus ». Le correcteur a repéré cette erreur et rétabli dans la marge les ligatures « ct ». Cela semble indiquer que la casse latine du XVI<sup>e</sup> siècle rapprochait déjà la ligature « ct » de l'esperluette, comme ce sera le cas des casses françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>.

34. On peut relever deux éléments intéressants : d'abord, les garnitures employées pour caler une forme peuvent provenir de plusieurs formes différentes achevées d'imprimer (la cale figurant sur le feuillet V7v accueille ainsi des lignes de titre provenant de onze formes différentes). Ensuite, on relève l'utilisation à plusieurs reprises d'une même cale : le compositeur a employé (dans un agencement différent) les mêmes lignes de titre comme garniture pour le texte des feuillets V7v et FF7v.

35. M.-D. Fertel, *La science pratique...*, p. 193 (« De la manière de distribuer les caractères dans les casses ») : « On doit observer d'ôter, à toutes les Formes qu'on distribuera, les titres courants du haut des pages, comme aussi ceux des chapitres, Articles, Sections, et c. les signatures, les lignes de cadrats, les vignettes, et généralement tout ce qui peut être utile à la suite de la composition du même ouvrage, et le transporter sur une gallee que l'on destine pour cela particulièrement ».

36. J. Hornschuch, *Orthotypographia...*, p. 74.

37. Il est sans doute abusif d'évoquer un plan pour les casses du XVI<sup>e</sup> siècle : encore au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le rangement des caractères n'était pas identique dans tous les ateliers. Fertel écrit : « La situation de nos Caractères n'est point toujours la même dans toutes les Imprimeries, les Maîtres y font des changemens, chacun selon leur idée, principalement dans la Casse supérieure ; cependant il serait à souhaiter pour l'avantage d'un chacun, qu'elle fût partout semblable ; par ce moyen on éviterait aux Compagnons, lorsqu'ils changent d'Imprimerie, la peine d'un nouveau travail, qui est de reprendre l'idée de la différence des Casses » (*La science pratique...*, p. 12).

Plus intéressant sans doute, parmi les blocs de lignes employés comme garniture au feuillet MM8v (fig. n° 5), se trouvent quatre lignes constituées exclusivement de ce que nous appelons aujourd'hui des « caractères spéciaux » : chiffres, symboles divers, lettres tildées ou accentuées, etc. (fig. n° 6). Ces caractères n'ont pas été distribués avec les autres mais ont été mis de côté ; on peut donc en conclure qu'ils ne se rangent pas dans la casse ordinaire, mais dans un casseau réservé aux types moins fréquemment utilisés<sup>38</sup>. Ils nous permettent d'établir un portrait en négatif de la casse<sup>39</sup>.

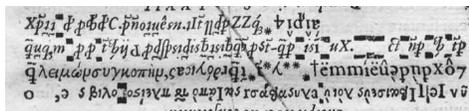


Figure n° 6 : Quatre lignes de caractères spéciaux employés pour caler le texte dans la forme. Ces caractères n'ont pas été distribués avec les autres, mais ont été mis de côté ; ils n'appartiennent probablement pas à la casse ordinaire. Bibliothèque municipale de Lyon, 20702, fol. MM8v.

Les épreuves conservées à Lyon présentent, du point de vue de l'utilisation des caractères, une dernière particularité : le compositeur semble avoir subi plusieurs fois une pénurie de lettres. Ainsi, au feuillet H2, l'ouvrier a manqué de capitales italiques A et E pour composer ses titres ; et au feuillet Q2, c'est le « u » tildé (abréviation de « -um ») qui lui fait défaut (fig. n° 7). Pour remplacer les caractères manquants, le compositeur « bloque » la lettre à l'aide d'un caractère retourné, pied en haut<sup>40</sup>. On voit ainsi apparaître sur la page imprimée deux traits horizontaux

38. Le terme « casseau » désigne (entre autres sens) un tiroir à compartiments abritant les « signes divers » (abréviations, signes mathématiques, fleurons, etc.) qui ne sont pas rangés dans la casse.

39. On s'étonnera peut-être de trouver rangés dans le casseau des caractères spéciaux les nombreuses voyelles accentuées qui apparaissent pourtant dans la casse ordinaire au XVIII<sup>e</sup> siècle : Fertel (*La science pratique...*), comme l'*Encyclopédie* et le *Traité* de Momoro, présentent la « casse supérieure des caractères vulgaires », où figurent quatre séries de voyelles portant des accents aigu, grave, circonflexe, et des trémas. Mais ces plans sont ceux de casses françaises et non latines, or le latin a moins souvent recours aux accents que le français. Par ailleurs, les textes en français publiés en 1550 portent encore peu de voyelles accentuées. Il n'est donc pas étonnant que la casse utilisée par Charlotte Guillard n'accueille pas les voyelles accentuées.

40. Pour Henri Fournier (*Traité de la typographie*, Paris, 1825, p. 303), « bloquer une lettre, c'est la remplacer provisoirement par une autre de même épaisseur, afin de n'avoir pas de remaniements à faire en la débloquent. On recourt à cet expédient lorsqu'une lettre ou une sorte [selon Eugène Boutmy, *Dictionnaire de l'argot des typographes*, Paris, 1883, une sorte est une « quantité quelconque d'une même espèce de lettre ». Le terme est attesté en ce sens dans la correspondance de Christophe Plantin] manquent, et pour éviter des retards préjudiciables à la composition ». Il ajoute : « Afin que le blocage soit reconnaissable aux yeux du correcteur, il faut retourner ou renverser la lettre provisoire ».

qui correspondent à la surface du type, séparés par un espace blanc correspondant au creux fait par le rabotage du pied des caractères après la fonte<sup>41</sup>.

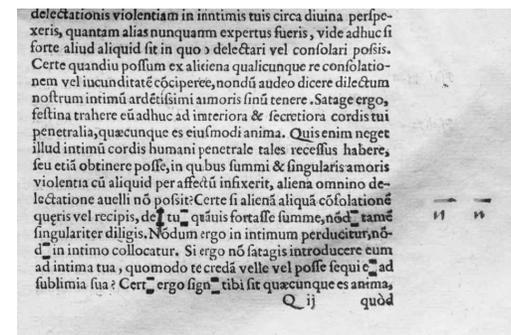


Figure n° 7. Manque de « u » tildés (abréviation de « -um »). Bibliothèque municipale de Lyon, 20702, fol. Q2.

#### IV. — LA RÉPARTITION DU TRAVAIL TYPOGRAPHIQUE

L'édition de 1551 se présente comme un in-folio de plus d'un millier de pages. Comme il est souvent d'usage dans les in-folio parisiens, les cahiers sont des quaternions<sup>42</sup> : ils sont constitués de quatre feuilles empilées les unes sur les autres et pliées ensemble – à l'exception des cahiers d et ddd (cinq feuilles) et PP (deux feuilles). Lorsqu'on cherche à reconstituer le processus d'impression d'un livre, l'unité bibliographique sur laquelle on doit s'appuyer n'est ni la page, ni le feuillet, ni même le cahier, mais le côté de feuille, c'est-à-dire la face de la feuille avant pliage et avant son inclusion dans un cahier, telle qu'elle se présentait au correcteur en 1551. La répartition des corrections dans l'exemplaire de Lyon montre qu'un seul des deux côtés de chaque feuille est une épreuve proprement dite, le verso étant constitué de la version définitive (corrigée) du texte.

41. P.-S. Fournier (*Manuel typographique...*, p. 101) explique que le rabot est employé pour « enlever au pied de la lettre, par lequel on commence, toutes les petits élévations ou inégalités causées par la cassure du jet, en creusant un peu le milieu du pied de la lettre, et ne lui laissant pour point d'appui qu'environ les deux autres tiers, qui, étant formés par le moule, sont toujours justes. Voilà ce qui décide de la hauteur en papier. »

42. Ce système d'encartage présente deux avantages : il rend le travail du relieur plus rapide, puisqu'il permet de coudre quatre feuilles d'un seul coup d'aiguille, et il solidifie la couture du cahier puisque celui-ci est relativement épais. Fertel (*La science pratique...*, p. 142) ne donne les schémas d'imposition que jusqu'à l'« in folio de trois feuilles dans un cayer », et ne va pas jusqu'à quatre.

4 cahiers	Liminaires	Côtés de feuille								Feuille 5 (si cahier de 10 feuillets)	
		Feuille 1		Feuille 2		Feuille 3		Feuille 4		Forme 1	Forme 2
		Forme 1 (1/8v)	Forme 2 (1v/8)	Forme 1 (2/7v)	Forme 2 (2v/7)	Forme 1 (3/6v)	Forme 2 (3v/6)	Forme 1 (4/5v)	Forme 2 (4v/5)		
a (limin.)		G									
b (limin.)											
c (limin.)											
d (limin.)											
a (1-8)											
b (9-16)											
c (17-24)											
d (25-32)											
e (33-40)											
f (41-48)											
g (49-56)											
h (57-64)											
i (65-72)											
k (73-80)											
l (81-88)											
m (89-96)											
n (97-104)											
o (105-112)											
p (113-120)											
q (121-128)											
r (129-136)											
s (137-144)											
t (145-152)											
u (153-160)											
x (161-168)											
y (169-176)											
z (177-184)											
A (185-192)											
B (193-200)											
C (201-208)											
D (209-216)											
E (217-224)											

- Côté de feuille portant des corrections.
- A** Attente : côté de feuille portant des caractères retournés en guise de caractères d'attente.
- G** Garniture : côté de feuille dont le texte est calé dans la galée par des caractères empruntés à d'autres formes.

27 cahiers	Opera. Recomposition ligne à ligne de l'édition de 1547	Côtés de feuille								Feuille 5 (si cahier de 10 feuillets)	
		Feuille 1		Feuille 2		Feuille 3		Feuille 4		Forme 1	Forme 2
		Forme 1 (1/8v)	Forme 2 (1v/8)	Forme 1 (2/7v)	Forme 2 (2v/7)	Forme 1 (3/6v)	Forme 2 (3v/6)	Forme 1 (4/5v)	Forme 2 (4v/5)		
F (225-232)											
G (233-240)											
H (241-248)			A								
I (249-256)											
K (257-264)											
L (265-272)											
M (273-280)											
N (281-288)											
O (289-296)											
P (297-304)											
Q (305-312)			A								
R (313-320)											
S (321-328)											
T (329-336)											
V (337-344)			G								
AA (1-8)											
BB (9-16)											
CC (17-24)											
DD (25-32)											
EE (33-40)											
FF (41-48)			G								
GG (49-56)											
HH (57-64)											
II (65-72)											
KK (73-80)											
LL (81-88)											
MM (89-96)		G				Manque	Manque	Manque	Manque		
NN (97-104)											
OO (105-112)											
PP (113-116)											
aaa (n. ch.)			A			A					
bbb (n. ch.)											
ccc (n. ch.)						A					
ddd (n. ch.)			G					A			G

Tableau n° 2. Répartition des épreuves corrigées.

Le tableau n° 2 récapitule la composition de l'exemplaire. Chaque ligne correspond à un cahier, et chaque case à un côté de feuille<sup>43</sup>. Les cases grisées représentent les côtés de feuille qui portent des corrections ; celles laissées en blanc correspondent aux côtés de feuille qui ne portent aucune trace de l'intervention d'un correcteur. Ce tableau témoigne d'une surprenante régularité dans la répartition des corrections : ainsi, depuis le premier cahier de texte (signé a) jusqu'au cahier E, seules les faces intérieures des feuilles sont corrigées. Inversement, les feuilles composant les cahiers F à MM portent des corrections sur leurs faces extérieures<sup>44</sup>. Ces deux séries totalisent respectivement vingt-sept et vingt-huit cahiers.

Il paraît évident que cette alternance d'épreuves corrigées sur les faces internes et externes des feuilles correspond à des séquences de composition. Nous avançons ici, en guise d'explication, l'hypothèse d'un travail effectué par deux compositeurs, que nous appellerons, sur le modèle des bibliographes shakespeariens, compositeur A et compositeur B. L'ouvrier A se serait chargé des groupes de feuilles portant des corrections sur leurs faces internes, et B des groupes de feuilles qui portent des corrections sur les faces externes. Les deux hommes se seraient partagé le travail en prenant un exemplaire de l'édition de 1547 et en le séparant en deux blocs à peu près équivalents de 28 et 27 cahiers. Il ne restait plus ensuite qu'à déplier chaque feuille et à la lire à plat pour recomposer la forme à l'identique (ou presque). Les ouvriers se sont ensuite réparti la composition du supplément (cahiers NN à PP), des liminaires (cahiers a à d) et des postliminaires (aaa à ddd). Cette hypothèse de répartition est résumée dans le tableau n° 3.

On pourrait également avancer une autre hypothèse, celle d'une répartition du travail en feuilles et non plus en cahiers : les irrégularités s'expliqueraient alors par la collaboration des deux compositeurs pour certains cahiers, A venant prêter main forte à B, par exemple pour la première feuille du cahier V (voir tableau n° 4).

L'hypothèse d'un partage du travail entre deux compositeurs éclaire d'une nouvelle manière les « accidents » typographiques (pénurie de lettres ou blocs de caractères employés comme cales) de ces épreuves. On a mentionné dans le tableau n° 3 l'emplacement des blocs de caractères employés pour caler le texte (symbolisés par un « G » pour « garniture ») et des caractères retournés, pied en l'air, employés comme des caractères d'attente lorsque la casse n'est pas

43. Comme le préconise J. Hornschuch (*Orthotypographia...*, 1997, p. 64-65), dans le tableau n° 2, « forme 1 » désigne le côté de première (face externe de la feuille pliée) et « forme 2 » le côté de deux (face interne). Les feuilles sont numérotées de 1 à 4 (ou 5) depuis la feuille externe du cahier jusqu'au bifeuillet interne ; pour chaque forme, on a précisé entre parenthèses les feuillets concernés (la numérotation n'est valable que pour les cahiers de 8 feuillets).

44. Seules exceptions, les premières feuilles des cahiers V, FF et GG.

Texte	Cahiers	Compositeur
Liminaires	a	A
Liminaires	b-d	B
Texte, 1547	a-z et A-E	A
Texte, 1547	F-V et AA-FF	B
Appendix n° 1, 1547	GG-MM	B
Appendix n° 2, 1551	NN-OO	A
Appendix n° 2, 1551	PP	A ou B
Postliminaire, 1547	aaa-ddd	B
<b>Total</b>	<b>66 cahiers</b>	<b>A : 32 ou 33 cahiers B : 33 ou 34 cahiers</b>

Tableau n° 3 : Hypothèse de répartition du travail par cahiers.

Texte	Cahier	Feuille composée par	
		A	B
Liminaires	a	4	0
Liminaires	b-c	0	8
Liminaires	d	1	4
Texte, 1547	a-z	92	0
Texte, 1547	A-E	20	0
Texte, 1547	F-V	1	59
Texte, 1547	AA-FF	1	23
Appendix n° 1, 1547	GG-MM	1	23
Appendix n° 2, 1551	NN-PP	9	1
Postliminaires, 1547	aaa-ccc	0	12
Postliminaires, 1547	ddd	1	4
<b>Total</b>	<b>66</b>	<b>130</b>	<b>134</b>

Tableau n° 4. Hypothèse alternative de répartition du travail.

suffisamment approvisionnée (symbolisés par un « A » pour « attente »). Leur répartition est intéressante : à l'exception du verso de la page de titre (qui est atypique parce qu'il ne porte, en guise de cale, que des grandes capitales jetées en vrac), ces « garnitures » imprimées se rencontrent exclusivement dans des groupes de feuilles composées par B. Ils apparaissent ainsi comme le symptôme des habitudes de travail de l'ouvrier : le compositeur A semble distribuer relativement rapidement les caractères des formes achevées d'imprimer, tandis que B s'acquitte de cette tâche avec moins de zèle. B peut ainsi caler sa forme en s'aidant des blocs de caractères qu'il n'a pas distribués ; mais il est lui-même victime de cette habitude, puisque ses casses sont fréquemment en manque de lettres et qu'il est contraint, faute de réserves suffisantes, d'utiliser des caractères retournés en guise de caractères d'attente.

Quatre cent cinquante ans plus tard, les habitudes du compositeur B fournissent à l'historien de précieux renseignements sur l'ordre de composition du livre. En identifiant la provenance de chacune des lignes qu'il réutilise pour caler son texte, on peut savoir avec certitude quelles formes sont achevées d'imprimer au moment de la composition d'une page. Le tableau n° 5 présente la provenance des lignes employées comme garniture pour caler le texte. Il montre que les caractères servant à caler le texte d'une page proviennent tous de feuillets précédents : le compositeur B suit donc apparemment l'ordre alphabétique des cahiers pour composer son texte. En revanche, à l'intérieur de chaque cahier, il ne suit pas l'ordre logique des pages : pour caler le texte du feuillet MM8v (première forme de la première feuille du cahier), il utilise des lignes de texte provenant de l'intérieur du cahier (feuillets MM5, MM6, et MM7<sup>45</sup>). On peut en déduire que le

Feuillet	Provenance des lignes employées
a1v	grandes capitales jetées en vrac
V7v	N8, P5v, P7, P7v, P8, Q6, Q7v, Q8v, R1v, S8v, V5v
FF7v	K5v, V6v, V7v, EE8, FF5v
MM8v	MM5v, MM6, MM6v, MM7 + groupe de caractères spéciaux
ddd6v	NN4v
ddd10	MM6, ccc7v, ccc8

Tableau n° 5. Provenance des blocs de caractères employés pour caler le texte dans la forme.

45. Les feuillets MM5 et MM6 manquant dans l'exemplaire de la bibliothèque municipale de Lyon, le travail d'identification a été effectué sur les deux exemplaires de la bibliothèque de l'université catholique de Lyon.

compositeur B compose son texte en commençant par l'intérieur des cahiers (bifeuillet central) et poursuit son travail vers l'extérieur. Il achève donc sa composition par le côté extérieur de la feuille extérieure du cahier<sup>46</sup>.

## V. — CONCLUSION

Les épreuves découvertes à la bibliothèque municipale de Lyon constituent une source exceptionnelle, un cas, peut-être unique pour le XVI<sup>e</sup> siècle, de livre dont on a conservé la quasi-intégralité des épreuves corrigées. C'est ce grand volume d'épreuves en continu qui permet de mettre en évidence différentes séquences de composition et d'entrer dans le détail de la fabrication du livre. On aperçoit alors la patronne (Charlotte Guillard), les érudits (Miré, Tilmann, Mangeard), le correcteur et les compositeurs se partager le travail en une longue chaîne de collaborations. Sans bouleverser notre vision de la typographie ancienne, ces épreuves nous permettent néanmoins de préciser et d'affiner notre connaissance des gestes et des usages des ouvriers. L'exercice peut paraître fastidieux, mais c'est à ce prix seulement que l'on peut se livrer à l'« archéologie du livre imprimé » préconisée par Jean-François Gilmont<sup>47</sup>. L'expression est excellente : comme l'archéologue, le bibliographe n'est pas un chercheur de trésor mais un fouilleur persévérant ; comme lui, il doit savoir se plonger dans la matière, pour en extraire non pas de resplendissants chefs-d'œuvre mais des dizaines de petits faits, insignifiants si on les isole les uns des autres mais qui, rassemblés, prendront sens. C'est en faisant connaître ce type de données brutes et strictement matérielles que l'on pourra parvenir à une meilleure connaissance des conditions concrètes de production du livre, des modalités de fabrication qui sous-tendent le « passage » du texte jusqu'à son public.

Rémi JIMENES

Centre d'études supérieures de la Renaissance

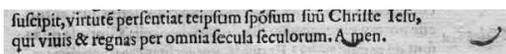
46. David J. Shaw a montré que la composition d'un certain nombre d'éditions grecques parisiennes du début du XVI<sup>e</sup> siècle et de format in-4° avait débuté par la forme extérieure des cahiers (David Shaw, « Setting by formes in some early Parisian Greek books », dans *Book Production and Letters...*, p. 284-290). A. Taurant-Boulicaut signale cependant le cas de cahiers d'incunables dont l'impression avait été entamée par l'intérieur (« *Vacat nec...* », p. 107).

47. « La connaissance des techniques de fabrication du livre [...] doit permettre de mieux connaître les mécanismes de diffusion de la pensée par l'imprimé. Une nouvelle discipline s'est constituée autour de cette approche du livre, généralement appelée *bibliographie matérielle*. Il est plus clair de parler d'*archéologie du livre imprimé* » (J.-F. Gilmont, *Une introduction...*, p. 121).

## ANNEXE

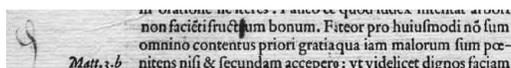
SIGNES DE CORRECTION EMPLOYÉS  
DANS LES ÉPREUVES  
D'APRÈS L'EXEMPLAIRE DES ŒUVRES  
DE SAINT BERNARD CONSERVÉ À LA BM DE LYON

## I. SUPPRESSIONS

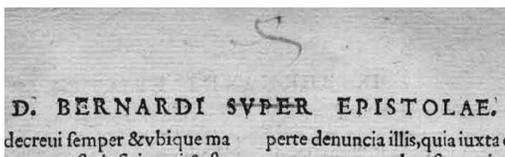


fulcipit, virtutē persēntiat reiptum spōsum suū Chrillē Iesu,  
qui viuis & regnas per omnia secula seculorum. Amen.

Suppression d'une espace. Fol. AA3.



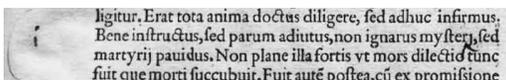
de gratia in rebus... non faciēt fructum bonum. Fiteor pro huiusmodi nō sum  
omnino contentus priori gratia qua iam malorum sum pec-  
nitens nisi & secundam accepero: vt videlicet dignos faciam

Suppression d'un caractère (*deleatur*). Fol. q4v.


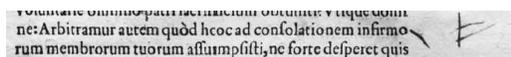
D. BERNARDI SVPER EPISTOLAE.  
decreui semper & vbique ma... perte denuncia illis, quia iuxta

Suppression d'un mot. Fol. A8.

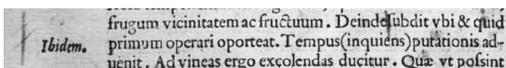
## II. — INSERTIONS



ligitur. Erat tota anima doctus diligere, sed adhuc infirmus.  
Bene instructus, sed parum aditus, non ignarus mysterij, sed  
martyrij pauidus. Non plane illa fortis vt mors dilectio tunc  
fuit que morti succubuit. Fuit autē doctus. cū ex promissione

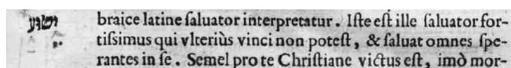
Insertion d'un caractère.  
Fol. r8.


...ne: Arbitramur autem quod hoc ad consolationem infirmo-  
rum membrorum tuorum assumpti, ne forte desperet quis

Insertion d'un tiret de césure en fin de ligne.  
Fol. GG8.


Ibidem. frugum vicinitatem ac fructuum. Deinde subdit vbi & quid  
primum operari oporteat. Tempus (inquiens) putationis ad-  
uenit. Ad vineas ergo excolendas ducitur. Quae vt possint

Insertion d'une espace. Fol. x5.

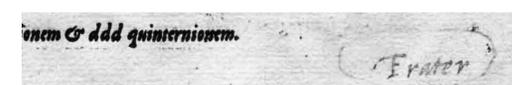


braice latine saluator interpretatur. Iste est ille saluator for-  
tissimus qui vltius vinci non potest, & saluat omnes spe-  
rantes in se. Semel pro te Christiane victus est, imò mor-

Insertion des diacritiques (hébreu). Fol. NN6.



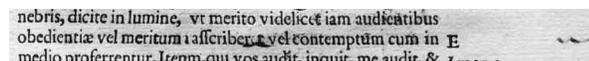
1.D. bene dicendo, cito anticipent nos misericordie  
1.B. tua.

Insertion d'une ligne manquante dans une colonne  
(une seule occurrence). Fol. b6v.


enem & ddd quiniernionem.  
Erator

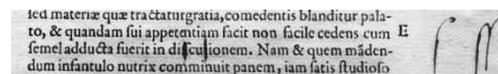
Insertion d'une réclame.  
Fol. d9v.

## III. — REMPLACEMENTS

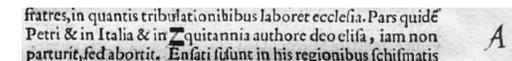


nebris, dicite in lumine, vt merito videlicet iam audicibus  
obediētiā vel meritum i ascriberet vel contemptum cum in E  
medio proferrentur. Item qui vos audit, inquit, me audit, &

Remplacement d'un caractère abîmé. Fol. C5.



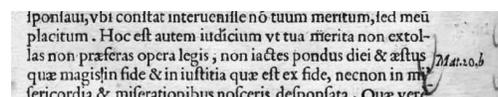
sed materie que tractatur gratia, comedentis blanditur pala-  
to, & quandam sui appetentiam facit non facile cedens cum E  
semel adducta fuerit in discussionem. Nam & quem mādēn-  
dum infantulo nutrix comminuit panem, iam fatis studio

Remplacement d'un signe par un autre.  
Fol. AA4.


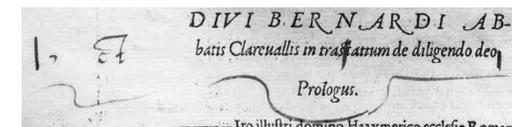
fratres, in quantis tribulationibus laboret ecclesia. Pars quidē  
Petri & in Italia & in Zquitannia auctore deo elisa, iam non  
parturit, sed abortit. Enlati sūt in his regionibus schismatis

Remplacement d'un caractère d'attente  
par le caractère approprié. Fol. ccc3.

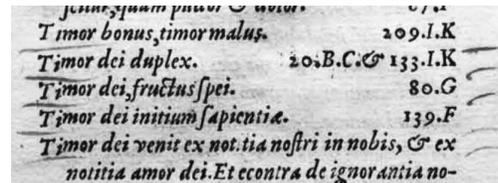
## IV. — ALIGNEMENTS



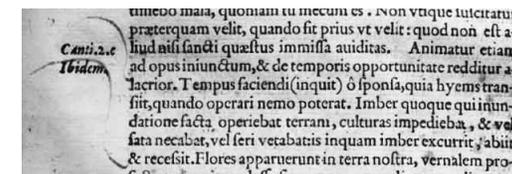
ipsonau, vbi constat interuenisse nō tuum meritum, sed meū  
placitum. Hoc est autem iudicium vt tua merita non extol-  
las non praferas opera legis, non iactes pondus dei & astus  
quae magis in fide & in iustitia quae est ex fide, necnon in mi-  
sericordia & miserationibus noceres desponsata. Quae vere

Alignement de caractères en fin de ligne.  
Fol. y4v.


DIVI BERNARDI AB-  
batis Claruallensis in traspatum de diligendo deo  
Prologus.

Décalage d'une interligne.  
Fol. L6v.


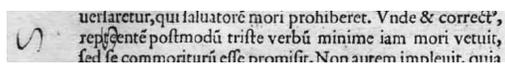
Timor bonus, timor malus. 209.I.K T  
Timor dei duplex. 205.B.C. & 133.I.K T  
Timor dei, fructus spei. 80.G T  
Timor dei initium sapientiae. 139.F T  
Timor dei venit ex no. iia nostri in nobis, & ex  
no. iia amor dei. Et contra de ignorantia no-

Alignement horizontal des caractères.  
Fol. d4 (liminaires).


timore mala, quoniam tu mecum es. non vbi que iudicatur  
praeterquam velit, quando fit prius vt velit: quod non est a-  
hūd nisi sancti quæstus immissa auditas. Animatur etiam  
ad opus iniunctum, & de temporis opportunitate redditur a-  
lactor. Tempus faciendi (inquit) o sponia, quia hyems tran-  
sijt, quando operari nemo poterat. Imber quoque qui inun-  
datione facta operiebat terram, culturas impediēba, & vel  
fata necabat, vel feri vetabatis inquam imber excurret, abiit  
& recessit. Flores apparuerunt in terra nostra, vernalem pro-

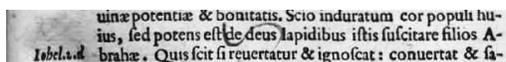
Rectification de la position d'une manchette.  
Fol. x5.

## V. — MANIPULATIONS



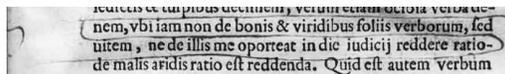
uerfaretur, qui faluatorē mori prohiberet. Vnde & correct<sup>r</sup>,  
repente postmodū triste verbū minime iam mori vetuit,  
sed se commoriturū esse promisit. Non autem impleuit, quia

Interversion de deux caractères. Fol. r8.



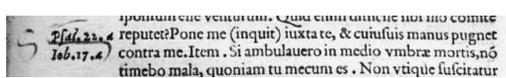
uinae potentiae & bonitatis. Scio induratum cor populi hu-  
ius, sed potens est deus lapidibus istis fuscitare filios A-  
brahae. Quis scit si reuertatur & ignoscat: conuertat & sa-

Interversion de deux mots. Fol. K1.



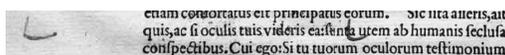
reuerfus est in prius locum, utrum etiam uerba uerba  
nem, ubi iam non de bonis & uiridibus foliis uerborum, sed  
utem, ne de illis me oporteat in die iudicij reddere ratio-  
de malis aridis ratio est reddenda. Quid est autem uerbum

Interversion de deux lignes. Fol. II1.



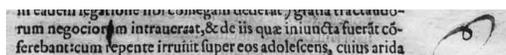
ipsum esse ueritatem. Quia enim dicitur non mo comite  
reputet? Pone me (inquit) iuxta te, & cuiusuis manus pugnet  
contra me. Item. Si ambulauero in medio umbræ mortis, nō  
timebo mala, quoniam tu tecum es. Non uūque fuscitatur

Interversion de deux manchettes. Fol. x5.



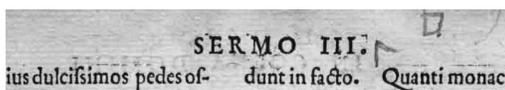
etiam conuortatus est principatus eorum. Sic ita alicui, ait  
quis, ac si oculis tuis uideris eafente uem ab humanis seclufa  
conspicibus. Cui ego: Si tu tuorum oculorum testimonium

Déplacement d'une espace. Fol. z4v.



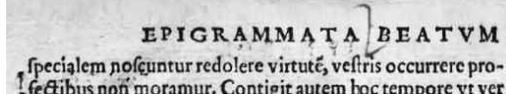
in eadem legatione non comegam ueritate, quia tractatio-  
rum negotiorum intrauerat, & de iis que iniuncta fuerat cō-  
ferebant: cum repente irruuit super eos adolescens, cuius arida

Retournement d'une lettre (*uertatur*). Fol. ccc1.



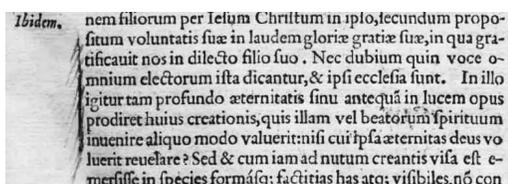
SERMO III.  
ius dulcissimos pedes of- dunt in facto. Quanti monach

Décalage d'un titre courant mal centré  
(une seule occurrence). Fol. NN8.



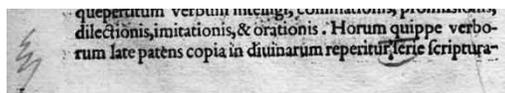
EPIGRAMMATA BEATVM  
specialem noscuntur redolere uirtutē, ueltris occurrere pro-  
fectibus non moramur. Contieit autem hoc tempore ut ver

Redresser un caractère (une seule occurrence).  
Fol. ddd6v.



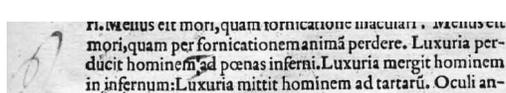
Ibidem. nem filiorum per Iesum Christum in iplo, secundum propo-  
situm uoluntatis suæ in laudem gloriæ gratiæ suæ, in qua gra-  
tificauit nos in dilecto filio suo. Nec dubium quin uoce o-  
mnium electorum ista dicantur, & ipsi ecclesia sunt. In illo  
igitur tam profundo æternitatis sinu antequā in lucem opus  
prodiret huius creationis, quis illam uel beatorum spirituum  
inuenire aliquo modo ualuerit: nisi cui ipsa æternitas deus uo-  
luerit reuelare? Sed & cum iam ad nutum creatis uisa est e-  
meruisse in species formāq; factitias has atq; uisibiles, nō con-

Enfoncement d'un cadrat  
dont la silhouette s'imprime. Fol. z5.



queperitum uerbum inuengit, conuentionis promissionis  
dilectionis, imitationis, & orationis. Horum quippe uerbo-  
rum late patens copia in diuinarum reperitur. serie scriptura-

Espace à taquer (baisser). Fol. f5.



ri. minus est mori, quam fornicatione maculari, uel minus est  
mori, quam per fornicationem animā perdere. Luxuria per-  
ducit hominem ad penas inferni. Luxuria mergit hominem  
in infernum: Luxuria mittit hominem ad tartarū. Oculi an-

Espace à taquer (baisser), variante (utilisation du signe  
*uertatur* [espace « pied en haut »] – une seule occurrence).  
Fol. LL4.