

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

Parcours - cultures de l'écrit et de l'image

Guillaume Rouillé et l'italianisation

Laura Donghi

Sous la direction de Malcolm Walsby

Professeur des Universités – École Nationale Supérieure des Sciences de
l'Information et des Bibliothèques / Centre Gabriel Naudé

Remerciements

Un tel parcours n'aurait été possible sans la rencontre de personnes passionnées, désireuses de partager leur savoir.

Je souhaite tout d'abord remercier Malcolm Walsby pour sa confiance, sa bienveillance ainsi que ses précieux conseils en histoire du livre et en bibliographie matérielle. Lui qui a su dès le début m'orienter dans la bonne direction.

Les passages de la vie sont marqués par des rencontres, c'est pourquoi il me tient à cœur de remercier les personnes avec qui j'ai eu la chance et le plaisir de travailler à la Bibliothèque de Genève : Thierry Dubois, pour qui les imprimés anciens n'ont presque plus de secrets ; Jean-Luc Rouiller, homonyme d'un certain Guillaume. Je pense bien évidemment aux autres collègues : celles du département des archives et manuscrits et à toutes ces admirables personnes qui officient dans ce si bel endroit.

Il m'est par ailleurs important de remercier une personne inspirante : Ilaria Moretti dont les paroles trouvent toujours un écho dans mes pensées.

Toutes ces années d'études ont été possibles grâce au soutien incontestable de mes parents, qui me permettent d'atteindre mes rêves les plus grands. Je remercie en outre mes grands-parents pour leur amour inconditionnel qui ensoleille chaque jour de ma vie. Un immense merci à Marc-Antoine, qui me donne la possibilité de voir la vie avec plus de philosophie, lui qui ne cesse de croire en moi.

La vie et plus particulièrement les années étudiantes sont embellies par des amitiés qui ne cessent de croître au fil du temps. De Thonon à Lyon en passant par Padoue, je remercie mes amis les plus chers, ceux qui m'accompagnent jusque dans les chemins les plus sinueux :

Alicia qui est à mes côtés depuis presque une vie ;

James pour sa fidèle amitié : qu'il se trouve aux quatre coins du monde ou près de moi ;

Déborah pour son soutien quotidien ;

Chloé, la sœur que je n'ai jamais eue ;

À mes amies de licence, qui m'ont permis de me sentir chez moi, à Lyon : Soline et Antonella.

À ma chère amie Giulia, avec qui il est toujours agréable d'échanger, qui sait me guider lorsque je me retrouve parfois « nella selva oscura » ;

À Chiara pour sa joie de vivre ;

Je remercie mes camarades de Master Recherche, devenus bien plus que des amis, des compagnons de vie :

Clémence avec qui il est naturel de découvrir les meilleurs mets raffinés ;

Lou pour sa douce folie ;

Carla et Federica qui savent toujours prendre la vie du bon côté ;

Candice et Aymeric, néo-agrégés qui ont toujours su trouver du temps pour me soutenir et relire mon mémoire.

Cette entrée à l'Enssib a par ailleurs été marquée par une rencontre fortuite : celle d'Alessia qui a apporté une nouvelle mélodie à ma vie.

Enfin, j'adresse une dernière pensée à toutes les personnes que je n'ai pas pu mentionner, celles qui apportent tant de joie dans ma vie. Famille, amis, voisins, collègues, ou tout simplement connaissances : merci !

Résumé : *Guillaume Rouillé s'installe à Lyon à la suite de son apprentissage vénitien auprès des Giolito de' Ferrari. L'enjeu est de comprendre comment le libraire s'inscrit dans le paysage de l'édition des Belles Lettres italiennes. Pour ce faire, plusieurs questionnements sont soulevés : ses influences, ainsi que les similitudes et les divergences avec les grands noms de l'imprimerie italienne. Sa production italianisante se propose-t-elle comme une collection ? Comment achemine-t-il sa production jusque dans la péninsule et comment cette dernière est-elle reçue dans un climat où l'Inquisition sévit ?*

Descripteurs : Livre - Guillaume Rouillé - libraire - Italie - France - Venise - Lyon - XVI^e siècle - histoire - imprimerie - collection - Inquisition — langue italienne - Belles Lettres italiennes

Abstract: *Guillaume Rouillé moved to Lyon after his Venetian apprenticeship with the Giolito de' Ferrari. The aim is to understand how the bookseller fits into the publishing landscape of Italian literature. To do this, several questions are raised: his influences, as well as the similarities and differences with the great names of Italian printing. Is his Italianate production a collection? How did he bring his production to the peninsula and how was it received in a climate where the Inquisition was raging?*

Keywords: Book - Guillaume Rouillé - bookseller - Italy - France - Venice - Lyon – 16th century - history - printing - collection - Inquisition - Italian language- Italian literature

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

OU



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
« **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** »
disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par
courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco,
California 94105, USA.

Sommaire

SIGLES ET ABRÉVIATIONS	9
INTRODUCTION	11
I) CARACTERISATION DU CORPUS.....	17
A) Une formation vénitienne solide... ..	17
1) <i>L'arrivée et le développement de l'imprimerie à Venise</i>	<i>17</i>
2) <i>Alde Manuce et Venise</i>	<i>19</i>
3) <i>Giovanni et Gabriele Giolito de' Ferrari : maîtres de Guillaume Rouillé</i>	<i>22</i>
B) ... vers une production lyonnaise de renom.....	28
1) <i>Guillaume Rouillé face au marché de l'imprimerie lyonnaise.....</i>	<i>29</i>
2) <i>Les contrefaçons</i>	<i>31</i>
3) <i>Sébastien Gryphe : un précurseur de Guillaume Rouillé à émuler ?</i>	<i>33</i>
C) Le choix des thèmes et des auteurs par Guillaume Rouillé.....	37
1) <i>Les publications vénitiennes</i>	<i>37</i>
2) <i>Les publications lyonnaises</i>	<i>41</i>
II) LA MATERIALITE DE L'EDITION	48
A) Le choix de la mise en page.....	48
1) <i>Les Belles Lettres italiennes et Clément Marot.....</i>	<i>48</i>
2) <i>Les pages de titre</i>	<i>50</i>
B) La mise en page du texte.....	74
1) <i>L'épître dédicatoire.....</i>	<i>74</i>
2) <i>Signatures, empreintes, formats et quantité de papier</i>	<i>79</i>
3) <i>La typographie</i>	<i>86</i>
C) Les illustrations.....	90
1) <i>Les portraits.....</i>	<i>90</i>
2) <i>La mise en page et la taille des illustrations.....</i>	<i>97</i>
III) DIFFUSION ET PRODUCTION VERS L'ITALIE	101
A) Les privilèges	101
1) <i>L'attribution des privilèges</i>	<i>102</i>
B) Guillaume Rouillé au sein d'un réseau italien de libraires	108
1) <i>Lyon : une ville au confluent du commerce.....</i>	<i>108</i>
C) La censure : révélatrice des possesseurs de la production de Rouillé ?	115
1) <i>L'arrivée de la censure dans la péninsule italienne.....</i>	<i>115</i>
2) <i>Les Belles Lettres censurées</i>	<i>121</i>

3) <i>La production de Guillaume Rouillé mise à l'Index</i>	126
CONCLUSION	132
BIBLIOGRAPHIE	135
SITOGRAFIE	145
INDEX DES NOMS	146
TABLE DES ILLUSTRATIONS	147
TABLE DES MATIERES	151

Sigles et abréviations

BML : Bibliothèque municipale de Lyon

BGE : Bibliothèque de Genève

BNCF : Biblioteca nazionale centrale di Firenze

CO : Oratoire de Saint-Philippe Néri

CRL : Chanoines réguliers du Latran

CRSP : Clercs réguliers de Saint-Paul

EDIT 16 : Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo

OCart : Ordre des chartreux

OESA : Ordre de Saint Augustin

OPAC SBN : Online Public Access Catalogue del Servizio Bibliotecario Nazionale

OSBCas : Congrégation de Sainte Justine

OSBVall : Ordre de Vallombreuse

OSM : Ordre des Servites de Marie

RICI : Ricerca sull'Inchiesta della Congregazione dell'Indice

TOR : Tiers ordre régulier de Saint-François de Pénitence

USTC : Universal Short Title Catalogue

INTRODUCTION

« Le seizième siècle fut
un des plus beaux, des plus
brillants de l'histoire de Lyon
[...] »¹.

C'est au cœur de la ville de Lyon que Guillaume Rouillé, libraire français formé à Venise chez Giovanni et Gabriele Giolito de' Ferrari, décide de s'installer aux alentours de l'année 1543. Grâce à ce séjour vénitien – qui débuta dans les années 1530² – Guillaume Rouillé réussit à s'insérer dans le paysage culturel italien, ce qui allait lui valoir un certain succès quelques années plus tard. De fait, la culture italienne est très en vogue au XVI^{ème} siècle sur le territoire français, grâce au roi François I^{er} qui favorise l'essor de l'Humanisme et de la Renaissance. Ce n'est donc pas un hasard si Lyon devient un centre culturel extrêmement important à cette époque, notamment avec la migration et l'établissement de figures italiennes de renom en son cœur. Par conséquent, ce climat a joué en la faveur de Guillaume Rouillé qui sut d'abord trouver une place au sein de la famille du libraire Portonariis, qui entretenait de bons rapports avec ses maîtres vénitiens³.

À son arrivée à Lyon, Guillaume officie en tant que facteur auprès des Portonariis avant de succéder au libraire⁴ Dominique, grâce à son mariage avec sa fille Madeleine. Ainsi, « Rouillé en devint le véritable successeur. L'union avec Madeleine facilita l'entrée de Rouillé dans le commerce de la librairie à Lyon [...] »⁵. L'entreprise des Portonariis se trouvait cependant dans un « état précaire »⁶, raison pour laquelle Guillaume décida de s'associer en 1544 à un autre libraire : Antoine Constantin. L'ancien apprenti des Giolito de' Ferrari parvient à réunir

¹ Aimé VINGTRINIER, *Histoire de l'imprimerie à Lyon : de l'origine jusqu'à nos jours*, Lyon, A. Storck, 1894, p. 141.

² Ilaria ANDREOLI sous la direction de Sylvie DESWARTE-ROSA, *Guillaume Rouillé (1518-1589) : libraire lyonnais, marchand et hommes de lettres*, Lyon, Lyon 2, 2000, p. 2-3.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* p. 6.

⁶ *Ibid.*

habilement « [...] deux fonds de librairie jouissant d’une bonne renommée [...] »⁷. C’est à partir de 1545 qu’il ouvre sa propre activité, ce qui lui permet de signer des contrats avec des libraires et/ ou des imprimeurs de différentes villes et de différents pays. En d’autres termes, cela est l’occasion pour lui de « [...] [vendre ou d’imprimer des] ouvrages publiés à frais communs »⁸.

Outre les liens qui se sont créés entre Guillaume Rouillé et différents libraires italiens, il est important de mentionner un autre lien, plus étroit mais qui semble lier les villes de Lyon et de Rome à travers la figure de Cicéron. Le premier livre romain qui est imprimé en 1467 par Sweynheym et Pannartz est celui des *Epistolae ad familiares* de Cicéron. De surcroît, la devise de Lyon *virtute duce comite fortuna*, est tirée d’une lettre de Cicéron adressée au fondateur de la ville – Lugdunum –, Lucius Munatius Plancus. Dès lors, nous pouvons affirmer qu’il existe une certaine correspondance entre les deux villes dans un premier temps et entre les deux pays par la suite. La devise que Guillaume Rouillé adopte en tant que libraire est d’autant plus intéressante puisqu’elle semble s’inspirer de cette devise devenue lyonnaise : « in virtute, et fortuna ». Nous pouvons donc en conclure que les liens entre l’Italie et la France peuvent aussi être extra-commerciaux.

Les marchands libraires de Lyon connaissent toutefois un succès beaucoup plus important que les marchands imprimeurs⁹. Bien que Guillaume Rouillé endosse la fonction de marchand libraire, il suit la production des livres imprimés à sa marque de très près : du choix du format, des caractères typographiques, de la mise en page, et des gravures sur bois. Ces différentes aptitudes permettent à Guillaume de se différencier de ses principaux concurrents – à l’instar de Jean de Tournes¹⁰ – :

Il avait bien de solides connaissances et avait du goût : son apprentissage à Venise l’avait formé à chaque aspect de la production éditoriale, éducation pratique très rare chez ses collègues marchands¹¹.

⁷ *Ibid.* p. 7.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Élise RAJCHENBACH-TELLER, « De “ceux qui de leur pouvoir aydent et favorisent au public” Guillaume Rouillé, libraire à Lyon », dans C. Bénévent *et al.* (éd.), *Passeurs de textes: Imprimeurs et libraires à l’âge de l’humanisme*, Paris, Publications de l’École nationale des chartes, 2018, p. 99-116 (en ligne, consulté le 22/09/2021).

¹¹ *Ibid.* p. 31.

De fait, comme nous pouvons le constater, la vie de Guillaume Rouillé est particulièrement détaillée dans la série *Bibliographie lyonnaise, recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle* du Président Baudrier¹², où coexistent de nombreuses références bibliographiques sur la production de Rouillé. En parallèle à cette référence, quelques études plus récentes ont été faites, or cela concerne la plupart du temps que des chapitres à l'intérieur d'ouvrages collectifs. En d'autres termes, au-delà de la *Bibliographie lyonnaise* de Baudrier qui consacre un nombre important de pages au libraire lyonnais, en faisant un état de la recherche, il n'est que très peu question de Guillaume Rouillé, notamment d'un point de vue de la bibliographie matérielle. En effet, le libraire lyonnais n'est cité que ponctuellement dans certaines études, à l'instar de Natalie Zemon Davis¹³. Rouillé est très souvent mentionné pour son *Promptuaire des médailles* ou pour les relations qu'il a entretenues avec les personnages influents de son époque, notamment en ce qui concerne le domaine de l'imprimerie et du commerce. Il semble toutefois prendre une part plus importante dans les études de Chiara Lastraioli¹⁴, qui sont consacrées à la Renaissance et plus particulièrement à « l'édition italienne dans l'espace francophone à la première modernité (EDITEF) »¹⁵. Dans les recherches effectuées jusqu'à nos jours, il est souvent question de l'Italie à travers ses grandes figures, de ce que ses savants ont apporté dans le domaine de l'imprimerie, comme Alde Manuce.

En outre, un ouvrage de Nicole Bingen¹⁶ et de nombreuses bases de données permettent l'identification des livres produits par Rouillé telles que l'EDIT 16 qui recense les éditions italiennes du XVI^e siècle¹⁷ ou encore le projet RICCI qui inventorie les livres possédés par les ordres religieux italiens :

¹² Baudrier Henri Louis, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Lyon, Brun, 1964, Tome 9.

¹³ Natalie ZEMON DAVIS, « Publisher Guillaume Rouillé, businessman and humanist », dans *Editing Sixteenth Century Texts: Papers given at the Editorial Conference, University of Toronto October 1965*, University of Toronto Press, Toronto, 2019.

¹⁴ Élise BOILLET *et al.* (éd.), *Traduire et collectionner les livres en italien à la Renaissance*, Université de Tours, 2020.

¹⁵ Chiara LASTRAIOLI, « L'édition italienne dans l'espace francophone à la première modernité », (en ligne : <http://www.editef.univ-tours.fr/#> ; consulté le 16 décembre 2021).

¹⁶ Nicole BINGEN, *Philausone (1500-1660) : répertoire des ouvrages en langue italienne publiés dans les pays de langue française de 1500 à 1660*, Genève, Librairie Droz, 1994.

¹⁷ « EDIT16 - OPAC SBN », sur *EDIT16*, (en ligne : <https://edit16.iccu.sbn.it> ; consulté le 16 novembre 2021).

La banca dati contiene le liste dei titoli dei libri posseduti dai religiosi dei conventi e dei monasteri italiani, acquisite dalla S. Congregazione dell'Indice dei libri proibiti dopo la pubblicazione dell'Index librorum prohibitorum da parte di papa Clemente VIII nel 1596, in un periodo che arriva sino al 1603.¹⁸

Tous ces éléments nous permettront donc d'établir une réelle réflexion sur la figure de Guillaume Rouillé, de comprendre quelles sont ses réelles intentions dans la production de livres en langue italienne. S'inspire-t-il des éditions italiennes de ses prédécesseurs ou crée-t-il chacune de ses éditions *ex nihilo* ? Un des objectifs de cette étude est donc de comprendre ce qui fait la singularité des livres produits par Guillaume Rouillé, lui qui « [...] produit plus que 830 éditions en quarante-cinq années d'activité, avec une moyenne de dix-huit livres environ par an et de vingt-six dans la période la plus active, de 1548 à 1567 »¹⁹. Guillaume Rouillé s'inscrit de fait dans une atmosphère qui peut être qualifiée d'italianisante selon Ilaria Andreoli : « dans la Renaissance lyonnaise, tout ce qui est italien n'est pas dû à des Italiens mais, souvent, à des lyonnais "italianisants" »²⁰. Par conséquent, il est intéressant de se concentrer sur la notion d'italianisme qui fait son apparition au cours du XIX^{ème} siècle. Franco Simone²¹ s'est en effet attardé sur l'éventuel lien entre la France et l'Italie au sein de leur littérature respective. Il parle d'italianisme et d'anti-italianisme en ce qui concerne les écrivains français. En transposant ces concepts dans le domaine qui nous intéresse, celui de l'imprimerie et de la bibliographie matérielle, ne pourrait-on pas parler d'italianisme chez Guillaume Rouillé ?

Afin de comprendre l'objet commercial produit et vendu par notre libraire, il convient de diviser ce travail en trois parties distinctes, la première se concentrant principalement sur la caractérisation du corpus. À travers le choix de livres produits par Guillaume Rouillé, plusieurs questions se poseront en préambule : ses

¹⁸ «Le biblioteche degli ordini regolari in Italia alla fine del secolo XVI», (en ligne : <https://rici.vatlib.it/site/about> ; consulté le 16 avril 2022).

¹⁹ Ilaria ANDREOLI sous la direction de Sylvie DESWARTE-ROSA, *Guillaume Rouillé (1518-1589)*, op. cit. p. 27.

²⁰ Ilaria ANDREOLI, « Impressions italiennes : imprimeurs, auteurs et livres italiens à Lyon au XVI^e siècle », *Cahiers d'études italiennes*, n° 27, 27 septembre 2018 (en ligne : <https://journals.openedition.org/cei/5167#ftn23> ; consulté le 25 février 2022).

²¹ Jean BALSAMO, « Une révision historiographique : Franco Simone, la littérature française du XVI^e siècle et le paradoxe de l'italianisme », *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, 171 (LVII | III), 1^{er} décembre 2013, p. 525-533.

influences, ses inspirations et ses choix personnels pour l'élaboration de chacun de ses imprimés.

Cela mènera par la suite à la matérialité de l'édition qui permettra de mettre en pratique tous les concepts théoriques mentionnés jusqu'alors. En étudiant la matérialité des éditions de Rouillé, il sera nécessaire de les comparer entre elles afin de déceler des particularités ou des similitudes parfois répétées de manière réfléchie. En d'autres mots, il sera aussi question de distinguer les émissions et les rééditions et de les analyser.

Enfin, il sera nécessaire d'étudier la production et la diffusion des livres vers l'Italie, pays qui se trouve dans une situation très particulière au cours du XVI^{ème} siècle, notamment avec la censure et la mise en place de l'*Index librorum prohibitorum*. De fait, Guillaume Rouillé occupe une place équivoque au sein de ce climat particulièrement instable en ce qui concerne la libre circulation de certains ouvrages. Nous verrons que Rouillé produit des textes qui ne sont pas nécessairement bien perçus au sein la péninsule italienne. Il semble en outre produire des livres à très grands tirages et ne peuvent donc pas satisfaire uniquement les besoins du public français, ses livres sont nécessairement destinés à être envoyés en Italie – dès lors qu'ils commencent à être produits en masse –. Il est donc intéressant de comprendre comment le libraire lyonnais parvient à exporter ses éditions sur le territoire italien – en essayant toutefois d'échapper à la censure –, qui sont ses possesseurs et comment ont-ils survécu jusqu'à nos jours ?

I) CARACTERISATION DU CORPUS

En premier lieu, il est nécessaire de se concentrer sur le corpus choisi dans le cadre de ce travail. Pour ce faire, il semble important de comprendre dans quel milieu Guillaume Rouillé s'inscrit. En effet, l'éditeur s'implante initialement dans un contexte italien et plus particulièrement vénitien pour ensuite développer ses compétences acquises sur le territoire français. C'est pourquoi nous nous concentrerons tout d'abord sur l'imprimerie et la formation vénitiennes du libraire lyonnais : quel est le climat favorable au développement de l'imprimerie dans la Sérénissime, quelles sont les nouveautés apportées par les grandes figures de ce domaine ? Cela nous permettra par la suite de comprendre le travail entrepris par Guillaume Rouillé dans l'ancienne capitale des Gaules et notamment le choix des auteurs italiens à publier et à promouvoir.

A) UNE FORMATION VENITIENNE SOLIDE...

1) L'arrivée et le développement de l'imprimerie à Venise

Venise est avant tout un des grands centres européens de l'imprimerie²², tout comme Lyon. La cité des doges est cependant considérée comme étant « [...] le plus grand centre typographique de la péninsule italienne [...] »²³. Le développement de l'imprimerie est dû, comme à Rome, à l'influence des Allemands qui occupent une position dominante dans cette industrie. Dès les premières années – de 1469 avec Jean de Spire au début du XVI^{ème} siècle – les imprimeurs actifs sont pour la plupart des épigones de Johannes Gutenberg²⁴. Très vite, les Allemands sont remplacés par des Italiens venant principalement du Nord de la péninsule²⁵. Nous pouvons donc conclure que l'imprimerie vénitienne ne connaît pas ses lettres de noblesse grâce à des vénitiens mais grâce à des acteurs extérieurs à la Vénétie, qu'ils soient étrangers

²² Lodovica BRAIDA, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, Roma, GLF editori Laterza, 2000, p. 79.

²³ Florence BUTTAY, « Venise, le plus grand centre typographique de la péninsule italienne », dans Éric Suire, *Le monde de l'imprimé en Europe occidentale (vers 1470-vers 1680)*, Armand Colin, Malakoff, 2020, p. 243.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

ou non. En d'autres termes, Guillaume Rouillé se formera dans une ville qui peut être considérée comme étant cosmopolite :

On rencontrait à Venise des gens originaires des pays les plus divers, qui étaient de passage ou y résidaient pour des raisons commerciales, mais qui étaient aussi attirés par le mouvement et la diversité de la vie vénitienne. Cela ouvrait de multiples perspectives de marchés, en Europe comme au Levant, sans compter la présence de centaines de Grecs, Albanais, Juifs et autres gens exilés ou persécutés qui trouvaient à Venise, véritable arche de Noé selon l'Arétin, un refuge où repartir d'un pas neuf.²⁶

Venise est donc un lieu favorable à l'essor de l'imprimerie. Elle se trouve en effet dans une position stratégique, proche de l'Adriatique et de nombreuses villes :

[...] La ville de Venise, capitale d'un État qui comprenait une moitié de la Lombardie, avec des villes, grandes pour l'époque, comme Brescia, Bergame, et Crema, la Vénétie, avec les riches villes de Padoue, Vérone et Vicence, le Frioul avec Udine, l'Istrie, la Dalmatie, la côte de l'Albanie, la Crète, Chypre et d'autres territoires en Grèce.²⁷

Ainsi, la Sérénissime déploie un marché intérieur qui touche des classes sociales très différentes²⁸. Si le marché vénitien de l'imprimerie connaît un tel succès, c'est notamment grâce aux grandes familles de nobles qui passent d'importantes commandes auprès des imprimeurs²⁹ ; par conséquent, l'export de la production n'arrivera que plus tard. En d'autres termes, cet environnement constitué de personnes cultivées ne peut être que bénéfique pour le commerce de l'imprimerie de la ville. Une autre singularité pour les imprimeurs de la cité des doges est celui de la matière première essentielle à leur activité : le papier. C'est à Venise qu'il est possible de se procurer du papier en grande quantité et à un prix très intéressant³⁰,

²⁶ Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, Bibliothèque nationale de France, 2016, p. 16-25.

²⁷ *Ibid.* p. 15.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.* p. 26.

notamment grâce aux productions de Padoue ou des bords du lac de Garde qui sont alors acheminées par voie fluviale jusque dans la capitale vénète.

Si Venise est avant tout une ville religieuse avec la présence d'une partie des reliques de Saint Marc, c'est aussi une ville marchande qui peut gérer plutôt aisément les imports et les exports grâce à son port.

La cité des doges occupe par ailleurs une place particulière dans l'histoire du livre et de son évolution. C'est en 1476 qu'Erhard Ratdolt, Peter Loeslein et Bernard Maler décident de s'associer et de publier le *Kalendarium* de Regiomontanus³¹. Ce livre marque en effet l'avènement de la première page de titre imprimée de manière typographique sous une presse³². Nous voyons en outre apparaître au cours des années 1480 l'illustration faite grâce à la technique de la gravure sur bois qui remplace peu à peu l'art de l'enlumineur³³. Bien que de nouvelles techniques et de nouveaux savoirs s'installent dans la République, l'intérêt pour la culture antique est toutefois grandissant à cette période, notamment grâce à l'essor de l'Humanisme quelques décennies auparavant. De fait, c'est au sein de la Sérénissime que l'on parvient « [...] à diffuser la culture antique au moyen de l'imprimerie [avec] Rome, [...], Strasbourg et Paris »³⁴. Nous pouvons donc en conclure que l'essor de l'Humanisme comme redécouverte des auteurs classiques sera d'autant plus important avec l'arrivée d'Alde Manuce.

2) Alde Manuce et Venise

La figure d'Alde Manuce, originaire de Bassiano dans le Latium est souvent associée à l'imprimerie vénitienne: «fu un uomo riservato, che scrisse del suo lavoro molto più che non di sé»³⁵. C'est en effet à la fin du XV^{ème} siècle qu'il décide de s'y installer et de mettre son savoir au service de l'imprimerie afin de publier :

³¹ *Ibid.* p. 27-28.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.* p. 10.

³⁵ Martin DAVIES et Neil HARRIS, *Aldo Manuzio: l'uomo, l'editore, il mito*, Carocci editore frece, Roma, 2019, p. 14.

[...] Il corpus integrale dei testi dell'antica Grecia nella lingua originale; è tuttavia certo che l'atmosfera intellettuale e le opportunità commerciali della città lagunare degli anni Ottanta del Quattrocento erano propizie a un'impresa comunque ad alto rischio.³⁶

Bien qu'Alde Manuce fasse le choix de « [...] rendre le jour aux chefs-d'œuvre de Rome et d'Athènes [...] »³⁷, il marque les esprits et l'histoire de l'imprimerie en y apportant ses propres modifications qui peuvent être davantage qualifiées d'améliorations que de nouveautés. Or ce progrès n'est pas entièrement dû à Alde Manuce mais à sa collaboration avec le typographe Francesco Griffo, qui se trouve être l'exécutant. De fait, les impressions dites aldines sont réputées pour leur « [...] beauté et la lisibilité des caractères typographiques »³⁸. Les caractères romains gravés par Griffo sont utilisés pour la première fois pour le *De Aetna* de Pietro Bembo aux alentours des années 1495-1496, lesquels seront refaits peu de temps après³⁹. Nous savons en outre que ces caractères retravaillés sont en réalité repris de Nicolas Jenson, père du caractère romain : Manuce et Griffo ne font que les améliorer et les perfectionner⁴⁰. L'ambition de Manuce est de « [...] donner l'illusion de l'écrit »⁴¹ à travers ces caractères romains nouvellement pensés. Par conséquent, « Alde est [...] l'homme qui donna au romain son nouveau visage »⁴². Concernant le travail de l'imprimeur dans l'élaboration du livre, il semble important de se concentrer sur les particularités abordées concernant l'*Hypnerotomachia Poliphili* imprimé par Manuce en 1499. Cette œuvre est avant tout la première à sortir des presses d'Alde en langue vulgaire. Or ce qui nous intéresse dans le présent travail est le choix de la disposition de l'illustration et de l'élément textuel. La gravure est positionnée au-dessus du texte sur certaines pages, lequel est disposé en pyramide, comme l'utilisera parfois notre libraire lyonnais, Guillaume Rouillé.

³⁶ *Ibid.* p. 15.

³⁷ Aimé VINGTRINIER, *Histoire de l'imprimerie à Lyon : de l'origine jusqu'à nos jours*, Lyon, A. Storck, 1894, p. 148-149.

³⁸ Yves PERROUSSEAU, Jacques ANDRE et Christian LAUCOU, *Histoire de l'écriture typographique de Gutenberg au XVIIe siècle*, Atelier Perrousseau, 2005, p. 175.

³⁹ Martin DAVIES et Neil HARRIS, *Aldo Manuzio: l'uomo, l'editore, il mito*, op. cit. p. 39.

⁴⁰ Yves PERROUSSEAU, Jacques ANDRE et Christian LAUCOU, *Histoire de l'écriture typographique de Gutenberg au XVIIe siècle*, op. cit.

⁴¹ *Ibid.* p. 175.

⁴² *Ibid.* p. 177.

Les améliorations d'Alde Manuce ne s'arrêtent pourtant pas là puisqu'il décide d'adapter le format in-octavo à un genre, idée qui n'avait pour l'heure jamais été utilisée. Alde Manuce choisit d'utiliser ce petit format pour la réalisation d'une collection composée de « [...] classiques latins et des chefs-d'œuvre de la littérature italienne dans leurs textes les plus purs »⁴³. Ces livres sont appelés « libri portatiles »⁴⁴, très faciles à manier et à transporter. Une fois de plus, l'illusion de l'écrit se retrouve avec l'introduction de l'italique dans un *Virgile* publié en 1501. Les caractères italiques utilisés par Manuce sont spécialement taillés par Griffo : pour la première fois dans le domaine de l'imprimerie, nous voyons apparaître ce type de typographie (le corsivo aldino). En d'autres termes, « la typographie est “moderne”, dans le sens que les caractères sont romains et qu'on utilise l'italique »⁴⁵.

Toutes ces améliorations rassemblées par Alde Manuce représentent un tournant dans l'histoire du livre puisque :

[...] [Les] caractéristiques de mise en texte et de mises en page [...] sont toujours les nôtres, au profit du confort de lecture. [...] Sur le plan typographique, les caractères romains et italiques prennent progressivement la place des gothiques, quels que soient les sujets traités.⁴⁶

Autrement dit, Manuce a influencé de nombreuses générations d'imprimeurs et d'éditeurs. Cela lui a en outre permis de passer à la postérité, mais en est-il de même pour notre libraire Guillaume Rouillé ? Afin de comprendre au mieux sa formation, il est nécessaire de se pencher sur le cas de la famille des Giolito de' Ferrari, ses maîtres qui ne sont vénitiens que d'adoption.

⁴³ *Ibid.* p. 180.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.* p. 195.

⁴⁶ *Ibid.* p. 187.

3) Giovanni et Gabriele Giolito de' Ferrari : maîtres de Guillaume Rouillé

3.1) *Le succès d'une famille piémontaise à Venise*

Le père et le fils de la famille des Giolito de' Ferrari n'ont pas laissé une empreinte insignifiante dans l'histoire du livre vénitien. Cette famille, originaire de Trino dans le Piémont s'inscrit très rapidement dans un cadre nouveau, celui de l'impression des auteurs italiens en langue vulgaire. Les Giolito s'insèrent au même rang que d'autres imprimeurs influents de leur époque: «a investire nei libri in volgare troviamo grandi e medie aziende come quelle di Giunti, Marcolini, de' Rossi e Giolito»⁴⁷.

Giovanni Giolito s'installe à Venise avec Michele Tramezzino dans les années 1530 après avoir « [...] fait leurs preuves dans le Piémont [...] »⁴⁸. En outre, dans ce contexte où l'imprimerie connaît son apogée, deux Français s'y installent : Jean Gryphe et Vincent Vaugris⁴⁹. Les imprimeurs se multiplient : il est alors important d'obtenir des privilèges pour la publication des livres afin qu'ils soient protégés pour une durée déterminée :

Le système des privilèges favorisait la publication d'ouvrages nouveaux, qui restaient protégés pour dix ans, à la différence des livres dits *comuni*, c'est-à-dire les livres "communs", libres de droits. Ainsi s'explique la multiplication des ouvrages modernes en italien⁵⁰.

Si la maison de Giovanni Giolito connaît un tel succès, c'est notamment grâce à son fils Gabriele qui permet à l'officine familiale de devenir la plus importante de la ville. De fait, c'est au cours de ces années de succès que Guillaume Rouillé se forme chez les Giolito de' Ferrari. Nous pouvons en outre comprendre que le libraire français est entouré d'un savoir italien en ce qui concerne l'imprimerie et le commerce, mais ce savoir est-il exclusivement vénitien ? Venise permet à de grands

⁴⁷ Lodovica BRAIDA, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, op. cit. p. 80.

⁴⁸ Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, op. cit. p. 45-46.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

noms de l'imprimerie de faire profit et de passer à la postérité, en ne citant qu'Alde Manuce et les Giolito. En d'autres termes, la cité des doges est un lieu favorable à l'essor de l'imprimerie, mais que serait cette ville sans tous ses artisans venus de toute l'Italie et de l'Europe entière ? La Sérénissime semble donc être un lieu propice à la mise en commun des savoirs, des nouveautés.

Pour en revenir à la production des Giolito, ils publient de 1536 à 1606, 1019 titres parmi lesquels le latin ne représente que 5% de la production⁵¹. Les sujets qui prennent une large part dans leur catalogue sont la littérature et les auteurs contemporains. Nous assistons dès lors à ce que nous appelons des « collane »⁵², c'est-à-dire des collections allant de sujets historiques à des thèmes plus religieux. Ce qui nous intéresse toutefois dans la présente recherche est la collection des textes poétiques. En effet, l'officine accorde une grande importance à la littérature italienne avec une place prépondérante pour les « Trois Couronnes », Dante, Pétrarque et Boccace en y ajoutant des auteurs plus contemporains à l'instar de Jacopo Sannazzaro, Baldassare Castiglione, l'Arioste et Pietro Bembo⁵³. Lodovica Braida insiste en ce sens sur l'impression des œuvres en langue vulgaire de la part des maîtres de Guillaume Rouillé :

In Italia il primo esempio di bibliografia in volgare fu pubblicato nel 1550, non a caso a Venezia presso Gabriele Giolito de' Ferrari, che proprio sul volgare aveva costruito la sua fortuna⁵⁴.

En outre, la singularité de Dante, Pétrarque et Boccace imprimés par les Giolito réside dans l'ajout de nouveaux commentaires et de nouvelles annotations :

Boccaccio con il corredo delle annotazioni di Antonio Brucioli, realizzato dal tipografo Bartolomeo Zanetti “ad instantia” di Giovanni Giolito; Petrarca realizzato ancora da Zanetti ma questa volta “ad instantia” non solo di Giovanni Giolito, ma

⁵¹ Lodovica BRAIDA, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, op. cit.

⁵² *Ibid.* p. 81-82.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.* p. 155.

anche di Alessandro Vellutello, autore delle esposizioni, un'edizione anche illustrata. Per Dante invece, un testo che rimarrà sempre poco familiare ai Giolito, non si trovò meglio che ripubblicare il già vecchio commento di Cristoforo Landino, precedentemente realizzato a Venezia da Bernardino Stagnino nel 1512 e nel 1520: però in un'edizione che fin dal frontespizio cercava di distinguersi inalberando la presenza di aggiunte ulteriori rispetto a quanto già noto⁵⁵.

Ces choix éditoriaux nous permettront certainement de comprendre ceux qui seront adoptés par Guillaume Rouillé quelques années plus tard. D'ores et déjà, nous pouvons mentionner que les éditions in-quarto des plus grands écrivains italiens – Dante, Pétrarque, Boccace et l'Arioste – des Giolito contiennent un portrait de leur auteur sur le frontispice⁵⁶. Cela représente une des particularités des piémontais puisqu'après eux, le portrait de l'auteur sera généralement placé dans les pages liminaires⁵⁷.

L'impression ne relève pas uniquement du travail de l'imprimeur mais aussi de celui d'hommes de lettres qui apportent un regard d'expert sur les textes à imprimer. En ce qui concerne Gabriele Giolito, il peut compter sur le soutien d'Antonio Brucioli et Ludovico Dolce⁵⁸, et c'est ainsi que « tout un monde de gens de lettres [tourne] autour de cette industrie, dont la matière première [est] la culture »⁵⁹. De fait, le succès de Giolito est aussi lié à l'obtention des privilèges. Le premier obtenu pour une durée de dix ans date du 13 juin 1538 pour le *Decamerone* avec les annotations d'Antonio Brucioli⁶⁰. Ainsi, comme le soulignent Angela Nuovo et Christian Coppens : «durante il lungo arco della sua attività, fu Gabriele Giolito tra i più attivi e puntuali richiedenti di privilegi a Venezia»⁶¹. Nous nous trouvons par conséquent dans une période où les publications en latin occupent une place de moins en moins importante et où la langue vulgaire s'impose avec un taux de 74% de livres publiés dans les années 1525-1530⁶². Cela explique donc le choix

⁵⁵ Angela NUOVO et Christian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, p. 221.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, op. cit.

⁵⁹ *Ibid.* p. 46.

⁶⁰ Angela NUOVO et Christian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, op. cit.

⁶¹ *Ibid.* p. 221.

⁶² Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, op. cit.

de Giolito pour la publication d'anthologies poétiques, mais aussi d'auteurs contemporains à l'instar de l'*Orlando furioso* de l'Arioste « [...] dont il fut le premier imprimeur à Venise »⁶³. Pour mentionner quelques dates importantes, l'Arioste et Dante sont publiés pour la première fois en 1536 tandis que Pétrarque et Boccace paraîtront en 1538.

3.2) *L'Orlando Furioso et son triomphe giolitino*

Giolito serait le « [...] principale responsabile della canonizzazione editoriale dell'*Orlando Furioso*, ovvero della presentazione del poema ariostesco ai lettori del Rinascimento come nuovo classico, come classico moderno [...] »⁶⁴. Cela est notamment dû à l'édition in-quarto qui sort des presses du piémontais en 1542 sous le regard avisé de Lodovico Dolce. Le texte est en effet publié dans sa pureté où les commentaires sont disposés à la fin. Ainsi, le texte acquiert une réelle importance, qui pourrait être comparable à celle des auteurs classiques de l'Antiquité.

L'Arioste devient alors l'auteur qui est associé à la marque des Giolito : de 1542 à 1560, vingt-sept éditions différentes sortent des presses de Gabriele⁶⁵. Si un nombre aussi important est publié, cela est notamment lié au fait que l'*Orlando Furioso* connaît un immense succès à Venise dans ces années-là et plus précisément entre les années 1540 et 1580 où paraissent plus de cent dix éditions de ce poème.

Ce qu'il faut savoir est que l'édition de Giolito s'impose comme un modèle au sein du marché vénitien, notamment en ce qui concerne la mise en page et les choix éditoriaux. Gabriele fait le choix d'insérer des illustrations et plus particulièrement des lettrines composées selon un modèle de l'alphabet mythologique. Cela permet en effet d'agrémenter le texte mais c'est aussi une technique qui offre au lecteur des moments de pause lors de sa lecture. Or cette caractéristique insérée par Giolito deviendra en quelque sorte son empreinte et sera largement utilisée par ses confrères durant tout le *Cinquecento*⁶⁶.

⁶³ *Ibid.* p. 45-46.

⁶⁴ Angela NUOVO et Christian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, op. cit. p. 223.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

3.3) *Les Giolito de' Ferrari et Lyon*

La fortune de la famille piémontaise ne se fait pas uniquement avec un public vénitien et plus largement italien mais avec un partenariat avec la ville de Lyon. Giovanni Giolito et Vincent Portonariis, originaires tous deux du Piémont, entretiennent des liens très étroits – dès 1510⁶⁷ – ce qui leur permet de commercer plus facilement entre les deux pays, à savoir que durant les deux années qui suivent 1510, «[...] il nome di Giovanni si affiancherà a quello del Portonari come editore a Lione, ma sarà un'esperienza sporadica, sempre da inquadrarsi in un continuo scambio di merci librerie»⁶⁸.

Le lien existant entre les Giolito et Lyon ne s'arrête pas uniquement au cas de Portonariis mais s'étend au monde de l'édition lyonnaise. De fait, la marque de la « fenice » adoptée par le piémontais fait référence à celle qui est utilisée par de nombreux éditeurs lyonnais. Nous comprenons dès lors que Giovanni réfléchit en tant que marchand, lui qui souhaite s'insérer plus facilement au cœur du paysage éditorial de la capitale des Gaules :

Che Giovanni guardasse soprattutto al mondo lionese è del resto dimostrato dal fatto che la sua marca trinese è disegnata a diretta imitazione dei marchi usati da molti editori lionesi a lui contemporanei, a cominciare dalla marca della seconda Compagnie des libraires, e proseguendo con altri marchi, non meno noti e prestigiosi: quello di Jacques Giunta, quello di Aymon de la Porte, quello di Nicolas de Benedictis. Tutti questi marchi presentano la medesima raffigurazione: due elementi umani o antropomorfi (donne, leoni, putti, figure reali o immaginarie) reggono, tramite una cinghia, uno scudo sospeso ad un albero: nello scudo campeggia in bella vista il monogramma dell'editore, o il suo specifico marchio; esattamente come nel marchio trinese di Giovanni, ove saranno due guerrieri a reggere lo scudo con le iniziali I.G.S.⁶⁹

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.* p. 41.

⁶⁹ *Ibid.* p. 43.

La marque d'un imprimeur ou d'un éditeur joue certes le rôle de protection juridique, mais elle est pensée comme un instrument commercial. En d'autres termes, cela signifie qu'un client peut reconnaître le travail d'un imprimeur grâce à la marque qui est représentée sur la page de titre du livre. Nous voyons donc que dans ce cas, ce ne sont pas les Lyonnais qui imitent les Italiens mais le contraire pour des stratégies commerciales. Bien évidemment, ce lien instauré par le père Giolito perdurera avec son fils Gabriele puisque c'est à ce moment que :

La relazione con i Portonari costituisce il felice antefatto sul quale si basa la più feconda e smagliante collaborazione tra Venezia e Lione, ovvero tra Gabriele Giolito e Guillaume Rouillé, comunque iniziata ai tempi di Giovanni [...].⁷⁰

Ainsi, Guillaume Rouillé apprend au cœur d'un contexte commercial très fertile où la famille des Giolito déploie son propre commerce dans différentes villes italiennes comme Ferrare, Padoue, Bologne et Naples⁷¹. Ce qui fait la singularité de Giolito au cœur du monde de l'imprimerie est son rythme de travail :

Ma ciò che rende Giolito diverso dagli altri stampatori in volgare non sono tanto le scelte di catalogo, quanto soprattutto il ritmo assai intenso della sua produzione di novità, tale da acquisire in brevi tempi una visibilità favorevole alla concentrazione, sotto il marchio della Fenice, di quanto meglio era disponibile sul mercato della letteratura.⁷²

Grâce à ce rythme effréné, Giolito peut ainsi approvisionner toutes les filiales qui dépendent de lui. La marque du phénix représente bien cette veine commerciale puisque cet animal imaginaire peut renaître de ses propres cendres, il en devient alors éternel. En outre, il incarne une certaine résilience qui lui permet d'apporter du renouvellement. En d'autres termes, nous comprenons que le travail de la famille piémontaise perdurera, mais ne perdurera-t-il pas aussi à travers le travail de

⁷⁰ *Ibid.* p. 44.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

Guillaume Rouillé ? Giovanni Giolito s'est inspiré des marques lyonnaises pour la sienne, tandis que le libraire lyonnais semble s'inspirer de celle de ses maîtres italiens. Rouillé ne prend-il pas indirectement comme modèles des marques lyonnaises déjà existantes ? Cela est par conséquent l'occasion de comprendre comment Guillaume Rouillé passe d'une formation vénitienne solide – qui va même au-delà de son séjour dans la Sérénissime – à une production lyonnaise de renom.

B) ... VERS UNE PRODUCTION LYONNAISE DE RENOM

Tout comme Venise, la capitale des Gaules semble être un lieu propice au développement du commerce de l'imprimerie. Lyon ne serait-il pas un *speculum urbis* de Venise, une image que Guillaume Rouillé souhaiterait véhiculer à travers la production et le commerce de ses livres ? Tout l'enjeu de sa production semble résider dans ce questionnement.

Il est toutefois important de comprendre en premier lieu le contexte dans lequel Guillaume Rouillé développe son propre commerce, sans être très éloigné de ses maîtres piémontais puisque dès son arrivée il est accueilli par une communauté italienne de marchands libraires. Une nouvelle question se pose alors : Guillaume Rouillé est-il plutôt considéré comme un marchand italien ou comme un marchand français ? Cette question peut être interprétée sous différents aspects : celui du public touché par le libraire, le choix des thèmes publiés et la graphie sous laquelle apparaît son nom sur les pages de titre : questionnements qui reviendront tout au long de cette étude. Guillaume Rouillé ne serait-il donc pas tantôt italien, tantôt français ? Bien évidemment, dans le cadre de notre recherche, le public visé semble être principalement italianisant avant d'être italien, comme le démontrent les preuves de la vente de ses livres chez Galiot du Pré à Paris⁷³.

⁷³ Marco SANTORO, *La stampa in Italia nel Cinquecento: atti del Convegno: Roma, 17-21 ottobre 1989*, Roma, Bulzoni, 1992, vol. II.

1) **Guillaume Rouillé face au marché de l'imprimerie lyonnaise**

Bien qu'il y ait de nombreux italiens à Lyon au XVI^{ème} siècle, d'autres nationalités déploient leur propre activité d'imprimeurs, de libraires et de marchands dans la ville. Lorsque Guillaume Rouillé s'installe à Lyon, certains imprimeurs y résident depuis un certain temps et commercent leurs livres comme Sébastien Gryphe ou encore Jean de Tournes. Dès son arrivée, l'élève des Giolito de' Ferrari parvient à se démarquer des autres libraires résidant à Lyon. En effet, certains d'entre eux font partie de la Grande Compagnie des Libraires de Lyon qui publie principalement des livres de droit comme le souligne Natalie Zemon Davis :

[...] He was breaking into a field in which Sébastien Gryphius was already well-established as a humanist publisher-printer (not to mention several lesser printers) and in which the major merchant-publishers of Lyon had organized themselves into the Grande Compagnie des Libraires, a permanent partnership for the publication of profitable texts in civil and canon law.⁷⁴

Rouillé souhaite avant tout être libre dans sa propre profession de marchand-libraire. Ainsi, il estime opportun d'ajuster le nombre d'imprimeurs travaillant pour lui en fonction de chaque édition produite. De nombreux imprimeurs lyonnais travaillent pour Rouillé, mais celui-ci préfère toutefois collaborer avec les meilleurs d'entre eux. C'est notamment grâce à cela qu'il parvient à se hisser sur le devant de la scène de l'édition en rivalisant avec Jean de Tournes. Rouillé établit différents contrats avec des imprimeurs tels qu'Etienne Roussin, Jean Ausoult, Philibert Rollet ou encore Barthélémi Frein qui sont quant à eux « [...] dignes de rivaliser avec les Jean de Tournes »⁷⁵. Toutefois, Guillaume opte pour la signature de contrats à court terme pour publier certaines éditions spécifiques⁷⁶ : « in his first year Rouillé

⁷⁴ Natalie ZEMON DAVIS, « Publisher Guillaume Rouillé, businessman and humanist », dans *Editing Sixteenth Century Texts: Papers given at the Editorial Conference, University of Toronto October 1965*, University of Toronto Press, Toronto, 2019, p. 75.

⁷⁵ Henri Louis BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Lyon, Brun, 1964, Tome 9, p. 24.

⁷⁶ Natalie ZEMON DAVIS, « Publisher Guillaume Rouillé, businessman and humanist », *op. cit.*

published eight works ; five years later he was to publish forty-six »⁷⁷. Par ailleurs, au sein de la Compagnie des Libraires, peu d'hommes ont reçu un apprentissage de qualité tel que l'a suivi Guillaume à Venise. L'élève vénitien parvient donc aussi à se distinguer de cette manière.

Par conséquent le succès de Guillaume Rouillé n'est pas uniquement le sien mais aussi celui de ses collaborateurs et plus particulièrement de Jean Ausoult et Philibert Rollet qui lui permettent d'obtenir « [...] la réputation de typographe habile dont il jouit depuis longtemps et qu'il ne mérite à aucun titre, n'ayant jamais été à la tête d'une imprimerie »⁷⁸. Bien que Rouillé ait appris le métier de marchand-libraire à Venise, il se rapproche fortement de ce qui est en vogue à Lyon notamment en ce qui concerne le développement de sa propre activité. Comme cela a été mentionné précédemment, il arrive dans la capitale des Gaules à un moment où l'imprimerie connaît un important déclin et où il est alors difficile d'implanter son propre commerce. C'est notamment pour cette raison qu'il fait le choix de travailler avec les presses d'imprimeurs lyonnais renommés. Il arrive parfois de considérer à tort Rouillé comme imprimeur puisqu'il met à leur disposition « [...] trois alphabets d'initiales ornées et figurées et de bandeaux qui apparaissent dans toutes les impressions exécutées pour son propre compte »⁷⁹. Cette façon de travailler découle directement des pratiques mises en vigueur à Lyon au cours du XV^{ème} siècle par des libraires tels qu'Etienne Gueynard, Simon Vincent et Aimé de la Porte⁸⁰ qui procurent aux imprimeurs tout le matériel nécessaire afin d'imprimer plus facilement et de manière plus efficiente : l'imprimeur ne doit qu'exécuter le travail. En plus d'être marchands, ces personnages se positionnent comme des éditeurs commerciaux, qui conçoivent tout le travail intellectuel au préalable, l'impression relevant uniquement de facultés mécaniques. Malgré tout, les facultés de Guillaume Rouillé ainsi que sa formation vénitienne lui permettent d'obtenir une certaine reconnaissance sur le territoire français. En d'autres termes, nous pouvons dire qu'il utilise sa « [...] formation comme argument commercial distinguant sa production. L'imprimerie vénitienne est gage de qualité, de métier »⁸¹. C'est donc pour cette

⁷⁷ *Ibid.* p. 76.

⁷⁸ Henri Louis BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Tome 9, *op. cit.* p. 24.

⁷⁹ *Ibid.* p. 24.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Florence BUTTAY, « Venise, le plus grand centre typographique de la péninsule italienne », *op. cit.* p. 250-251.

raison que le nouveau libraire lyonnais fait le choix de porter son enseigne à l'Écu de Venise. Ainsi, rien qu'en adoptant l'Écu de Venise, nous comprenons que l'Italie et plus particulièrement la Sérénissime influencent son commerce.

2) Les contrefaçons

Par ailleurs, à cette même époque nous voyons apparaître de nombreuses contrefaçons des éditions vénitiennes d'Alde Manuce au cœur de la capitale des Gaules. Tout cela est en partie dû au règne de François I^{er} qui a participé aux guerres d'Italie et plus particulièrement à la reconquête du duché de Milan⁸². Ainsi,

Ses différents séjours en Italie lui firent découvrir l'excellence de la Renaissance italienne. Il en fut tant frappé d'admiration, qu'il n'eut de cesse d'en faire bénéficier son royaume. Et en effet, que ce soit en peinture, sculpture, architecture ou littérature (et imprimerie et typographie [...]), l'esprit de la Renaissance va transformer la France.⁸³

Pour en revenir à l'imprimeur vénitien, il est perçu comme un modèle à imiter mais est rarement émulé. À cette époque, il est difficile de produire des contrefaçons au sein de la péninsule italienne, en particulier grâce au pouvoir du souverain pontife et du Sénat vénitien. En effet, ces deux instances ont pris sous leur protection l'imprimeur⁸⁴, ce qui permet de dissuader plus d'un contrefacteur. Toutefois, si les contrefaçons se multiplient à Lyon, cela est lié au fait qu'Alde Manuce n'est pas protégé par le Pape et le Sénat vénitien. Il n'est donc pas rare de rencontrer de nombreuses éditions portant la même marque que Manuce : celle de l'ancre et du dauphin :

⁸² Yves PERROUSSEAU, J. ANDRE et C. LAUCOU, *Histoire de l'écriture typographique de Gutenberg au XVIIIe siècle*, op. cit.

⁸³ Ibid. p. 222.

⁸⁴ Aimé VINGTRINIER, *Histoire de l'imprimerie à Lyon : de l'origine jusqu'à nos jours*, op. cit.

L'ancre et le dauphin eurent un succès universel. Seulement, les amateurs ne furent pas seuls émus. Dès que ces charmantes éditions aldines, grecques, latines ou italiennes parurent, elles éveillèrent l'attention des avides et des ambitieux. D'admirer à imiter il n'y a qu'un pas ; il fut fait.⁸⁵

Les imitations sont alors commanditées par des éditeurs italiens qui ne peuvent pas imprimer de copies sur le sol italien. Ainsi, ils décident de détourner les différents pouvoirs en choisissant des imprimeurs lyonnais :

[...] On y choisit d'habiles ouvriers qui, pleins de bonne volonté, mais moins experts que les Vénitiens, imitèrent ces petits livres grecs ou latins, y mirent l'ancre et le dauphin, mais se gardèrent bien d'y ajouter un nom d'imprimeur ou de lieu.⁸⁶

Ces imitations suscitèrent de nombreux débats en même temps qu'elles s'écoulaient à vive allure avec les foires de Lyon⁸⁷. À travers le prisme de la contrefaçon, il semble en effet que Lyon se présente comme un *speculum urbis* de Venise, elle qui « [...] dégrossit Lyon, lui donna le vernis, la touche des grands maîtres et les leçons de la Ville des doges ne furent pas perdues pour [l'] intelligente cité »⁸⁸. En outre, ce qui est intéressant de mentionner est que Guillaume Rouillé s'émancipe de ces faussaires. En d'autres mots, le libraire aurait pu publier de nombreux ouvrages en s'inspirant lui aussi de l'influence vénitienne et en adoptant par exemple la marque à l'ancre et au dauphin. Il ne le fait cependant pas et fait le choix de publier des œuvres en son nom, tout en appliquant ses connaissances vénitiennes en termes d'édition et de commerce. Le nom de Rouillé varie parfois : nous pouvons lire plusieurs variantes telles que Rouville, Roviglio, ou encore Rouillio. En italianisant son nom, nous pouvons comprendre que l'éditeur souhaite s'imprégner au maximum de l'héritage italien qu'il possède. Ainsi, nous pouvons dire que Guillaume Rouillé imite d'une part, mais émule d'autre part. En émulant les modèles vénitiens, il intègre ses propres particularités à sa production.

⁸⁵ *Ibid.* p. 148-149.

⁸⁶ *Ibid.* p. 149-150.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.* p. 149-150.

Cependant, en mentionnant la production italienne de Rouillé, qu'en est-il d'un de ses principaux concurrents : Sébastien Gryphe ?

3) Sébastien Gryphe : un précurseur de Guillaume Rouillé à émuler ?

Afin de comprendre au mieux le contexte lyonnais dans lequel Rouillé développe son propre commerce, il est nécessaire de comprendre le travail opéré par un des grands noms de la scène éditoriale lyonnaise : Gryphe.

Alors que Gryphe s'installe à Lyon au cours du premier quart du XVI^{ème} siècle⁸⁹, il semble lui aussi comprendre l'influence vénitienne dans le domaine de l'imprimerie. En effet, l'utilisation de l'italique se fait très rare à Lyon jusque dans les années 1528 : elle est utilisée uniquement dans le cas des contrefaçons des aldines⁹⁰. Sébastien Gryphe fait le choix d'adopter l'italique dès 1528⁹¹, sans pour autant copier Alde Manuce : il subit directement l'influence de ce dernier. En outre, Gryphe accorde une place très particulière à l'italique, typographie qui n'est pas autant utilisée par ses confrères lyonnais :

Même au milieu du siècle, à Lyon, l'italique ne va pas de soi chez plusieurs imprimeurs : il est utilisé soit comme complément du romain, ou cède le pas à d'autres caractères (le gothique) qui rattachent ces imprimeurs aux pratiques des décennies précédentes. Gryphe se démarque donc en offrant à l'italique cette visibilité qui ne doit rien au hasard⁹².

Si l'on mentionne Gryphe et l'italique, cela est notamment lié au fait qu'il est le premier à l'utiliser à Lyon.

⁸⁹ Henri Louis BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Lyon, Brun, 1964, Tome 8.

⁹⁰ Raphaëlle BATS *et al.*, « Étude de deux années dans la production éditoriale de Sébastien Gryphe : 1538 et 1550 », dans *Quid novi?: Sébastien Gryphe, à l'occasion du 450^e anniversaire de sa mort : actes du colloque - 23 au 25 novembre 2006 Lyon - Villeurbanne, Bibliothèque municipale de Lyon, ensib, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2008.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.* p. 60.

Concernant la famille des italiques, il en existe plusieurs types. En premier lieu, Gryphe utilise des italiques bâloises puis un dérivé des italiques vicentines⁹³ et dès 1547, il dispose des italiques de Granjon tout comme le fera Jean de Tournes⁹⁴. L'italique n'est toutefois pas utilisée pour l'entièreté du texte imprimé, elle ne sert à Gryphe que pour « [...] le texte et le romain pour le texte et les titres. L'imprimeur n'a donc pas besoin d'italiques de grand format pour produire des pages de titre »⁹⁵.

Par ailleurs, tout comme le modèle par excellence de l'imprimerie vénitienne, Alde Manuce, Gryphe semble adopter au cours de son activité des formats de plus en plus petits. Entre 1545 et 1550⁹⁶, il se place en première position en quantité d'ouvrages imprimés devant Jean de Tournes et Guillaume Rouillé. Or cette période peut être divisée en trois selon le type de formats adoptés. De fait, de 1524 à 1531, Sébastien Gryphe produit majoritairement des grands formats et plus particulièrement des in-folio⁹⁷. Ensuite, de 1531 à 1546 sortent de ses presses des in-octavo consacrés aux œuvres des classiques et des humanistes. Ce deuxième format mentionné laissera ensuite sa place à l'in-16 qui est avant tout un choix économique : « [...] les in-16, moins onéreux, se vendent plus facilement. Tout en anticipant la demande, la production de Gryphe a su aussi s'adapter à l'état réel du marché »⁹⁸. Tout comme nous l'avons mentionné précédemment avec le cas des « collane » produites par Giolito de' Ferrari, Sébastien Gryphe semble adopter la même ligne éditoriale en produisant une collection d'auteurs classiques :

L'analyse du rapport format/italique montre en définitive que le métier d'imprimeur n'est pas seulement littéraire mais aussi commercial. Gryphe fait un double usage de l'italique : un usage fonctionnel (petits formats et économies) et un usage lié au contenu (textes classiques), ce qui lui permet de créer une collection pour cibler plus particulièrement une clientèle, la clientèle des humanistes.⁹⁹

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Raphaëlle BATS *et al.*, « Étude de deux années dans la production éditoriale de Sébastien Gryphe : 1538 et 1550 », *op. cit.* p. 65.

⁹⁶ Jean-Paul PITTION, *Le livre à la Renaissance : introduction à la bibliographie historique et matérielle*, *op. cit.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.* p. 294.

⁹⁹ Raphaëlle BATS *et al.*, « Étude de deux années dans la production éditoriale de Sébastien Gryphe : 1538 et 1550 », *op. cit.* p. 63.

Par conséquent, il existe à cette époque toute une influence italienne au cœur du domaine de l'imprimerie et de l'édition qui n'échappe pas aux marchands de renom. Quel est l'usage que Guillaume Rouillé réserve à l'italique ? S'émancipe-t-il de Gryphe, des vénitiens ou y retrouvons-nous toutes ces influences ? En tant que libraire, Rouillé peut-il être comparable à Gryphe ?

Selon Baudrier, Rouillé est un libraire modeste contrairement à Gryphe qui sait s'entourer de nombreux « [...] lettrés peu fortunés [...] »¹⁰⁰. Ce dernier, en habile marchand, n'hésite pas à accueillir ces lettrés dans sa maison et à publier leurs écrits :

[...] Il facilitait l'impression de leurs travaux ou la continuation de leurs études, en mettant à leur disposition les ouvrages de sa librairie. Pour se reconnaître cette bienveillance, ils publièrent ses louanges dans de nombreuses pièces de vers adressées à leur bienfaiteur.¹⁰¹

Ainsi, cela ne peut que contribuer à la renommée de Sébastien Gryphe, qui publie lui-même les lettres qui lui sont adressées. Guillaume Rouillé quant à lui, est « [...] un Mécène d'un ordre certainement plus élevé [...] »¹⁰² qui sait manier les relations pouvant lui être utiles. Rouillé reste tout de même plus discret en ce qui concerne tous ces liens. En d'autres termes, il ne se comporte pas de la même façon que Gryphe qui utilise les lettrés afin d'atteindre une certaine notoriété. Comme l'indique si bien Baudrier concernant Guillaume Rouillé :

Ses nombreuses épîtres en italien, en français et en latin, sont une preuve de sa profonde connaissance du cœur humain et des affaires mondaines et commerciales, elles ont certainement été un de ses moyens les plus puissants de parvenir. Savant,

¹⁰⁰ Henri Louis BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Tome 9, *op. cit.* p. 28.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 28.

¹⁰² *Ibid.*

artiste, industriel habile, commerçant avisé, Rouillé fut rarement l'objet de complaisances liminaires et ne rechercha point ce genre de réclame¹⁰³.

Ce qu'il faut donc comprendre à travers ces mots est que Rouillé est un libraire de renom mais ce n'est pas pour les actions de générosité envers d'autres personnes qui peuvent lui rendre service en écrivant des lettres liminaires. Au contraire, s'il parvient à occuper une place importante sur la scène de l'imprimerie lyonnaise et italienne, cela est dû à son travail de qualité ainsi qu'à ses relations de prestige qui lui permettent de s'avancer au-devant de la scène éditoriale.

Par conséquent, Rouillé et Gryphe sont deux personnages complètement différents bien que leur travail présente parfois certaines similitudes, comme la devise qui se transforme de « Rem maxima sibi promittit prudentia » à « In virtute et fortuna »¹⁰⁴, rappelant ainsi la devise de Gryphe : « Virtute duce, comite fortuna ».

À Lyon comme à Venise fourmille un nombre important d'imprimeurs et de libraires. Il y a alors une concurrence assez forte qui s'installe entre les marchands d'une même ville, d'un même pays et même d'autres pays dans le cas de Guillaume Rouillé. Avant d'analyser en détail la production de Rouillé et de comprendre la diffusion des livres produits, il est important d'étudier le choix des auteurs qu'il publie et plus précisément ceux qui vont nous intéresser dans le présent travail de recherche.

¹⁰³ *Ibid.* p. 28.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 73.

C) LE CHOIX DES THEMES ET DES AUTEURS PAR GUILLAUME ROUILLE

En apparence, les choix éditoriaux de Guillaume Rouillé ne naissent pas *ex nihilo*. Il semble en effet opérer des choix sur la base de son expérience personnelle, ses relations ou ce qui se fait par ses confrères italiens et lyonnais. C'est pourquoi il est important de se concentrer sur les publications faites à Venise et à Lyon par les grands noms de l'imprimerie qui officient dans ces grandes villes : Wendelin de Spire, Nicolas Jenson, Alde Manuce, la famille des Giolito de' Ferrari, Jean de Tournes et Sébastien Gryphe. Comme nous l'avons vu précédemment, Guillaume Rouillé se situe au centre de deux pays et de deux villes. Il est donc opportun de connaître les choix d'auteurs et de thèmes des autres imprimeurs et libraires. Une question se pose alors : ses choix diffèrent-ils ou non de ses modèles, de ses confrères ?

1) Les publications vénitiennes

1) *Wendelin de Spire et Nicolas Jenson*

C'est en effet Venise qui va voir naître le premier livre imprimé en langue vernaculaire. C'est en 1470 que Wendelin de Spire imprime le *Canzoniere* de Pétrarque. Pour la première fois, on fait le choix d'imprimer un livre en langue toscane¹⁰⁵. L'Italie n'étant pas une nation unifiée, imprimer en langue vernaculaire est novateur, notamment au cours d'une période où il est plus fréquent de lire en latin. Cependant, lorsque Pétrarque est publié, il est inséré au milieu d'auteurs classiques¹⁰⁶. Si l'auteur arétin est entouré d'auteurs classiques, cela est possiblement dû à sa qualité de poète humaniste, qui n'hésite pas à reprendre les codes de la littérature classique. Par conséquent, cette publication en toscan pourrait représenter un coup d'essai pour l'imprimeur et plus généralement pour l'histoire de l'imprimerie vénitienne. Nous verrons que cela ne marquera que le début d'un nouveau type de lectures, de lecteurs et d'impression.

¹⁰⁵ Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, op. cit.

¹⁰⁶ *Ibid.*

À cette même époque, l'imprimerie se trouve tout de même en danger. La publication de la traduction de la Vulgate en 1471 attire les foudres de Filippo da Strada, qui considère que c'est une mauvaise traduction¹⁰⁷. L'imprimerie est critiquée et il faudrait alors la condamner. Bien que nous nous trouvions au début de l'essor de l'imprimerie au cœur de la Sérénissime (arrivée en 1469), nous voyons qu'elle est contestée et possiblement en péril.

Ainsi, la plupart des livres qui sortent des presses sont des textes littéraires de Cicéron et de Plinie. Très tôt, les imprimeurs rivaux Nicolas Jenson et Wendelin de Spire se rendent compte que certains thèmes ne font pas l'objet d'impressions : la médecine et le droit. Tous deux publient respectivement en 1471 l'*Antidotarium* de Nicolas de Salerne et le *Liber Servitoris* d'Albucasis. Quant à Wendelin, il publie les *Décrétales* de Grégoire IX. Il se peut en outre que Jenson ait été le deuxième à publier des ouvrages de médecine, car Clément de Padoue aurait pu le précéder avec le traité médical de Mesue¹⁰⁸. Le choix de ces nouveaux thèmes abordés par l'imprimerie marque un réel tournant puisqu'en 1472, le marché livresque se trouve face à une période de crise car trop de livres classiques ont été produits¹⁰⁹. Les imprimeurs-marchands comprennent alors qu'il est temps de diversifier les sujets et d'adopter un type de typographie par catégorie :

On se mit à imprimer des livres sur toutes sortes de sujets, en adoptant en règle générale le caractère romain pour les classiques, le gothique pour les textes juridiques et scientifiques.¹¹⁰

L'écoulement de leur production est d'autant plus simplifiée grâce à la mise en place de « [...] dépôts à Florence, à Pise, à Pérouse [...] »¹¹¹.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.* p. 14.

¹¹¹ *Ibid.* p. 16.

2) *Alde Manuce*

Lorsqu'Alde Manuce arrive à Venise dans les années 1490, il se spécialise dans la « [...] production d'éditions d'auteurs latins classiques et d'ouvrages en grec »¹¹² qui sont dédiés à l'éducation. Nous comprenons dès lors qu'Alde ne produit pas d'auteurs contemporains contrairement à ce que feront certains de ses prédécesseurs italiens et Guillaume Rouillé. Il faut en outre savoir qu'Alde ne pense pas ses livres en termes d'accessibilité : ils sont destinés à une certaine élite. Même si d'autres éditeurs font le choix de produire des ouvrages religieux, Manuce ne le fait pas, car il se trouve dans un contexte relativement périlleux qui mènera par la suite au Concile de Trente et à la mise en place de l'Index.

De fait, l'édition des textes grecs réside au centre des préoccupations d'Alde Manuce. Cet intérêt perdurera jusqu'après sa mort puisque « ses éditions, réalisées avec une grande précision, mais qu'il était loin de prétendre parfaites, représentaient le point de départ du travail philologique de tous les savants »¹¹³. Cela lui permet donc de passer à la postérité. Par ailleurs, quelques années plus tard, en 1527, le fils d'Andrea Torresani – associé d'Alde – prénommé Gian Francesco publie *Il libro del cortegiano* de Baldassarre Castiglione¹¹⁴. Par conséquent, dans l'ex-officine d'Alde paraît un auteur contemporain. Malgré tout, ses fils réclament la part de leur père à Torresani. C'est ainsi que Paul Manuce arrive à la tête de la maison et reprend les projets de son père : celui de publier principalement des classiques latins.

3) *Gabriele Giolito de' Ferrari*

Contrairement à Alde Manuce, ce qui fait la renommée de Gabriele Giolito est sa production de littérature en langue vulgaire. Elle en devient même la plus importante de la ville¹¹⁵. Les sujets abordés par Gabriele sont eux aussi variés mais

¹¹² Malcolm WALSBY, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2020, p. 39.

¹¹³ Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, op. cit. p. 43.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

l'Arioste et Pétrarque occupent tout de même le devant de la scène avec 30 éditions de *l'Orlando Furioso* et 22 éditions du *Canzoniere*¹¹⁶.

Ce qui le différencie en outre de Manuce est la façon dont il conçoit sa propre production. En effet, Alde produit des livres nécessaires pour l'éducation, tandis que Gabriele définit ses livres selon ces termes : «non sono libri necessarii né bisognosi come sono libri di legge, d'umanità, di sacra scrittura e di filosofia, ma son libri che si leggono per ispasso»¹¹⁷. Le terme « ispasso » est ici très important puisqu'il insiste sur la finalité prétendue des livres publiés par Giolito : celle de divertir, susciter le plaisir du lecteur. Par conséquent, les livres ne s'adressent non plus uniquement à l'élite visée par Alde Manuce, mais à un public plus large. Cela signifie que Gabriele produit des « collane » avec différents auteurs afin de fidéliser en quelque sorte son lectorat. De fait, en produisant des livres ayant les mêmes codes de format et de typographie, cela lui permet-il de faire naître des collectionneurs ? Tout comme les collectionneurs, Gabriele rassemble des textes et des auteurs ayant possiblement des points communs, notamment lorsqu'il forme ses anthologies poétiques.

Tandis que Guillaume Rouillé se trouve encore à Venise, Gabriele publie Dante et l'Arioste en 1536, Pétrarque en 1538 et Boccace en 1538 et 1542. Ces choix éditoriaux influencent-ils le libraire français ? Oui, notamment en ce qui concerne le choix de la langue de ces classiques contemporains. Comme cela a été mentionné précédemment, au XV^{ème} siècle, l'Italie est composée de plusieurs territoires morcelés appartenant parfois à des États étrangers. Il n'y a donc pas d'unité linguistique. Et pourtant, le marché en langue vulgaire est étendu et va au-delà des confins de la péninsule : «[...] la letteratura in lingua italiana [dispone] in una certa misura di un mercato anche europeo»¹¹⁸. Ainsi, la langue italienne qui se trouve être le toscan du XIV^{ème} siècle, est étrangère à bon nombre d'italiens. En revanche, en diffusant des livres imprimés en langue vulgaire, cela permet de propager plus facilement cette langue qui deviendra la langue italienne.

Pour en revenir à Guillaume Rouillé, pour lui, les non toscans sont, selon lui, comparables aux français puisqu'ils ne sont pas en mesure de comprendre le toscan.

¹¹⁶ Lodovica BRAIDA, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, op. cit.

¹¹⁷ Angela NUOVO et Christian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, op. cit. p. 90.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 171.

De fait, nous pouvons dire que « [...] le marché péninsulaire est largement comparable au français »¹¹⁹. Qu'en est-il de l'autre côté des Alpes ?

2) Les publications lyonnaises

2.1) Sébastien Gryphe

Gryphe est choisi par de nombreux auteurs italiens pour une première publication ou une réédition. Selon Ugo Rozzo, cela est dû à plusieurs facteurs, dont le principal est la place stratégique qu'occupe Lyon sur le marché du livre. La ville organise en effet quatre foires par an ce qui attire beaucoup de marchands venant de différentes contrées. L'ancienne capitale des Gaules est en outre une terre fertile en ce qui concerne les imprimeurs et les libraires. Bien que son centre soit réduit, le nombre de travailleurs qui opèrent pour le marché du livre est important. Aussi tous les éditeurs sont-ils tenus au courant des dernières nouveautés faites à travers l'Europe¹²⁰. Grâce à ce mélange d'éditeurs et de libraires, de nombreux choix peuvent être adoptés et peuvent ainsi changer les pratiques éditoriales.

Malgré tout, «[...] già a partire dalla metà del secolo XVI, gli Italiani avevano compreso Gryphe nel canone dei grandi editori del Cinquecento»¹²¹. Une fois de plus, Lyon attire les Italiens qui semblent trouver une plus grande liberté d'expression et de choix éditoriaux. En effet, les éditeurs et libraires lyonnais semblent être reconnus pour la qualité de leur travail. Anton Francesco Doni mentionne toutefois : «io haveva pure udito dire che [...] il Griffio & il Rouillio in Lione [...] hanno guadagnato le migliaia di ducati nello esercito delle stampe»¹²². Cependant, comme nous le précise cette citation, Gryphe et Rouillé sont avant tout perçus comme des marchands. Si Sébastien est considéré comme un commerçant, cela est notamment dû au fait qu'il produit des livres que l'on peut diviser en douze catégories :

¹¹⁹ Ilaria ANDREOLI, « Impressions italiennes : imprimeurs, auteurs et livres italiens à Lyon au XVI^e siècle », *Cahiers d'études italiennes*, n° 27, 27 septembre 2018 (en ligne : <https://journals.openedition.org/cei/5167#ftn23> ; consulté le 25 février 2022).

¹²⁰ Ugo ROZZO, « Sébastien Gryphe editore di umanisti ed "eretici" italiani (1524-1542) », dans *Quid novi? Sébastien Gryphe, à l'occasion du 450^e anniversaire de sa mort : actes du colloque - 23 au 25 novembre 2006 Lyon - Villeurbanne, Bibliothèque municipale de Lyon, Enssib, Presses de l'Enssib, Villeurbanne, 2008.*

¹²¹ *Ibid.* p. 122.

¹²² Cité par *Ibid.* p. 123.

[...] *Libri grammatici, varia et philologica, Moralia et alias philosophica, Dialectica, Rhetorica et orationes, Poëtae et poëtica, Historica, Mathematica, Physica et de re rustica, Medica, Libri in iure civili, Theologica* [...].¹²³

Les thèmes sont en effet très variés et lui permettent donc d'élargir ses affaires et son lectorat. À propos du corpus de Gryphe, nous pouvons dire qu'il y a une ressemblance qui est même stylistique dans l'adoption des aldines. Que cela signifie-t-il ? Cela indique que Gryphe se spécialise dans la publication de classiques latins à l'instar de Cicéron et Térence¹²⁴ en petits formats et utilise des caractères similaires à ceux d'Alde Manuce. De plus, il faut savoir que Gryphe prend des risques au début de sa carrière pour ensuite se raviser. Si d'une part nous pouvons le considérer comme étant un précurseur de Guillaume Rouillé, d'autre part, le nouvel arrivant dans la ville de Lyon s'émancipe peu à peu pour réaliser ses propres choix.

Une question semble cependant se poser : si Sébastien s'illustre dans l'impression d'auteurs appartenant à l'Antiquité, qu'en est-il de Jean de Tournes puis de Guillaume Rouillé ?

2.2) Jean de Tournes

Jean de Tournes, qui a lui-même travaillé en tant que compositeur pour Sébastien Gryphe, nous intéresse dans la présente étude notamment pour sa production de livres italiens. Jean se présente comme le principal concurrent de Guillaume Rouillé. Ce dernier a cependant un tour d'avance sur lui : sa maîtrise de la langue italienne. La langue de Rouillé « [...] “ marque ainsi une revendication de propriété sur le domaine italien ” »¹²⁵. De Tournes a malgré tout composé pour Gryphe, en 1532, les *Opere toscane* de Luigi Alamanni, ce qui lui a permis de s'initier à la langue de Dante. Il faut tout de même savoir que Gryphe imprime

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Cité par Élise RAJCHENBACH-TELLER, « De “ceux qui de leur pouvoir aydent et favorisent au publiq” Guillaume Rouillé, libraire à Lyon », dans Christine Bénévent *et al.* (éd.), *Passeurs de textes : Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2018, p. 99-116.

quelques œuvres classiques commentées par des auteurs italiens dits « modernes »¹²⁶ : Lorenzo Valla, Iacopo Sannazaro, Angelo Poliziano, Giulio Cesare Scaligero, Pietro Vettori.

De Tournes paraît cependant avoir émis la volonté de devenir « un passeur de textes », « un imprimeur des humanistes » comme le précise Michel Jourde¹²⁷. Ses premières publications se concentrent essentiellement sur la dimension chrétienne et la langue française. Il est en outre possible de considérer Jean comme un vulgarisateur de savoir, qui n'hésite pas à adapter ses impressions à « [...] un public plus vaste et moins spécialisé »¹²⁸.

L'imprimeur qui développe sa propre affaire en 1542, fait le choix de produire majoritairement des livres en langue vernaculaire¹²⁹. Quelques éditions latines sortent tout de même de ses presses. Si son maître Sébastien Gryphe excelle dans différents domaines, Jean de Tournes semble se concentrer sur ce qui a trait à la littérature dite régionale puisqu'il va permettre à des poètes de l'école lyonnaise de publier leurs œuvres.

Bien que Jean ne maîtrise pas à la perfection la langue italienne, il parvient à collaborer avec des Italiens. Néanmoins, ses éditions sont, selon Ilaria Andreoli : « [...] médiocrement imprimées, [et] offrent des textes très fautifs [...] »¹³⁰. Le début de sa série italienne est marqué par un *Pétrarque* daté de 1545, et dès lors, « [...] la présence des œuvres toscanes est constante : de Tournes promeut, à côté des classiques du Trecento, la traduction d'œuvres clefs du débat spirituel en Italie, comme *Il beneficio di Cristo* (1545) [...] »¹³¹. Il est plus simple pour les Lyonnais d'imprimer des œuvres religieuses puisque Lyon se trouve en dehors de la juridiction papale. Cela explique donc l'attrait des Italiens pour les imprimeurs qui officient entre le Rhône et la Saône.

¹²⁶ Ilaria ANDREOLI, « Impressions italiennes : imprimeurs, auteurs et livres italiens à Lyon au xvie siècle », *op. cit.*

¹²⁷ Michel JOURDE, « Comment Jean de Tournes (n')est (pas) devenu un imprimeur humaniste », dans Christine Bénévent *et al.* (éd.), *Passeurs de textes : Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2018, p. 117-131.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ « Jean de Tournes », (en ligne : <https://expo.editef.univ-tours.fr/fr/gabriel-simeoni-les-expositions-virtuelles/annexes/jean-de-tournes/> ; consulté le 26 mai 2022).

¹³⁰ Ilaria ANDREOLI, « Impressions italiennes : imprimeurs, auteurs et livres italiens à Lyon au XVIe siècle », *op. cit.*

¹³¹ *Ibid.*

Lorsque le fils de Jean lui succède, le travail de cette famille s'inscrit encore plus dans la lignée tracée par Sébastien Gryphe, qui est celle d'un humanisme classiciste voire classique. C'est en cela que Guillaume Rouillé se démarque de ces deux grands noms de l'imprimerie lyonnaise.

2.3) *Guillaume Rouillé*

Lorsque Guillaume Rouillé s'installe à Lyon, il fait des choix qui diffèrent de ses confrères italiens et lyonnais. Il semble ancrer davantage ses productions dans le contemporain, voire le passé proche. Il ne s'arrête pourtant pas là puisqu'il décide même de produire des ouvrages religieux. En faisant ce choix, nous voyons que le libraire est un homme audacieux, qui n'hésite pas à aller au-delà de ses prédécesseurs. C'est en cela que nous pouvons dire qu'il les émule.

Si Rouillé parvient à atteindre plusieurs objectifs qu'il se fixe, c'est notamment grâce à sa qualité de marchand très habile. Il est même possible de le qualifier d'éclectique¹³² puisqu'il ne se cantonne pas à un domaine en particulier, pour pouvoir tirer un maximum de profits.

Lorsque le libraire arrive à Lyon, il ne laisse pas son apprentissage et ses relations vénitiennes derrière lui. Il forme une association avec Gabriele Giolito de' Ferrari, ce qui lui permet de publier différents titres dont son premier titre italien : l'*Historia naturale* de Plinio Secondo¹³³. C'est par ailleurs en 1546 que Gabriele participe à la coédition du *Missale Romanum* où pour la première fois apparaît le nom de Giolito sur un livre liturgique. Ce type de contrat n'est cependant pas réservé à son maître, puisqu'il réitère l'expérience avec certains de ses confrères à l'instar de Jean de Tournes.

Par ailleurs, bien avant que ne paraisse l'œuvre de Rouillé, *Le Promptuaire des médailles* en 1553, sa politique éditoriale est déjà bien établie. Il s'illustre dans les ouvrages de droit, de médecine, de religion ainsi que de littérature contemporaine. Dans le présent travail, nous nous intéresserons plus

¹³² Henri Louis BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, vol. Tome 9, op. cit.

¹³³ Ilaria ANDREOLI sous la direction de Sylvie DESWARTE-ROSA, *Guillaume Rouillé (1518-1589) : libraire lyonnais, marchand et hommes de lettres*, Lyon, Lyon 2, 2000.

particulièrement à la dernière catégorie citée : les Belles Lettres italiennes confrontées aux Belles Lettres françaises publiées par Rouillé. Ce n'est qu'en 1555, dans la préface du *Decamerone*, que Guillaume précise clairement ses intentions en termes de publication d'auteurs italiens en langue italienne :

[...] Di stampare tutti i più lodati et i più pregiati authori che in quella lingua scritto habbiano, accioché mandandogli in luce il più che mi sarà possibile corretti, in un tempo medesimo alla mia affezione sodisfacendo, possa giovare anchora a coloro i quali della lingua Thoscana sono et amatori et apparatori.¹³⁴

Pour Rouillé, les écrivains les plus importants sont ceux qui sont les plus « lodati » et « pregiati », c'est-à-dire ceux qui connaissent déjà un certain succès dans leur pays d'origine. À travers ces mots, nous comprenons que le libraire lyonnais ne souhaite pas laisser les choses au hasard et que pour lui, le choix des auteurs est primordial et doit refléter le génie de la littérature italienne. Cependant, les poètes choisis par Guillaume sont toscans et n'appartiennent donc qu'à une aire géographique réduite de la péninsule. En revanche, en ce qui concerne la France, face à des Dante, Pétrarque, Boccace, Arioste ou Castiglione le seul français qui retient l'attention de Rouillé est Clément Marot. En outre, ses choix éditoriaux sont influencés par des personnalités éminentes de son époque :

C'est à la suite de conversations avec Luca Antonio Ridolfi et d'autres personnalités littéraires qu'il décida d'éditer en italien Dante, Pétrarque, Boccace, Castiglione et l'Arioste : comme il possédait parfaitement la « purità et dolcezza » de la langue toscane, il put mettre la main lui-même aux épreuves.¹³⁵

En publiant les Italiens dans leur langue, cela permet de donner aux lecteurs la possibilité d'apprécier cette littérature dans son essence. Toutefois, cela ne l'empêche pas de publier parfois des traductions en latin, en français ou encore en espagnol. Le public touché par les publications de Guillaume en langue italienne

¹³⁴ Cité par Ilaria ANDREOLI, « Impressions italiennes : imprimeurs, auteurs et livres italiens à Lyon au XVI^e siècle », *op. cit.*

¹³⁵ Ilaria ANDREOLI sous la direction de Sylvie DESWARTE-ROSA, *Guillaume Rouillé (1518-1589)*, *op. cit.* p. 31.

n'est pas exclusivement italien mais aussi français. Ilaria Andreoli semble définir le rôle que joue Rouillé, celui de « [...] pourvoyeur majeur de Pétrarque et de l'Arioste en italien, dont la Pléiade raffolait et qu'elle imitait »¹³⁶, à ce propos :

[...] Beaucoup de Français, [...] avaient appris l'italien pendant les guerres, à travers l'étude ou le commerce. [...] De plus, à Lyon, il existait une vaste communauté commerciale qui s'intéressait toujours plus aux lettres. Bien évidemment il ne s'attendait pas de tirer larges profits en Italie, où son bon ami, Gabriele Giolito, entre autres choses, publiait les mêmes éditions, mais dans toute la France, seul Jean de Tournes pouvait être un possible adversaire. Pour augmenter les ventes, Rouillé publiait ses éditions italiennes dans le format en "forme manuelle", comme Alde Manuce avait fait quelques décennies plus tôt avec les classiques grecs et latins.¹³⁷

Le choix des auteurs lui est possiblement suggéré par ses relations nées de son apprentissage chez Giolito de' Ferrari. Guillaume sait s'entourer de personnages influents dans le domaine littéraire à l'instar d'Antonio Brucioli, Ludovico Domenichi, Luca Antonio Ridolfi, Gabriel Symeoni, Baccio Tinghi, ou encore Francesco Giuntini. Il est probable que ces derniers lui aient suggéré de publier des œuvres en italien comprenant des Bibles ou des Nouveaux Testaments,¹³⁸ en plus des classiques modernes et des livres d'emblèmes.

Concernant la Pléiade, nous pouvons citer le cas de Clément Marot qui est quant à lui un précurseur de ce mouvement poétique. Il est possible que Guillaume Rouillé se soit découvert un intérêt pour Marot lors de sa collaboration avec le libraire Antoine Constantin. La société tenue par ce dernier, « [...] ne paraît pas s'être prolongée au-delà de 1549. Elle est des plus intéressantes et nous révèle l'origine des œuvres de Clément Marot, si souvent réimprimées par Rouillé, dans la suite »¹³⁹. Nous verrons dans un second temps ce que Rouillé apporte aux éditions du poète français : « [...] the only French poet to whom he paid much attention »¹⁴⁰.

¹³⁶ *Ibid.* p. 36-37.

¹³⁷ *Ibid.* p. 46-47.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Henri Louis BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, vol. Tome 9, *op. cit.* p. 21.

¹⁴⁰ Cité par Élise RAJCHENBACH-TELLER, « De "ceux qui de leur pouvoir aydent et favorisent au publiq" Guillaume Rouillé, libraire à Lyon », *art. cit.*

Par ailleurs, d'après Malcolm Walsby, « [...] [Rouillé] obtenait ou faisait dérober de nombreux textes en Italie »¹⁴¹ afin de produire ses propres livres.

Tout l'enjeu de cette recherche réside dans ces questionnements, ainsi que dans le choix des auteurs et des thèmes abordés par les prédécesseurs et concurrents de Guillaume Rouillé. Si certains font le choix de publier des auteurs classiques grecs et latins comme Alde Manuce, Sébastien Gryphe et Jean de Tournes, à l'inverse les Giolito de' Ferrari s'imposent comme les pionniers de la production de littérature italienne en langue vulgaire. Les thèmes religieux ne sont que très peu abordés par les Italiens, tandis que les Français prennent parfois plus de risques. Nous pouvons ainsi dire que Rouillé unit différents savoirs et manie tout un ensemble de pensées afin de produire la sienne, qui se retrouve ensuite dans ses propres imprimés. Par ailleurs, nous avons mentionné le fait que Lyon peut se présenter comme un *speculum urbis* de Venise : mais les productions des différents marchands et imprimeurs sont-elles quant à elles des *specula libri* les unes des autres ? C'est notamment ce qui nous intéressera dans la deuxième partie de cette étude : la matérialité de l'édition.

¹⁴¹ Malcolm WALSBY, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, op. cit. p. 41.

II) LA MATERIALITE DE L'EDITION

La matérialité de l'édition est au cœur de cette recherche. Elle permet en effet de comprendre et d'analyser le travail de l'éditeur, rôle que Guillaume Rouillé endosse à la perfection. Il s'agit ici d'étudier la structuration de chacun des livres produits par Rouillé. Cela passe par différents points tels que le choix de la mise en page, le format du livre, la quantité de papier utilisée, le questionnement sur les rééditions et les réémissions. Peut-on parler d'une collection des livres en langue italienne ? Sont-ils des miroirs des uns des autres ? Montrent-ils des similitudes avec les livres produits par les prédécesseurs du libraire lyonnais ?

A) LE CHOIX DE LA MISE EN PAGE

Avant toute chose, il est opportun de s'attarder sur le choix de mise en page des titres de différentes œuvres des belles lettres italiennes. Pour ce faire, tout au long de cette étude nous fonderons nos analyses sur les livres conservés par le fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon et par le département des imprimés anciens de la Bibliothèque de Genève. Cela nous permettra entre autres de comparer ceux qui semblent similaires mais qui sont potentiellement des émissions différentes. Plusieurs outils seront par ailleurs utilisés comme le catalogue italien OPAC SBN et l'Universal Short Title Catalogue dans le but de se donner une idée sur les possibles rééditions et émissions des titres ainsi que sur la quantité d'œuvres produites.

1) Les Belles Lettres italiennes et Clément Marot

Afin de pouvoir classer temporellement les différentes publications, il est nécessaire de mentionner les dates d'impression de chacun des livres. Si pour l'heure nous nous concentrons sur les auteurs italiens : Dante, Pétrarque, Boccace, l'Arioste et Baldassare Castiglione, les éditions établies par Guillaume Rouillé recouvrent une

période de trente ans¹⁴² qui s'étend de 1550 à 1580. En prenant en compte uniquement les critères de durée, nous voyons que les impressions des belles lettres italiennes faites par Rouillé s'entrecroisent possiblement dans les ateliers d'imprimerie.

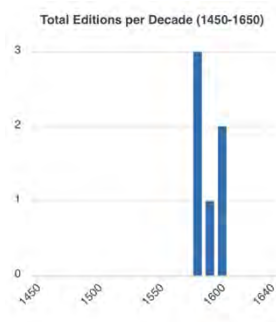


Figure 1: total des éditions de Dante de 1551 à 1575 d'après l'USTC.

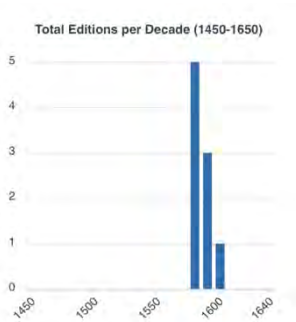


Figure 2: total des éditions de Pétrarque de 1550 à 1574 d'après l'USTC.

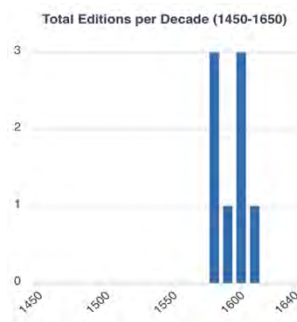


Figure 3: total des éditions de l'Arioste de 1556 à 1580 d'après l'USTC.

En d'autres termes, en se penchant sur cette période relativement réduite, nous comprenons que Guillaume décide de produire en même temps les grands auteurs de la littérature italienne. Cela semble dès lors être un signe de collection, de « collana » comme il en est question chez Gabriele Giolito de' Ferrari.

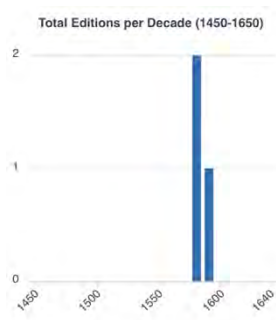


Figure 4 : total des éditions de Baldassare Castiglione de 1550 à 1562 d'après l'USTC.

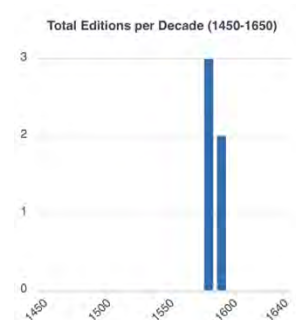


Figure 5 : total des éditions de Boccace de 1558 à 1560 d'après l'USTC.

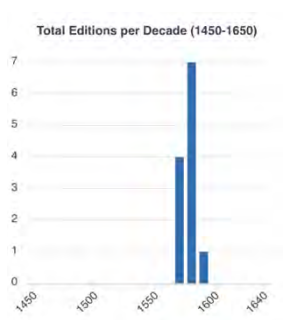


Figure 6 : total des éditions de Clément Marot de 1547 à 1561 d'après l'USTC.

Si nous comparons cependant cette production à celle de Clément Marot, seul poète français retenant l'attention de Guillaume Rouillé, les différentes éditions s'étendent de 1553 à 1561. Cela représente donc une période beaucoup moins étendue (huit ans). En se basant sur ce type de données, il semble donc évident que

¹⁴² D'après les données de l'USTC.

Guillaume souhaite produire des auteurs en langue italienne et leur accorder une plus grande importance.

Tandis que Rouillé commence à éditer les Italiens en 1550 – environ sept ans après son arrivée à Lyon –, Clément Marot apparaît en 1547.

Les dates de publication sont par ailleurs des éléments non négligeables à propos de la bibliographie matérielle de Guillaume Rouillé. Ce qui semble en effet expliquer la grande similitude de ses pages de titre. Cela est notamment mentionné par Baudrier, selon qui :

[...] Pendant la plus grande partie de sa carrière, [le tirage est fait] sous deux dates, d'une partie de ses publications. À la fin, il simplifia le rajeunissement de ses éditions par l'application d'un carton sur la date sans faire réimprimer le titre et le feuillet correspondant.¹⁴³

Ainsi, comprenons-nous que Rouillé semble préférer les émissions aux rééditions pour certaines de ses publications. Cela nous amène donc à nous focaliser sur l'analyse des pages de titre.

2) Les pages de titre

La page de titre d'un livre est un des éléments les plus importants d'un imprimé. Elle permet en effet de mentionner les éléments les plus signifiants : son contenu, son auteur, son imprimeur, son lieu et sa date de publication. La marque de l'imprimeur, de l'éditeur, devient de plus en plus appréciable. Elle est en effet annonciatrice du contenu, et permet donc au lecteur, voire au collectionneur de

¹⁴³ Henri Louis BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle*, Lyon, Brun, 1964, vol. Tome 9, p. 22.

comprendre qui est la personne se trouvant derrière ce travail. C'est pourquoi il est nécessaire de soigner cette première page.

2.1) Pétrarque

Pour l'heure, il est intéressant de se concentrer sur les différents *Pétrarque* de Rouillé, qui représentent six éditions différentes au cœur de notre corpus. Dans un premier temps, il est nécessaire de comparer les œuvres d'un même auteur pour ensuite confronter nos hypothèses et conclusions à celles des autres membres de notre ensemble.

Un tableau récapitulatif nous permettra de rassembler toutes les données textuelles contenues sur les pages de titre : la date, le titre, la graphie du lieu d'impression et de l'imprimeur ainsi que la cote. Par conséquent, en fonction des choix de mise en page de cette première page, nous allons pouvoir conclure certaines hypothèses.

Date	Titre	Lieu et imprimeur	Cote
1551	Il/ Petrarca/ con nuove, e / brevi dichia-/ rationi./ Insieme una tavola di tutti i vocaboli,/ detti, et proverbi difficili diligente-/mente dichiarati.	In Lyone, Appresso/ Guglielmo Rouillio	BML 813526
1558. Con Privilegio del Re per anni diece.	Il/ Petrarca/ con dichiara-/ zioni non piu/ stampate./ Insieme alcune belle Annotazioni, tratte/ dalle dottissime Prose di Monsignor Bem-/ bo, cose sommamente utili, à chi di ri-/ mare leggiadramente, et senza/ volere i segni del Petrar- / ca passare, si pren-/ de cura./ E più una conferma di tutte le sue rime ridotte/ sotto le cinque lettere vocali.	In Lyone, appresso/ Gulielmo Rouillio.	BML 813799
1564.	Il/Petrarca./ Con la dichia-/ratione del vero/ giorno del suo inna-/ moramento.	In Lyone,/ appresso Gulielmo Rouillio.	BML Chomarat 5925
M. D. LXIII. Con Privilegio del Re.	Il/ Petrarca/ con nuove/ spositioni,/ Nelle quali, oltre l'altre cose, si dimostra/ qual fusse il vero giorno & l'houra/ del suo innamor-/ mento. / Insieme alcune molto utili et belle annotationi/ d'intorno alle regole della lingua Toscana,/ E una conferma di tutte le sue rime ridotte/ co' versi interi sotto le lette-/ re vocali.	In Lyone, / Appreso Gulielmo Rouillio.	BML 812998
M. D. LXIII. Con Privilegio del Re.	Il/ Petrarca/ con nuove/ spositioni,/ Nelle quali, oltre l'altre cose, si dimostra/ qual fusse il vero giorno & l'houra/ del suo innamor-/ mento. / Insieme alcune molto utili et belle annota-/ tioni d'intorno alle regole della lin-/ gua Toscana,/ E una conferma di tutte le sue rime ridotte/ sotto le lettere vocali.	In Lyone, / Appresso Gulielmo Rouillio.	BGE PFs 660/1
1574. Con Privilegio del Re	Il/ Petrarca/ con nuove/ spositioni,/ Nelle quali, oltre l'altre cose, si dimo-/ stra qual fusse il vero giorno & / l'houra del suo inna-/ moramento,/ Insieme alcune molto utili et belle annotationi/ d'intorno alla regole della lingua Toscana,/ E una conferma di tutte le sue rime ridotte/ co' versi interi sotto le lette-/ re vocali.	In Lyone, / Appresso Gulielmo Rouillio.	BML 811538

Grâce à ce tableau, nous pouvons dès lors voir qu'uniquement trois exemplaires de Pétrarque présentent le même titre : ceux de 1564 (cotes : BGE PFs 660/1, 812998) et de 1574.



Figure 7 : *Pétrarque*, BML 812998.



Figure 8 : *Pétrarque*, BGE PFs 660/1.

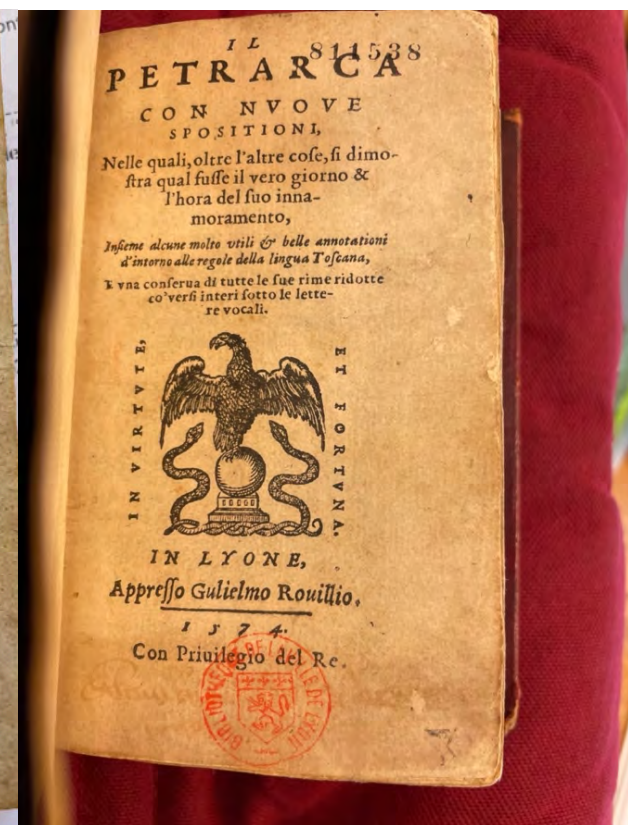


Figure 9 : *Pétrarque*, BML 811538.

Comme nous pouvons le constater, ces pages de titre sont similaires mais affichent cependant des différences dans la disposition du texte. À vue d'œil, nous pourrions dire que les deux exemplaires de 1564 sont identiques mais cela n'est pas le cas. Le texte a été recomposé, tout est identique mis à part le troisième tiers du titre.

Quant à l'exemplaire de 1574, le texte est identique à celui de 1564 de la Bibliothèque municipale de Lyon. La marque est malgré tout différente puisque le



Figure 10 : *Pétrarque*, 1574.

socle sur lequel le phénix est posé n'est pas le même. Dans l'exemplaire de 1574, les queues des deux serpents sont bien plus nouées entre elles, ils ne font quasiment plus qu'un. De fait, pour cette édition, Rouillé s'est fortement inspiré de l'exemplaire conservé à la BML, mais y a ajouté quelques différences infimes. Ici, la vignette a disparu (voir figure 11). Les deux autres titres mentionnés respectivement datés 1551 et 1564 ne portent pas le même titre mais affichent le même bandeau encadrant le nom de *Pétrarque*.

deux serpents sont bien plus nouées entre elles, ils ne font quasiment plus qu'un. De fait, pour cette édition, Rouillé s'est fortement inspiré de l'exemplaire conservé à la BML, mais y a ajouté quelques différences infimes. Ici, la vignette a disparu (voir figure 11).



Figure 11 :

Pétrarque,

M. D. LXIII.



Figure 12 : *Pétrarque*, 1551.

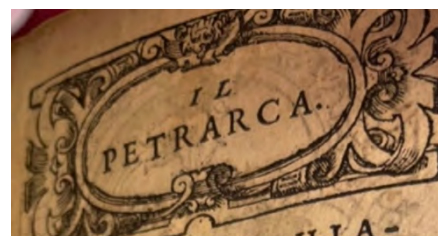


Figure 13 : *Pétrarque*, 1564.

Il semble que les mêmes bois aient été utilisés pour ces deux éditions. Elles se démarquent des autres puisqu'elles sont les seules à mettre en valeur « Il Petrarca » à l'intérieur d'un bandeau. Concernant la disposition du texte, même si le contenu n'est jamais vraiment le même, il n'en reste pas moins qu'il est disposé de la même manière, en pyramide. Chaque partie du titre est disposé de cette manière. Ainsi, plusieurs « pyramides » se succèdent sur la même page de titre. Ce

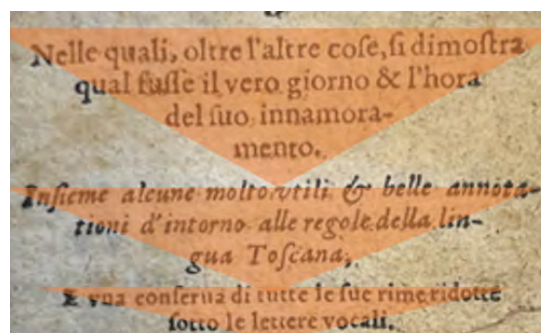


Figure 14 : *Pétrarque*, M. D. LXIII, BGE PFs 660/1.

type de disposition rappelle en effet celle de l'*Hypnerotomachia Poliphili* publié en 1499 par Alde Manuce.

Nous pouvons émettre une hypothèse selon laquelle les exemplaires conservés à la Bibliothèque de Genève et à la Bibliothèque municipale de Lyon portant la date de M. D. LXIII sont tous deux des émissions différentes. Pour ce faire, nous devons cependant nous attarder sur le relevé d'empreintes et autres éléments textuels et typographiques.

Il est cependant difficile de savoir si Guillaume Rouillé opère de vrais changements au cours de sa propre production de *Pétrarque*. Les exemplaires diffèrent mais les différences ne semblent pas être des évolutions apportées par l'éditeur. Il ne semble pas qu'elles respectent une ligne éditoriale bien précise. Il n'utilise que deux fois les chiffres romains (particularité parisienne au XVI^{ème} siècle)¹⁴⁴ pour imprimer la date tandis que toutes les autres sont en chiffres arabes. Les chiffres romains sont pourtant très en vogue à Lyon et en Italie au XVI^{ème} siècle

(sauf à Venise). Cela montre à quel point Rouillé associe son savoir franco-italien. Ici, les chiffres romains ne sont utilisés que pour l'année 1564 ayant pour titre : *Il Petrarca con nuove spositioni*, les précédentes et les suivantes ne respectent pas ce même schéma. Que cela

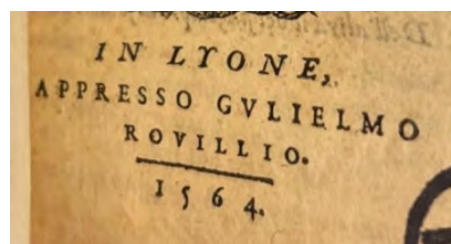


Figure 15 : *Pétrarque*, 1564, BML Chomarat 5925.

signifie-t-il ? Ces exemplaires portant ce titre ont-ils une autre importance pour Rouillé ? Le libraire semble adopter très peu de fois les chiffres romains, les chiffres arabes apparaissent plus souvent. C'est ce que nous verrons dans un second temps en confrontant cette année-là à d'autres impressions de nos auteurs faisant partie des Belles Lettres italiennes.

Une autre caractéristique essentielle est celle du lieu d'impression et de l'imprimeur/ éditeur. Dans le cas des *Pétrarque*, les caractères utilisés par Rouillé sont des italiques comprenant à la fois des hauts de casse et des bas de casse. Un seul exemplaire semble se différencier des autres (*Chomarat 5925*) qui présente uniquement des caractères italiques hauts de casse. Quant aux cinq exemplaires restants à l'intérieur de notre corpus, nous pouvons créer des paires selon la

¹⁴⁴ Jean-Paul PITTION, *Le livre à la Renaissance : introduction à la bibliographie historique et matérielle*, Turnhout ; Genève, Brepols ; Bibliothèque de Genève, 2014.

disposition des caractères typographiques. Il y a cependant une différence notable qui est le « E ». La figure 16 présente une typographie qui s'apparente à de l'italique.

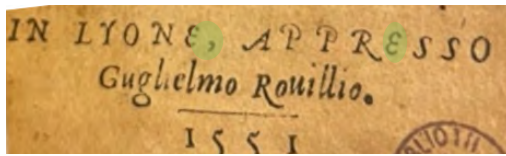


Figure 16 : *Pétrarque*, 1551, BML 813526.

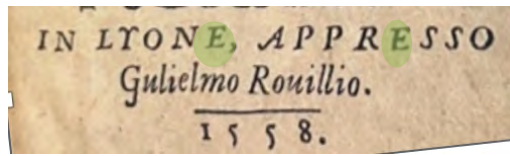


Figure 17 : *Pétrarque*, 1558, BML 813799.

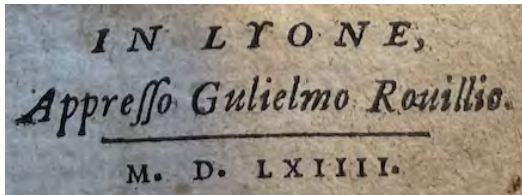


Figure 18 : *Pétrarque*, M. D. LXIII, BGE PFs 660/1.

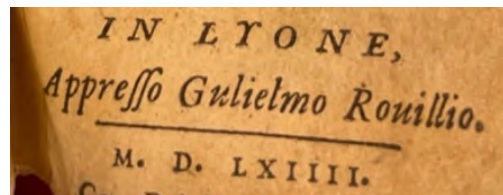


Figure 19 : *Pétrarque*, M. D. LXIII, BML 812998.

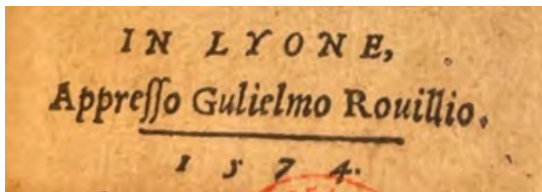


Figure 20 : *Pétrarque*, 1574, BML 811538.

Dans l'édition de 1551, le « E » utilisé rappelle l'épsilon, la lettre grecque qui est aussi utilisée dans la devise de la marque de l'imprimeur¹⁴⁵. En revanche, dans l'édition de 1558, les caractères utilisés sont bien empruntés à l'alphabet latin. Enfin, les trois derniers *Pétrarque* peuvent s'associer en termes d'informations commerciales. Après avoir analysé les pages de titre des divers *Pétrarque* de notre corpus, nous comprenons que certains exemplaires portent de très grandes similitudes lorsque nous analysons les éléments de manière séparée. Toutefois, une fois que tout est rassemblé, nous voyons que chaque page de titre est unique. Ainsi, nous pouvons nous demander si cela peut valoir pour l'ensemble des exemplaires. De fait, il se peut que la page de titre ait été recomposée pour donner un élan de nouveauté à ses titres, sans pour autant que le texte ait changé. Cela constituera la suite de notre développement après avoir analysé chaque page de titre des auteurs des Belles Lettres.

2.2) Dante

Dante est un autre acteur majeur dans la production de Guillaume Rouillé. Les *Dante* représentent quatre exemplaires à l'intérieur de notre corpus dont deux

¹⁴⁵ Voir 2.2)

numérisés. De fait, dû à leur fragilité, il était impossible de les photographier, c'est pourquoi nous utiliserons leur numérisation disponible sur Gallica¹⁴⁶ et Numelyo¹⁴⁷.

Date	Titre	Lieu et imprimeur	Cote
1551 Con Privilegio del Re per anni cinque	Dante/ con nuove,/ et utili is-/positioni./ Aggiuntovi di più una tavola di tutti/ i vocaboli più degni d'osservatio-/ ne, che ai luoghi loro so-/ no dichiarati.	In Lyone, Appresso/ Guglielmo Rouillio	BML Rés 811602
1552 Con Privilegio del Re per anni cinque	Dante/ con nuove,/ et utili is-/positioni./ Aggiuntovi di più una tavola di tutti/ i vocaboli più degni d'osservatio-/ ne, che ai luoghi loro so-/ no dichiarati.	In Lyone, Appresso/ Guglielmo Rouillio	BML Rés 810636
1571.	Dante/ con nuove,/ et utili ispo-/ sitioni./ Aggiuntovi di più una tavola di tutti i/ vocaboli più degni d'osservazione,/ che ài luoghi loro sono/ dichiarati.	In Lione,/ Appresso Guglielmo Rouillio.	BML Rés 810637
1575.	Dante/ con nuove,/ et utili ispo-/ sitioni./ Aggiuntovi di più una tavola di tutti i/ vocaboli più degni d'osservazione,/ che ài luoghi loro sono/ dichiarati.	In Lione,/ Appresso Guglielmo Rouillio.	BML Rés 810620

D'un premier coup d'œil, les quatre exemplaires donnent l'impression d'être similaires notamment grâce au bandeau qui encadre le nom de l'auteur.

¹⁴⁶ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k791225>, consulté le 18 janvier 2022.

¹⁴⁷ <https://catalogue.bm-lyon.fr/ark:/75584/pf0000302564.locale=fr>, consulté le 18 janvier 2022.



Figure 21 : *Dante* 1551, BML Rés 811602.



Figure 22 : *Dante* 1552, BML Rés 810636.

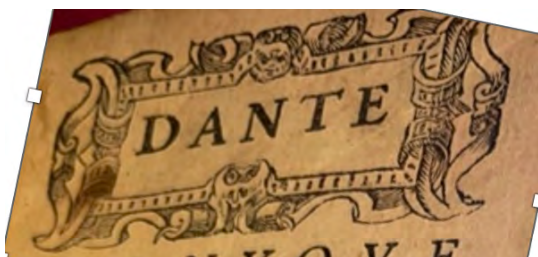


Figure 23 : *Dante* 1571, BML Rés 810637.



Figure 24 : *Dante* 1575, BML Rés 810620.

Trois des exemples montrent la même singularité en ce qui concerne la fonte du « D » : la lettre n'est pas pleine.



148

En revanche, le dernier exemplaire, celui de 1575, ne semble pas laisser apparaître la même différence. Il se peut que Rouillé se soit rendu compte de l'anomalie, ce qui expliquerait donc pourquoi le « D » est plein. En revanche, les « E » montrent quant à eux la même irrégularité :



Cela peut en effet paraître étrange que tous les « E » aient le même défaut et pas le « D ».

Dans un deuxième temps, il est cependant possible de séparer ces quatre exemplaires en deux. C'est-à-dire qu'il est possible d'analyser les années 1551 et

¹⁴⁸ Pour une meilleure visibilité, nous avons utilisé les exemplaires numérisés, et nous les avons placés de manière chronologique.

1552 et les années 1571 et 1575 grâce à la similitude de leur titre et à sa mise en page.

De 1551 à 1552, une différence infime s’immisce dans la marque de Guillaume Rouillé :



Figure 25 : *Dante* 1551.



Figure 26 : *Dante* 1552.

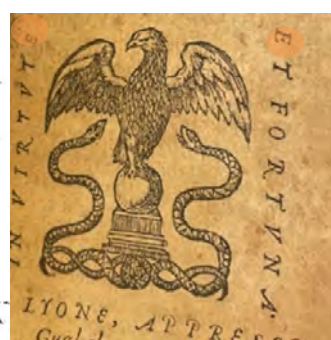


Figure 27 : *Pétrarque* 1551.

Le « E » qui est ici utilisé rappelle l’epsilon que nous avons rencontré dans l’exemplaire de Pétrarque, daté 1551. Cela peut donc expliquer pourquoi nous retrouvons ce même type de typographie chez Dante. Une étrangeté fait cependant son apparition dans l’édition de *Dante* de 1552 et du *Pétrarque* de 1551 puisque le deuxième « E » du « et » n’est pas un epsilon, c’est un caractère latin. Ainsi, les deux différents « E » se font face dans la marque du libraire et semblent donc mener vers une évolution qui est celle de l’adoption des mêmes « E » pour les éditions successives (1571 et 1575).

De fait, les informations commerciales sont les mêmes que dans le *Pétrarque* de 1551 :



Figure 28 : *Dante* 1551.



Figure 29 : *Dante* 1552.

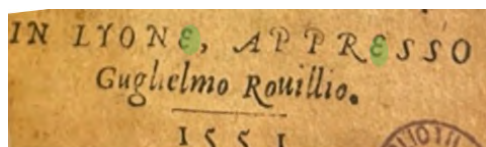


Figure 30 : *Pétrarque* 1551.

Cela signifie donc que les mêmes caractères typographiques ont été utilisés. En outre, comme cela a été mentionné précédemment en citant Baudrier, Rouillé fait

le choix d'appliquer un carton sur la date afin de changer uniquement cet élément sur la page de titre. Cela est entièrement plausible dans ce cas. Nous voyons en outre que les exemplaires de *Pétrarque* (1551), et Dante (1551 et 1552) ne présentent pas de point après la date. Quant aux exemplaires de 1571 et 1575, Rouillé a possiblement opté pour la même méthode.



Il semble donc que ces deux exemplaires soient une seule et même émission. De plus, nous rencontrons pour la première fois une nouvelle graphie de Lyon : « Lione » et non « Lyone » comme cela figure dans les exemples précédents. Rouillé n'adopte pas cette graphie pour son *Pétrarque* de 1574. S'il y avait une réelle continuité entre les deux auteurs des « Trois Couronnes », les informations commerciales devraient correspondre dans leur entièreté. De fait, le *Pétrarque* de 1574 qui se trouve entre le *Dante* de 1571 et celui de 1575 en termes chronologiques, il devrait y avoir une certaine logique éditoriale.

Même si les *Dante* et *Pétrarque* de Guillaume ne se ressemblent pas jusque dans les moindres détails, il n'en reste pas moins qu'ils ont de grandes similitudes de mise en page.

2.3) Dante et Pétrarque

L'exemple le plus pertinent est celui qui permet de confronter le *Dante* de 1551 et le *Pétrarque* de la même année.



Comme nous pouvons le déduire, la mise en page est fortement similaire. Le nom de l’auteur est mis en valeur dans un bandeau. Les bois utilisés sont différents mais reprennent la même idée : celle de souligner le nom du poète. Cela est de suite accompagné de notions complémentaires mentionnant le contenu du livre. Si le texte diffère, la forme en pyramide est la même. En 1551, la marque et la devise du libraire sont identiques, nous retrouvons une fois de plus l’épsilon dans « virtute ». Cela nous permet donc d’en conclure que la deuxième moitié de la page n’a pas été recomposée, un carton a été placé dessus lors de l’impression du titre. Le seul élément qui a été ajouté est le privilège dans l’exemplaire de *Dante*.

La première conclusion que nous pouvons tirer est que Rouillé adopte la même ligne éditoriale pour ces deux grands noms de la poésie italienne. Si certains éléments sont les mêmes, cela s’explique d’une part grâce à une production en grande quantité et d’autre part à une volonté de créer une collection. Afin de produire des tirages plus importants, il est nécessaire d’économiser du temps de travail, c’est pourquoi certains éléments sont repris. Par ailleurs, afin d’élaborer une vraie collection, il faut que cela soit flagrant dès le premier coup d’œil. C’est pourquoi Guillaume Rouillé a fait le choix de produire des *Dante* et des *Pétrarque* relativement similaires. Pour l’heure, nous ne pouvons pas encore affirmer s’il s’agit

bien là d'une collection ou non puisque d'autres auteurs sont encore à analyser ainsi que le reste des livres.

Afin de compléter la série des « Trois Couronnes », nous étudierons en troisième lieu les *Boccace* de Rouillé.

2.4) Boccace

Au cœur de notre corpus, un seul titre de Boccace est présent.

Date	Titre	Lieu et imprimeur	Cote
1555 Con Privilegio del Re	Il Decamerone/ di M. Giovanni/ Boccaccio,/ Nuovamente stampato, con un raccoglimento di/ tutte le sentenze, in questa sua/ opera da lui usate./ Aggiunteci le annotationi di tutti quei luoghi, che/ di queste cento novelle, da Monsig. Bembo, per/ osservatione & intelligenza della Tho-/ scana lingua, sono stati nelle sue/ prose allegati.	In Lione/ Appresso Gulielmo/ Rovillio	BML 807121

Uniquement en analysant le titre, nous nous rendons compte que cette fois-ci, le nom de l'auteur n'est pas le premier à figurer sur la page de titre. Il n'arrive qu'en seconde place, après le titre de son œuvre.

Par ailleurs, aucun bandeau n'apparaît. La page de titre est relativement simple dans sa disposition et sa mise en page, c'est le texte qui prévaut comme dans certaines

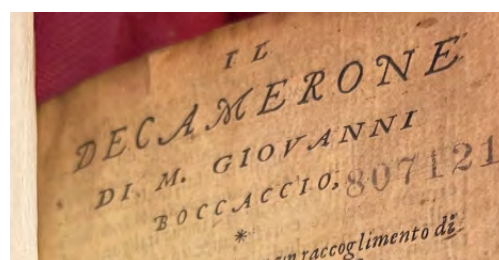


Figure 31 :
Boccace
1555.

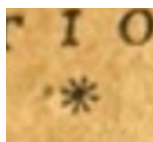


Figure 32 :
Pétrarque
1551.

éditions de *Pétrarque* (1558, M. D. LXIII, 1574). Nous retrouvons une fois de plus la disposition du texte en pyramide, où trois pyramides se succèdent. Le titre est séparé des informations complémentaires par une astérisque. Il est positionné au centre de la page de titre, comme dans le *Pétrarque* de 1551. La disposition en pyramide est plus fragrante puisque l'astérisque en forme le sommet.

Contrairement à ce que nous avons pu remarquer auparavant concernant le lieu d'impression et le nom du libraire, l'édition de Boccace datée 1555 diffère des autres exemples des années 1550. Pour l'heure, nous avons vu que « Lione » orthographié de cette manière n'apparaît que dans les années 1570, tandis que pour les années antérieures, l'orthographe « Lyone » prévaut. Cette édition de Boccace associe deux types de typographie. Les lettres haut de casse « In Lione » seront certainement réutilisées pour les éditions de *Dante* de 1571 et 1575. Malgré tout, pour la première fois, nous rencontrons « Guglielmo » typographié de cette manière. Dans les éditions de *Dante*, uniquement le mot « appresso » est typographié avec des caractères haut de casse, tandis que le prénom et le nom du libraire sont mis en forme grâce à des caractères bas de casse. Le « E » n'est cependant pas le même.



Figure 33 : Boccace 1555.



Figure 34 : Dante 1551.

Ainsi, nous pouvons comprendre qu'entre 1551 et 1555, Rouillé a utilisé un autre « E » tiré de l'alphabet latin plutôt que de l'alphabet grec. L'épsilon semble disparaître à partir de 1558, comme nous le constatons dans l'édition de *Pétrarque*. En outre, la disposition des informations commerciales sur trois lignes est rarement utilisée par Guillaume. Dans



Figure 35 : *Pétrarque* 1558.

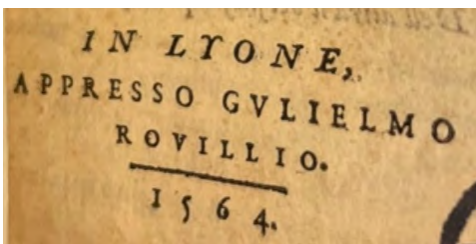


Figure 36 : *Pétrarque* 1564.

les différents *Dante*, nous ne rencontrons aucun exemple, tandis qu'un seul *Pétrarque* présente cette particularité : celui de 1564 (BML Chomarat 5925).

En conclusion, la troisième Couronne de notre corpus est d'autant plus intéressante lorsque nous la comparons avec les deux précédentes. Dante, Pétrarque et Boccace sont toujours associés lorsque nous mentionnons les plus grands poètes de la littérature italienne. Il y a cependant de nombreuses différences dans notre analyse, il semble donc que Boccace ne soit pas considéré de la même manière que Dante et Pétrarque par Rouillé. Il est possible qu'il adapte le choix de la mise en page selon chaque auteur et leur notoriété.

Grâce à cette analyse détaillée de la page de titre d'un *Boccace*, nous voyons l'évolution des choix typographiques du libraire lyonnais. Ils peuvent sembler infimes mais sont pourtant très importants dans le cadre de notre étude puisqu'ils nous permettent d'établir des différences et parfois des dissemblances entre les diverses éditions et émissions du corpus. Boccace s'inscrit-il dans la même lignée que ses contemporains : l'Arioste et Castiglione ?

2.5) *L'Arioste*

Avec les « Trois Couronnes » nous couvrons une période allant de 1551 à 1575, avec l'Arioste nous allons étudier les exemplaires de 1770 et 1780.

Date	Titre	Lieu et imprimeur	Cote
1570.	Orlando/ Furioso di/ M. Lodovico/ Ariosto,/ Revisto et ri-/ stampato, sopra le corret-/ tioni di Ieronimo/ Ruscelli:/ Con l'aggiunta de i cinque canti nuovi,/ Insieme gli Argomenti, Allegorie,/ et espositione de i vocaboli difficili,/ Et una Tavola generale di tutte le/ materie principali conte-/ nute nel libro.	In Lyone,/ Appresso Gugliel./Rouillio	BML 806640
1580.	Orlando/ Furioso di/ M. Lodovico/ Ariosto,/ Revisto et ri-/ stampato, sopra le corret-/ tioni di Ieronimo /di Ruscelli:/ Con l'aggiunta de i cinque canti nuovi:/ Insieme gli Argomenti, Allegorie,/ et espositione de i vocaboli difficili,/ Et une Tavola generale di tutte le/ materie principali conte-/ nute nel libro.	In Lyone,/ Appresso Gugliel./Rouillio	BML 813585 ¹⁴⁹

De prime abord, les deux exemplaires présentent des similitudes avec le *Boccace* de 1555. Ici aussi, le nom de l'œuvre précède l'auteur.

¹⁴⁹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k790775>, consulté le 13 janvier 2022.

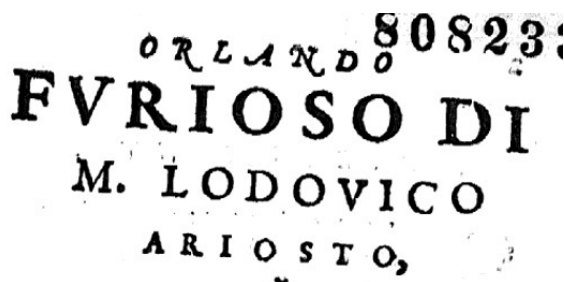


Figure 37 : Arioste 1570.

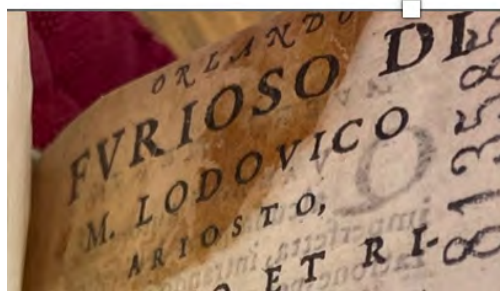


Figure 38 : Arioste 1580.

Cela peut être lié au fait que l'œuvre de ces écrivains est plus connue que leur nom, c'est pourquoi Rouillé fait le choix de disposer le texte ainsi. Comme nous l'avons mentionné dans la première partie, l'*Orlando Furioso* connaît un grand succès à Venise. Il est donc possible que les œuvres ayant connu un succès important soit mise en avant de cette manière.

Les informations commerciales occupent trois lignes comme dans le *Boccace*, cependant, pour la première fois et dans les deux exemplaires de notre corpus, le prénom du libraire est abrégé en « Gugliel. ». Ces caractères-ci nous rappellent ceux qui sont utilisés pour le *Pétrarque* de 1564 (Chomarat 5925).

Six et seize ans après le *Pétrarque*, Rouillé réutilise les mêmes caractères tandis qu'il les laisse de côté pendant un certain temps. Il est toutefois intéressant de noter que le texte n'est pas disposé en pyramide comme chez les autres auteurs où le sommet se trouve tantôt en haut, tantôt en bas. Ici, le texte forme plutôt un losange, par conséquent, nous sommes face à deux pyramides ayant une base commune « Appresso Gugliel. ».

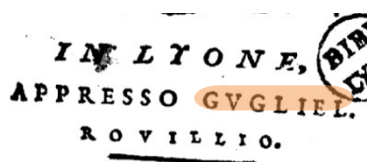


Figure 39 : Arioste 1570.



Figure 40 : Arioste 1580.

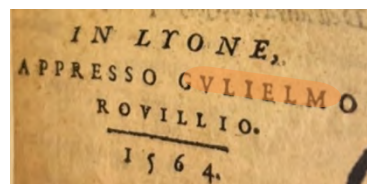


Figure 41 : Pétrarque 1564.



Figure 42 : *Arioste* 1570.

Le prénom est possiblement abrégé pour des raisons esthétiques afin qu'il soit aligné avec la marque du libraire se trouvant juste au-dessus. Cela n'est pas lié à une question de format puisque le format utilisé pour l'*Arioste* est plus grand que celui de *Pétrarque* :



Figure 43 : *Pétrarque* 1564.



Figure 44 : *Arioste* 1570.

Une autre particularité qui rappelle le *Pétrarque* de M. D. LXIII est la vignette (feuille aldine) présente dans l'exemplaire de 1570.



Figure 45 :
Arioste 1570.



Figure 46 :
Pétrarque
M. D. LXIII.

Celles-ci sont pourtant différents. Celle du *Pétrarque* est plus fin dans sa composition, tandis que celle de l'*Arioste* est beaucoup moins travaillée. Nous

pouvons donc en conclure que le travail effectué pour les divers exemplaires de Pétrarque est plus recherché. L'éditeur semble leur accorder plus d'importance, même si nous voyons que des ajustements sont faits dans d'autres éditions d'auteurs italiens, comme l'alignement des informations commerciales avec la marque du libraire chez l'Arioste.

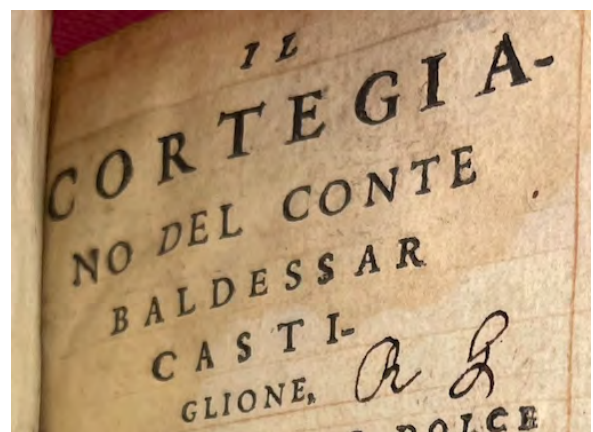
Par ailleurs, le seul élément qui semble être différent entre les deux *Orlando Furioso* de notre corpus est la vignette de 1570 qui ne figure pas sur la page de titre de 1580. C'est pourquoi il est nécessaire d'étudier les autres composantes d'un même livre afin d'en comprendre les subtilités, les possibles émissions et éditions.

2.6) Castiglione

Afin de conclure l'analyse des pages de titre des Belles Lettres italiennes, nous allons étudier le seul exemplaire de Castiglione présent dans notre corpus.

Date	Titre	Lieu et imprimeur	Cote
1562.	Il/ Cortegia-/ no del conte/ Baldessar/ Casti-/ glione,/ Revisto per M. Lodovico Dolce/ sopra l'esemplare del proprio autore, e/ nel margine annotato./ Con una copiosissima Tavola.	In Lyone appres-/ so Guglielmo Rouillio.	BML Rés 811287

Comme les exemplaires de Boccace et de l'Arioste, l'ouvrage de Castiglione débute par le nom de l'œuvre « Il Cortegiano ». Le titre et le nom de l'auteur occupent une place prépondérante sur la page de titre. Dans l'*Orlando Furioso* et le *Decamerone*, le titre – œuvre et auteur – occupe jusqu'à quatre lignes. En revanche, « Il Cortegiano del conte Baldassar Castiglione » s'étend sur six lignes. Le titre n'est que partiellement en pyramide, Le



« il » de la première partie vient rompre l'effet pyramidal du titre, comme dans le *Decamerone* ou l'*Orlando Furioso*.



Figure 47 : Boccace 1555.

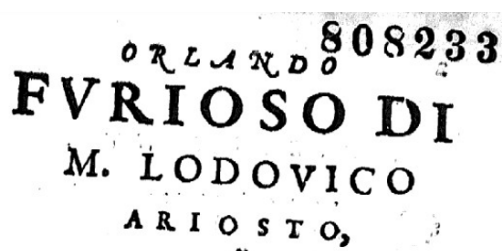


Figure 48 : Arioste 1570.

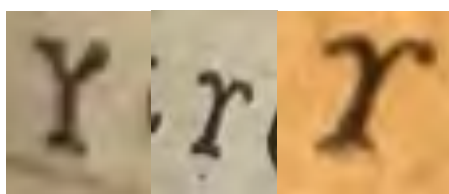
Les informations commerciales du *Cortegiano* sont quant à elles différentes de tout ce que nous avons pu analyser jusqu'à présent. Nous sommes en 1562, mais la mise en page et les typographies adoptées ne reflètent aucun autre exemplaire du



Figure 49 : Castiglione 1562.

corpus. Certains éléments seront réutilisés par l'éditeur dans des éditions successives, à l'instar du Pétrarque de M. D. LXIII et de 1574. Or, pour la première fois, le terme « appresso » ne figure pas entièrement sur la même ligne. Il utilise en outre

deux types de caractères pour le même titre : des hauts ainsi que des bas de casse. Malgré tout, le « Y » utilisé pour Castiglione ne ressemble à aucun autre.



150

Cela nous permet donc de comprendre que la typographie n'est pas la même chez les autres auteurs. Contrairement à cela, les caractères bas de casse semblent

¹⁵⁰ Figure 50 : Castiglione 1562. Figure 51 : Arioste 1580. Figure 52 : Pétrarque M. D. LXIII. Figure 53 : Dante 1551.

être similaires au *Dante* de 1571 mais un espace nous fait comprendre que ces éléments ont été recomposés :

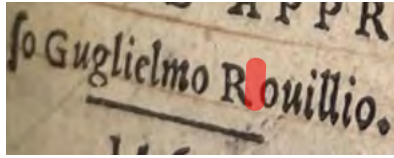


Figure 54 : *Castiglione* 1562.

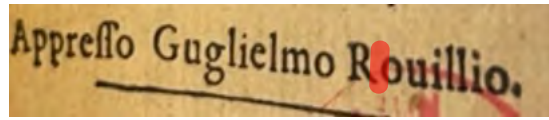
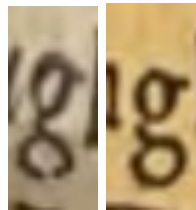


Figure 55 : *Dante* 1575.

La lettre « R » qui est utilisée pour « Rouillio » est en romain, tandis que le reste du nom est en italique, ce qui explique un espace beaucoup plus important. Quant au *Dante*, l'italique n'est pas utilisé. Une autre différence majeure est la lettre « g » contenue dans « Guglielmo » :



Les deux lettres montrent un jambage inférieur éloigné. En outre, le délié de jonction n'est pas positionné de la même manière.

En apparence, le *Cortegiano* semble similaire au *Decamerone* et à l'*Orlando Furioso*, une analyse plus fine nous permet cependant de voir que ce titre se démarque nettement des autres. Contrairement aux autres auteurs des Belles Lettres italiennes qui peuvent présenter des ressemblances : Dante et Pétrarque puis Boccace et l'Arioste, Castiglione ne peut être associé à aucun d'entre eux. De surcroît, afin de savoir si Rouillé place les Français au même niveau que les Italiens dans sa production, il est nécessaire d'analyser Clément Marot, seul auteur de Belles Lettres françaises présent chez le libraire.

2.6) Clément Marot

Après avoir analysé toutes les pages de titre « italiennes », nous allons pouvoir comprendre ce qui diffère chez Clément Marot.

Date	Titre	Lieu et imprimeur	Cote
1547.	Les/ œuvres/ de Clement/ Marot, de/ Cahors,/ Vallet de/ chambre du/ roy.	A Lyon,/ Chez Guillaume Rouille.	BGE Cth 3121
1554	Les/ œuvres de/ Clement Marot,/ de Cahros, val-/ let de cham-/bre du/ roy,/ reveues et aug-/ mentees de nou-/ veau.	À Lyon,/ chez Guillaume/ Rouille, à l'escu de Venise.	BML Chomarat 5025
1558.	Les/ œuvres de/ Clement Marot,/ de Cahros, val-/ let de cham-/bre du/ roy,/ Reveuës & augmentees/ de nouveau.	À Lyon,/ chez Guillaume/ Rouille, à l'Escu de Venise.	BGE Cth 3488
M. D. LXI.	Les/ œuvres de/ Clement Marot,/ de Cahors, vallet/ de chambre/ du roy./ Avec une Table indiciere, de/ nouveau adioustee.	A Lyon,/ par Guillaume Rouille,/ À l'escu de Venise.	BML CANDAU E 088

La date de 1547 est la plus ancienne qui figure dans notre corpus. Elle nous permet en effet de voir les éventuelles évolutions dans la politique éditoriale de Guillaume Rouillé. De fait, dès 1547, le libraire privilégie un texte disposé en pyramide dont le titre occupe huit lignes.



Figure 56 : Clément Marot 1547.

Il utilise en outre l'astérisque en 1547, 1554 et 1558 comme dans le *Pétrarque* de 1551 et le *Boccace*. En revanche, face aux quatre exemplaires de Clément Marot

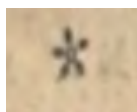


Figure 57 : notamment en ce qui concerne les informations commerciales. Tous *Clément*

Marot 1547. les exemplaires, sauf celui de 1547, mentionnent le lieu de publication et le nom du libraire sur trois lignes. Par ailleurs, « à l'escu de Venise » est mentionné, ce qui permet à l'acquéreur de comprendre que Rouillé a un lien avec l'Italie, ainsi, cela est gage de qualité. Dans les éditions italiennes, cela n'est pas mentionné puisque le nom de Rouillé est italianisé.

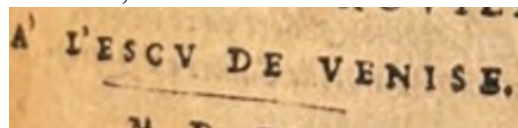


Figure 58 : *Clément Marot* M. D. LXI.

Un choix qui semble se répercuter au début des années 1550 est celui de ne pas mettre de point après la date.

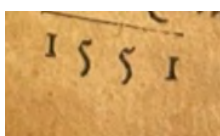


Figure 59 : *Pétrarque* 1551.

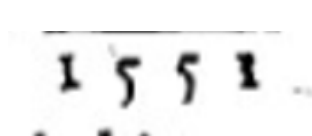


Figure 60 : *Dante* 1551.

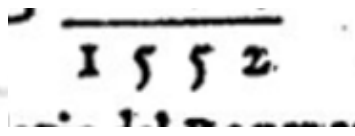


Figure 60 : *Dante* 1552.

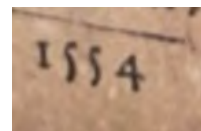


Figure 61 : *Clément Marot* 1554.

Concernant la date, nous devons en outre mentionner l'utilisation de chiffres romains pour l'exemplaire de 1561. De fait, nous avons vu que deux exemplaires de *Pétrarque* portent la date en chiffres romains, tous deux datés de 1564. Cela nous fait donc comprendre que dans les années 1560, Guillaume Rouillé fait parfois le choix de publier avec des dates en chiffres romains.

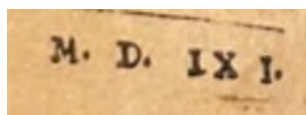


Figure 62 : *Clément Marot*

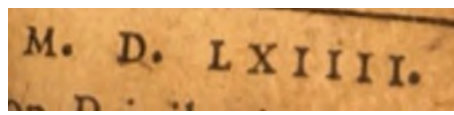


Figure 63 : *Pétrarque* (BML 812998).

Particularité qui ne semble pourtant pas avoir convaincu Guillaume Rouillé, puisqu'elle n'apparaît que très peu de fois dans sa production, en prenant en considération uniquement les œuvres de notre corpus.

De plus, dans ces quatre exemples nous rencontrons une seule fois l'utilisation de l'épsilon que nous retrouvons majoritairement dans des éditions datées de 1551. Dans un autre exemplaire daté 1558, (*Pétrarque*), l'utilisation de la lettre grecque a

disparu. Cela semble être pourtant relativement diffusé dans les années 1551 et 1552 dans les *Dante* et *Pétrarque*.

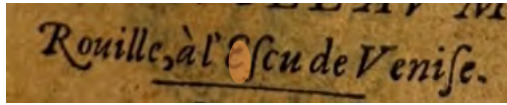


Figure 64 : Clément Marot 1558.

Une autre caractéristique propre à seulement deux exemplaires de notre ensemble est l'écart qui existe entre la lettre « R » de Rouillé et le reste de son nom. Nous avons rencontré cela chez Castiglione, où tout le nom est en italique sauf le « R ». Dans le *Marot* de 1547, nous rencontrons le même détail bien que le nom soit ici non italianisé.

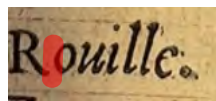


Figure 65 :
Clément Marot
1547.

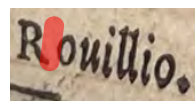


Figure 66 :
Castiglione
1562.

Malgré tout, dans le premier exemple, l'espace entre la lettre initiale et le nom semble être moindre.

Cela nous fait comprendre que les éditions de Marot sont toutes uniques dont les particularités se retrouvent disséminées dans les éditions des Belles Lettres italiennes. Nous ne pouvons cependant pas affirmer si *Les œuvres de Clément Marot* servent de modèle aux éditions italiennes. Nous pourrions dire qu'elles ont plutôt servi d'essai, où nous rencontrons de nombreuses évolutions notamment au sujet de la marque du libraire. Uniquement les bois de 1558 et M. D. LXI renvoient aux marques que nous avons le plus rencontrées jusqu'à présent. Lorsque nous passons de l'année 1547 à l'année 1554, nous voyons une différence flagrante au niveau de la marque :



Figure 67 : Clément
Marot 1547.



Figure 68 : Clément
Marot 1554.



Figure 69 : Clément Marot 1558.

En 1547, le bois gravé est complètement différent tandis qu'en 1554 nous rencontrons la marque utilisée très fréquemment. En revanche, aucune devise n'entoure le phénix, ce n'est que dans l'exemplaire de 1558 que nous voyons apparaître la formule « *In virtute et fortuna* ».

Pour conclure, les choix opérés par l'éditeur chez Clément Marot ne semblent pas être très clairs. C'est en les confrontant aux auteurs italiens que nous pouvons comprendre l'évolution de ses choix éditoriaux. Tout comme les exemplaires en langue italienne, des différences, parfois même infimes font comprendre au lecteur d'aujourd'hui que chaque exemplaire est unique. Afin d'interpréter plus amplement chaque particularité constituant les imprimés, nous devons nous concentrer sur les formats utilisés pour chacun ainsi que la quantité de papier et l'analyse des pages de texte.

B) LA MISE EN PAGE DU TEXTE

1) L'épître dédicatoire



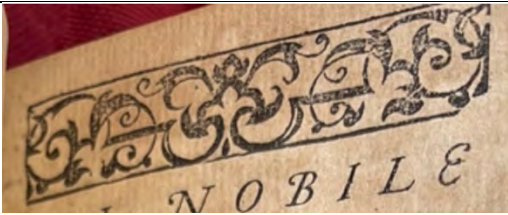
Figure 70 : Clément Marot 1547.

L'épître dédicatoire est un élément important pour notre librairie lyonnais. Elle nous permet d'embrasser au mieux les relations entretenues par Guillaume Rouillé avec les personnages influents de son époque. Bien que les dédicataires changent selon le type

de publication, il n'en reste pas moins que la mise en page du texte est intéressante à analyser en termes de bibliographie matérielle. En comparant les diverses composantes de chacun de nos imprimés, nous allons pouvoir nous interroger sur la notion de collection dans son intégralité. La mise en page est en effet un des éléments essentiels comme cela est précisé dans l'adresse au lecteur du *Clément Marot* (1547). À travers ces mots, il est évident que la mise en page réside au cœur d'un imprimé, sans qui, le livre n'aurait pas la même qualité esthétique. Ce qui découle de cette affirmation, est que la mise en page est avant tout un critère esthétique, offrant une expérience agréable au lecteur, en prenant en compte les typographies utilisées, les caractères hauts et bas de casse, les illustrations ou encore les formats de livres.

Au seul feuilletage de chacun des livres, nous parvenons à voir que certains d'entre eux ne comportent pas d'épître dédicatoire à l'instar de l'Arioste et de Clément Marot. Comment se présente-t-elle chez Dante, Pétrarque, Boccace et Castiglione ?

Chaque épître est ornée d'un bandeau typographique. Au cœur de notre corpus, nous pouvons en distinguer cinq différents, certains se répétant plusieurs fois chez le même auteur ou d'un livre à l'autre. Afin de classer et de comprendre de manière distincte la répartition des différents bandeaux, nous allons les classer dans un tableau récapitulatif :

 <i>Bandeau numéro 1 : Castiglione (1562)</i> <i>BML Rés 811287.</i>	Castiglione (1562) Boccace (1555) Dante (1551, 1552) Pétrarque (M. D. LXIII)
 <i>Bandeau numéro 2 : Pétrarque (1551)</i> <i>BML 813526.</i>	Pétrarque (1551)
 <i>Bandeau numéro 3 : Pétrarque (1564)</i> <i>BML Rés 389822.</i>	Pétrarque (1564)
 <i>Bandeau numéro 4 : Pétrarque (1574)</i> <i>BML 811538.</i>	Pétrarque (1574) Dante (1571, 1575)
 <i>Bandeau numéro 5 : Pétrarque (1558)</i> <i>BML 813799.</i>	Pétrarque (1558)

Le bandeau numéro 1 est celui que nous rencontrons le plus souvent dans les différents exemplaires de notre ensemble. Sur douze épîtres, cinq bandeaux différents sont utilisés. Comme nous pouvons le constater, trois d'entre eux sont encadrés et permettent une finition beaucoup plus nette que ceux que nous rencontrons dans les *Pétrarque* de 1558 et 1564. Le bandeau semble s'aligner parfaitement au texte principal mis



Figure 71 : *Pétrarque* 1564.

à part dans les cas où l'ornement typographique n'est pas encadré. Nous voyons en effet un léger retrait par rapport à la dédicace qui le suit. En revanche, dans les exemples où le bandeau est encadré, la dédicace occupe beaucoup moins d'espace.

Malgré tout, la dédicace est souvent la même dans les différents livres d'un même auteur. En ce qui concerne Dante, les différentes épîtres dédicatoires s'adressent à Luc'Antonio Ridolfi. Cela est aussi le cas dans le *Pétrarque* de 1551. Pour les autres titres du poète arétin, ainsi que pour le *Boccace*, l'épître est dédiée à Marguerite de Bourg, sa dame de gage. Enfin, chez *Castiglione*, Rouillé fait le choix de dédier le livre à Don Michel de Silva, évêque de Viseo.

Concernant les dédicaces, elles sont encore une fois disposées en pyramide.

La lettre en elle-même débute dans la plupart des cas par une lettrine ornée reprenant les mêmes motifs végétaux à chaque fois.



Figure 72 :
Pétrarque
M. D. LXIII.



Figure 73 : *Dante* 1552.



Figure 74 :
Castiglione
1562.

Dans certains cas, il semble que le même bois ait été utilisé comme nous pouvons le constater dans les figures représentées ci-dessus. En revanche, des différences nous montrent que ce ne sont pas les mêmes. Dans la figure 72, les motifs paraissent plus travaillés que dans la figure 74. La lettre « Q » apparaît de nombreuses fois, c'est pourquoi il est intéressant de confronter toutes les lettrines :



Figure 75 :
Pétrarque 1564.

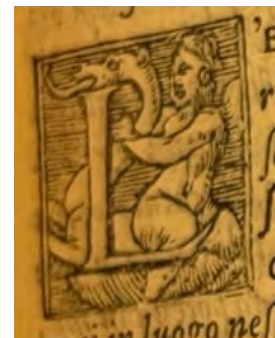


Figure 76 :
Pétrarque 1574.



Figure 77 :
Pétrarque 1558.

Nous voyons en effet que la figure 76 n'est pas identique aux autres. La figure 75 est cependant la même que la figure 74, ce qui prouve bien que le même bois a été utilisé dans ce cas. Bien que toutes les lettrines suivent le même esprit, celle du *Pétrarque* de 1574 se démarque des autres avec un fond noir. Une autre lettrine particulière est présente dans le



Boccaccio de 1555, qui est quant à elle historiée. Par ailleurs, dans la plupart des épîtres, la dédicace, accompagnée du bandeau, occupe une place relativement importante. La page est divisée en deux. La dédicace précède le texte qui occupe quant à lui la deuxième moitié de la page comme suit :

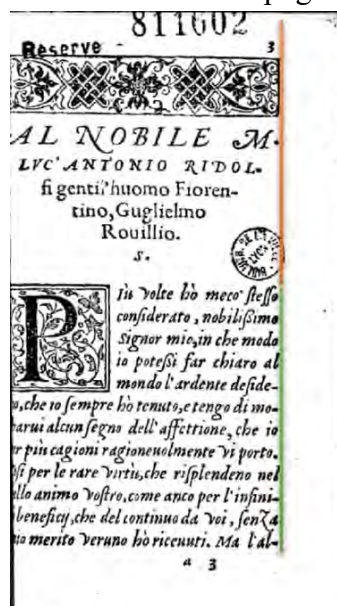


Figure 79 : *Dante 1551.*

Dans d'autres cas, le texte est présent sur quasiment la totalité de la page comme dans le *Boccace*.

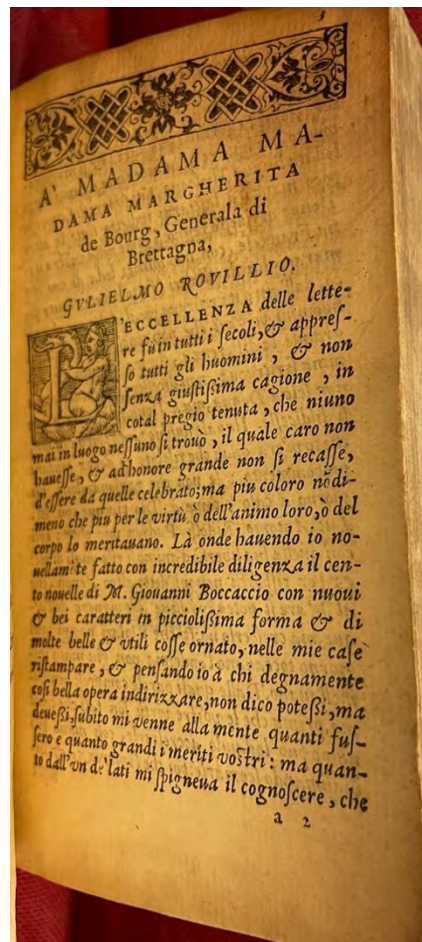


Figure 80 : *Boccace* 1555.

Face à ces deux exemples nous pouvons conclure que lorsque la dédicace et le texte occupent vraisemblablement le même espace, cela signifie que la dédicace comportant le nom du dédicataire est importante puisqu'elle mentionne aussi le titre de cette personne. Dans le deuxième cas, il semblerait que le texte soit plus considérable, où il est même question de « l'eccellenza delle lettere ». De plus, toutes les épîtres mentionnent le nom du libraire lyonnais, à l'exception de celle contenue dans le *Cortegiano*.

D'autres données à prendre en compte dans cette analyse sont la pagination et les signatures adoptées pour les épîtres. La plupart d'entre elles débutent au deuxième feuillet du premier cahier numéroté a ou A pour certains, et parfois *.

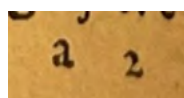


Figure 81 :
Boccace 1555.



Figure 82 :
Pétrarque 1574.



Figure 83 :
Dante 1571.

Uniquement les épîtres des *Dante* de 1551 et 1552 débutent au troisième feuillet du premier cahier.

Concernant la pagination, lorsqu'elle est visible, elle débute à la page 3 pour tous les exemplaires sauf pour le *Pétrarque* de 1558 où l'épître est à la page 5. Ce qui résulte de ces premières analyses est que Rouillé utilise le même schéma pour la mise en page des différentes épîtres dédicatoires. En outre, face à nos quatre exemples de *Dante*, nous pouvons constituer des paires d'épîtres : celles de 1551 et 1552 et celles de 1571 et 1575.

Afin d'aller plus loin dans notre analyse matérielle des ouvrages, nous devons nous concentrer sur la typographie employée, sur le format, ainsi que sur le relevé d'empreintes et de signatures pour être en mesure de calculer la quantité de papier utilisée dans chaque livre.

2) Signatures, empreintes, formats et quantité de papier

2.1) Les signatures

Le type de signatures utilisé est révélateur des influences de Guillaume Rouillé. De fait, nous en avons rencontré plusieurs types dans l'ensemble de notre corpus. Les signes utilisés pour les signatures des cahiers sont la plupart du temps tirés de l'alphabet latin, mis à part deux symboles que sont l'astérisque et l'obèle. Ce signe est en effet une « [...] caractéristique des impressions italiennes des XVI^e et XVII^e siècles [...] »¹⁵¹. Nous ne rencontrons l'obèle que dans cet exemplaire de *Pétrarque*, tous les autres titres du corpus en sont dépourvus. Ce signe qui pourrait pourtant sembler anodin, nous montre une fois de plus à quel point le libraire lyonnais est influencé par les pratiques de la péninsule italienne.

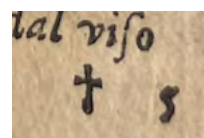


Figure 84 :
Pétrarque 1551.

L'astérisque est quant à lui bien plus fréquent dans notre ensemble : nous le rencontrons dans six imprimés ; à savoir que notre corpus étant constitué de dix-huit livres, il est présent dans un tiers des titres. En revanche, ce qui peut nous paraître étonnant est que cette particularité n'est pas récurrente en Italie mais plutôt en

¹⁵¹ Jean-Paul PITTION, *Le livre à la Renaissance : introduction à la bibliographie historique et matérielle*, op. cit. p. 188.

Belgique à Anvers et en Hollande à Leyde. L’astérisque est très rarement utilisé par les deux pays qui sont au cœur de notre recherche : la France et l’Italie¹⁵². Ce qui est d’autant plus intéressant à noter est que l’astérisque pourtant rare en France, apparaît aussi bien chez les auteurs italiens choisis par Rouillé que chez Marot (1554).

2.2) *Les formats*

De plus, les signatures nous sont d’une grande utilité afin de calculer la quantité de papier utilisée pour chaque exemplaire. Avant cela, il est cependant nécessaire de mentionner le type de formats utilisés et quelles en sont leurs particularités.

Pour la plupart de notre corpus, le format in-sedecimo est utilisé. Il est avant tout utilisé pour des raisons économiques. Comme le mentionne Malcolm Walsby :

Ses dimensions réduites permettaient de diminuer la taille de la typographie et de réaliser un gain de papier qui menait à une commercialisation à un prix inférieur. Il était également physiquement encore moins imposant, ce qui le rendait particulièrement facile à transporter.¹⁵³

Malgré tout, cette caractéristique est propre au monde du livre français et plus précisément parisien et lyonnais¹⁵⁴. Concernant Venise, c’est un format qui est très peu utilisé et qui ne connaît pas un succès aussi important que dans l’ancienne capitale des Gaules. À travers l’utilisation de ce type de format il est donc possible de comprendre que Rouillé apporte une particularité française à ses productions en langue italienne. Cela est un détail relativement important puisque c’est la première chose qu’un potentiel lecteur voit, avant même de découvrir le contenu du livre. L’objet est français tandis que le texte est italien. Nous comprenons donc que Guillaume Rouillé a cette habileté d’associer deux pays importants à ses yeux.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ MALCOLM WALSBY, *L’imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2020, p. 84.

¹⁵⁴ *Ibid.*

Mis à part les deux *Orlando Furioso* de 1570 et 1580, qui sont des in-duodecimo, tous les autres imprimés qui figurent au centre de notre recherche sont des in-sedecimo. L'in-duodecimo est quant à lui un format beaucoup plus utilisé à Venise, qui rappelle d'une certaine manière l'in-octavo utilisé par Alde Manuce¹⁵⁵. Si Rouillé utilise ce format pour l'Arioste, cela est certainement pour faire référence à ses maîtres vénitiens : les Giolito de' Ferrari. L'*Orlando Furioso* connaît un immense succès dans la Sérénissime, et les Giolito en produisent un grand nombre. Ainsi, en publiant uniquement ce titre sous ce format, Rouillé renvoie à la production italienne de cette œuvre. En se servant de l'in-duodecimo, le libraire lyonnais n'introduit pas de nouveauté apparente dans l'aspect physique du livre. Cela renvoie donc au succès de ce titre en Italie, il n'est donc pas nécessaire pour lui d'utiliser un format français comme l'in-sedecimo. Par ailleurs, lorsqu'il exporte sa propre production, Guillaume Rouillé souhaite possiblement introduire des nouveautés en termes d'imprimerie sur le marché italien.

2.3) Pétrarque

Après avoir compris le format et la forme des signatures utilisées, nous pouvons procéder au relevé de signatures et d'empreintes LOC récapitulés dans des tableaux classés par auteurs et par date :

¹⁵⁵ *Ibid.*

Cote	Date	Format	Signatures	Nombre de feuilles	Empreinte LOC
BML 813526	1551	In-16°	Sig. a-z ⁸ , A- N ⁸ , * ⁸ , [obèle] ⁸	19 feuilles	nio- cali lono tasi (3) 1551 (A)
BML 813799	1558	In-16°	Sig. a-z, A-N, *_** ⁸	19,5 feuilles	rido o-he t.es DeOnn (7) 1558 (A)
BML Chomarat 5925	1564	In-16°	Sig. * ⁸ , a-z ⁸ , A-B ⁸	13 feuilles	o.e,i.o;neioquch (3) 1564 (A)
BML 812998	M. D. LXIII	In-16°	Sig. * ⁸ , ** ⁸ , a- z ⁸ , A-Q ⁸ , R ⁶	20,5 feuilles	a-leo,meraiûatr (3) 1564 (R)
BGE PFs 660/1	M. D. LXIII	In-16°	Sig. *_** ⁸ , a- z ⁸ , A-Q ⁸ , R ⁶	20,5 feuilles	a-leo,meraiûatr (3) 1564 (R)
BML 811538	1574	In-16°	Sig. * ⁸ ** ⁸ A- Z ⁸ Aa-Rr ⁵	21 feuilles	a-lemen- u.issoet(3)1574 (A)

Seuls deux exemplaires sont de la même édition (BML 812998 et BGE PFs 660/1). Tous les autres exemples sont des rééditions. En se concentrant cependant sur le nombre de pages utilisées, nous voyons que cela varie entre 19 et 20,5 feuilles sans prendre en considération le *Pétrarque* de 1564 qui est formé de 13 feuilles.

2. 4) *Dante*

Cote	Date	Format	Signatures	Nombre de feuilles	Empreinte LOC
BML Rés 811602	1551	In-16°	Sig. a-z ⁸ , A-S ⁸	20,5 feuilles	l-zao.fe o;e, L'Di (3) 1551 (A)
BML Rés 810636	1552	In-16°	Sig. a-z ⁸ , A-R ⁸	20,5 feuilles	l-zao.feo;e,L'Di (3) 1552 (A)
BML Rés 810637	1571	In-16°	Sig. A-Z ⁸ , Aa-Rr ⁸	20 feuilles	l-io a,le a?o. DiEt (3) 1571 (A)
BML Rés 810620	1575	In-16°	Sig. A-Z ⁸ , Aa-Rr ⁸	20 feuilles	l-io a,le a?o. DiEt (3) 1575 (A)

Ce qui est frappant dans ce tableau comparatif est le relevé de signatures et d'empreintes. Ils nous permettent en effet de comprendre qu'il ne s'agit pas de rééditions mais d'émissions où uniquement la page de titre a été modifiée, afin que l'œuvre semble nouvelle. Le nombre de feuilles est quasiment le même pour les deux éditions différentes.

2.5) *Boccace*

Cote	Date	Format	Signatures	Nombre de feuilles	Empreinte LOC
BML 807121	1555	In-16°	Sig. a-z ⁸ , A-Z ⁸ , Aa-Oo ⁸	30 feuilles	hen-o-e;r-a-piat (3) 1555 (A)

N'ayant qu'un seul exemplaire de Boccace dans notre corpus, ce qui nous importe donc est le nombre de feuilles utilisées. Tandis que pour les *Pétrarque* et les *Dante* nous étions proches d'une vingtaine, ici nous sommes face à 30 feuilles.

2.6) *L'Arioste*

Cote	Date	Format	Signatures	Nombre de feuilles	Empreinte LOC
BML 806640	1570	In-12°	Sig. A-Zz ¹² , Aaa-Ccc ¹²	49 feuilles	la :&1803a.p-SiE' (3) 1570 (A)
BML 813585	1580	In-12°	Sig. A-ZZ ¹² , Aaa-Bbb ¹² , Ccc ⁸	49 feuilles	la:&1 740 a.li SiE' (3) 1580 (A)

Ce qui est notable chez l'Arioste est le format ainsi que le nombre de feuilles contenues dans le livre. En outre, quelques éléments de l'empreinte LOC sont très similaires, ce qui nous laisse penser que l'édition de 1580 s'est fortement inspirée de celle de 1570 en y apportant quelques modifications. De fait, l'*Orlando Furioso* de 1580 est composé d'un dernier cahier qui ne comporte pas 12 feuillets mais 8, cet exemplaire est donc légèrement réduit par rapport à celui de 1570.

2.7) *Castiglione*

Cote	Date	Format	Signatures	Nombre de feuilles	Empreinte LOC
BML Rés 811287	1562	In-16°	Sig. a-z ⁸ , A-K ⁸	16,5 feuilles	a-cio&e.ort-tene (3) 1562 (A)

L'unique Castiglione que nous avons se situe dans la fourchette basse du nombre de feuilles pour un in-sedecimo.

2.8) Clément Marot

Cote	Date	Format	Signatures	Nombre de feuilles	Empreinte LOC
BGE Cth 3121	1547	In-16°	Sig. *-** ⁸ , a-z ⁸ , A-K ⁸ , aa-bb ⁸	17,5 feuilles	usn- 5756e,R)PRC' (3) 1547 (A)
BML Chomarat 5025	1554	In-16°	Sig. A-Z ⁸ , Aa- Vv ⁸ , * ⁸	27 feuilles	el,àcee,x:teDuEt (3) 1554 (A)
BGE Cth 3488	1558	In-16°	Sig. A-Z ⁸ , Aa- Vv ⁸ , * ⁸	27 feuilles	el,àcee,x:teDuEt (3) 1558 (A)
BML CANDAUX E 088	M. D. LXI	In-16°	Sig. A-Z ⁸ , Aa- Ff ⁸	39 feuilles	r-e-nté.t:t,QuCa (3) 1561 (R)

Quant à Marot, bien que les exemplaires de 1554 et 1558 nous montrent qu'il s'agit d'une même édition, seule la page de titre a été modifiée puisque le relevé d'empreintes et de signatures est le même.

En conclusion, ce qui résulte de ces analyses comparées est que nous avons très peu d'émissions dans notre corpus. La plupart des titres sont des rééditions. Lorsque nous sommes face à plusieurs exemplaires d'un même auteur, il est en effet plus facile de voir une certaine unité, comme cela est le cas chez Pétrarque ou encore chez Dante. Entre les deux auteurs, nous voyons que le nombre de feuilles utilisées ne diffère pas beaucoup, Rouillé semble adopter un schéma de production assez strict. D'autant plus que le papier constitue un des coûts majeurs dans la production d'un livre¹⁵⁶. Pour les autres poètes compris dans notre ensemble, il est plus difficile de voir une ligne directrice qui s'établit concernant le nombre de feuilles. Il y a d'un côté la volonté d'établir une collection notamment avec l'adoption d'un format

¹⁵⁶ *Ibid.*

presque unique, et de l'autre l'envie de rendre unique chaque production, chaque auteur en y intégrant des particularités propres.

Avant de terminer cette partie sur la mise en page de texte, il est opportun d'évoquer un élément fondamental dans l'imprimerie : la typographie.

3) La typographie

La typographie est elle aussi un élément décisif dans la composition et la production d'un livre. C'est notamment dans les années 1540 que nous assistons à un important renouveau de la typographie lyonnaise¹⁵⁷. Nous parlons en effet pour évoquer cette période de la « diffusion du caractère romain » et de « l'invasion des italiques »¹⁵⁸. Si la France adopte les romaines, cela est lié à l'influence de l'italianisme chez le roi François I^{er} mais aussi au travail des graveurs français :

[...] Claude Garamont et les graveurs français ayant œuvré entre 1530 et la fin du siècle ont si bien dessiné et gravé que la lettre romaine française devient pendant cette période (et de manière définitive) la lettre typographique dominante de l'Occident.¹⁵⁹

Il semble que les livres de Guillaume Rouillé soient une synthèse des pratiques typographiques françaises et italiennes. Pour ce faire, nous avons pris des mesures afin de comprendre les différences entre chaque livre et chaque typographie. À première vue, le libraire lyonnais utilise essentiellement des caractères romains et italiques.

¹⁵⁷ Guillaume BERTHON et William KEMP, « Le renouveau de la typographie lyonnaise, romaine et italique, pendant les années 1540 », *Gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*, 2014, p. 341-355.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 341.

¹⁵⁹ *Ibid.*

Auteur et date	Mesures
Dante 1551	20 65x1 :2
Dante 1552	20 63x1 :2
Dante 1571	20 65x1 :2
Dante 1575	20 62x1 :2
Pétrarque 1551	20 67x1 :2
Pétrarque 1558	20 74x1 :2
Pétrarque MDLXIII	20 78x1 :2
Pétrarque 1574	20 65x1 :2
Arioste 1570	20 63x1 :2
Arioste 1580	20 63x1 :2
Boccace 1555	20 63x1 :2
Marot 1554	20 62x1 :2
Marot 1561 ¹⁶⁰	20 52x1 :2
Castiglione 1562	20 65x1 :2

Les différentes mesures nous font constater que les lettres bas de casse et les lettres haut de casse semblent présenter la même hauteur. Il est toutefois difficile de savoir à quelle typographie exacte cela se rapporte. Hendrik Vervliet nous fait part des typographies utilisées par Guillaume Rouillé¹⁶¹. La première d'entre elles qui est mentionnée est la *Cicéro* apparue pour la première fois en 1544. Concernant l'italique, Rouillé utilise en 1557 la *Mignonne*.

Bien que nous ne puissions pas distinguer la typographie utilisée, il est tout de même intéressant d'analyser la manière dont Guillaume Rouillé utilise à la fois les caractères romains et les caractères italiques. Aussi est-il intéressant de voir que le libraire lyonnais adopte l'italique pour le texte et le romain pour le paratexte.

¹⁶⁰ Les mesures n'ont pas été effectuées pour les *Marot* de 1547 et 1558.

¹⁶¹ Hendrik D. L. VERVLIET, *French Renaissance printing types: a conspectus*, London; New Castle, The Bibliographical Society; The Printing Historical Society; Oak Knoll Press, 2010.

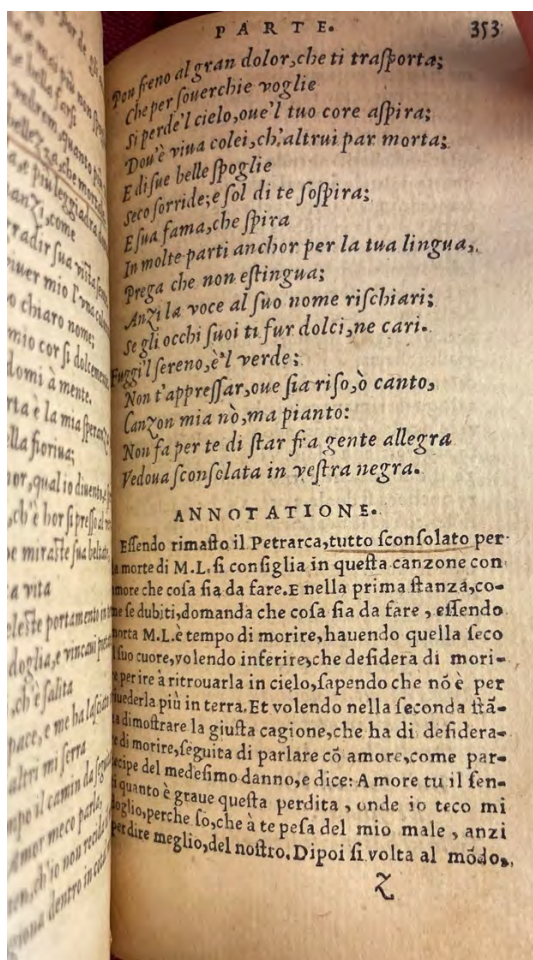


Figure 85 : Pétrarque 1551.

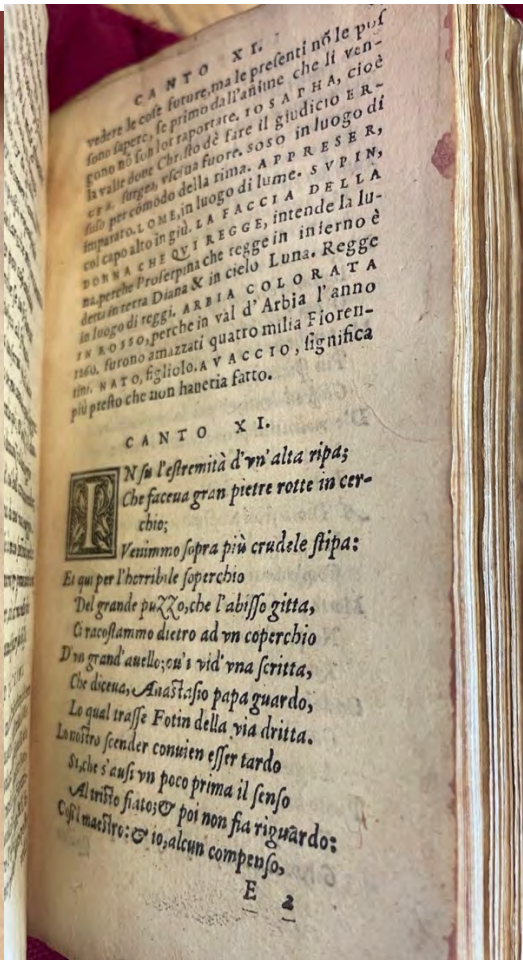


Figure 86 : Dante 1571.

Si l'écriture italique est dessinée par Alde Manuce, les notes n'apparaissent pas dans la production de l'imprimeur comme cela est précisé par Marino Zorzi :

Il n'y avait pas de notes : Alde, partageant en ceci l'opinion générale des Humanistes, pensait que les textes devaient parler par eux-mêmes. La seule intervention des éditeurs résidait dans la ponctuation, une nouveauté.¹⁶²

Cela signifie donc que Rouillé ne suit pas à la lettre son influence vénitienne bien qu'il fasse le choix de dédier ses diverses productions à des personnages illustres de son temps, comme l'a fait Alde Manuce. C'est d'abord Alde Manuce qui crée « [...]

¹⁶² Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, op. cit. p. 38-39.

le concept de collection : des livres ayant le même format, les mêmes caractères et portant sur le même sujet »¹⁶³. Malgré tout, le libraire lyonnais semble vouloir suivre un modèle bien précis en y ajoutant des modifications, des divergences afin que son travail soit reconnu comme tel.

En outre, concernant la notion de collection, nous pouvons remarquer l'apparition des portraits des auteurs dans les pièces liminaires de chaque livre.

¹⁶³ *Ibid.* p. 43.

C) LES ILLUSTRATIONS

1) Les portraits

Comme l'affirme Giuseppina Zappella :

Si utilizza il ritratto per i più diversi fini: celebrativo, di propaganda, o semplicemente didascalico, educativo, illustrativo e documentario; per fissare l'immagine di un sovrano, di un papa, di un condottiero, per far conoscere quella di un autore, di un commentatore, di un traduttore, di una donna, di un santo.¹⁶⁴

Ainsi, la présence d'un portrait dans les pages liminaires est réfléchie. La façon dont les auteurs sont présentés est quant à elle significative, puisqu'elle peut faire référence à des modèles prédéfinis – à l'instar des auteurs de l'Antiquité. Il est possible que les auteurs soient représentés comme un:

[...] Busto classico con toga e corona di alloro in cornice ovale – appartenente alla tradizione dei ritratti stilizzati romani – si applica agli scrittori antichi (Ovidio, Cicerone, Terenzio, ecc.) ma anche, per imitazione, ai poeti contemporanei (Alamanni, Ariosto, Dante).¹⁶⁵

Cela s'explique notamment par le contexte historique de l'Humanisme, où les hommes de lettres souhaitent faire revivre les modèles de l'Antiquité. Par conséquent, en adoptant le même type de portraits, cela permet d'inscrire les auteurs dans la même lignée que les auteurs classiques. Ceci est d'autant plus flagrant face aux différents portraits de Pétrarque, pour qui l'Humanisme est au cœur de sa pensée.

¹⁶⁴ Giuseppina ZAPPELLA, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milano, Editrice bibliografica, 1988, p. 6.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 10-11.

1.1) Pétrarque

Dans les différents exemplaires de *Pétrarque*, nous rencontrons deux types de portraits : un se trouvant dans l'édition de 1551 et un autre présents dans trois livres (1558, MDLXIII et 1574). Les bois représentent tous deux Pétrarque et sa muse : Laure. En revanche, les deux modèles sont complètement différents. Celui de 1551 peut nous rappeler divers portraits de Pétrarque à l'instar de celui possiblement peint par Altichiero da Zievo dans le manuscrit du *De viris illustribus*¹⁶⁶ mais sans la couronne de laurier.



Figure 87 : Pétrarque, *De viris illustribus*, 1379.



Figure 88 : *Pétrarque* 1551.

Ce qui est intéressant de noter est que l'œuvre de Pétrarque n'est pas illustrée par le seul portrait du poète, ce dernier est accompagné de Laure. Cela est possiblement lié au fait que son *Chansonnier* attribue une place importante à sa muse. Les deux personnages ne sont pas représentés dans un cadre ovale mais dans une forme de cœur, le tout entouré par un cadre. Ils se font tous deux face, tandis que le cœur est divisé en deux par une partie grisée et l'autre non : comme si Pétrarque était dans la lumière et Laure dans l'ombre.

¹⁶⁶ (1304-1374) FRANCESCO PETRARCA, (13-1390) LOMBARDO DELLA SETA et (13-1385 ?) ALTICHIERO ENLUMINEUR, « Franciscus Petrarca, De viris illustribus, cum supplemento Lombardi a Serico », manuscript, 1379 (en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447770d> ; consulté le 17 janvier 2022).

L'autre portrait est quant à lui beaucoup plus simple dans sa composition et la ressemblance avec Pétrarque est moindre. Laure présente quant à elle des similitudes avec le portrait précédent.



Figure 89 : *Pétrarque* MDLXIII.

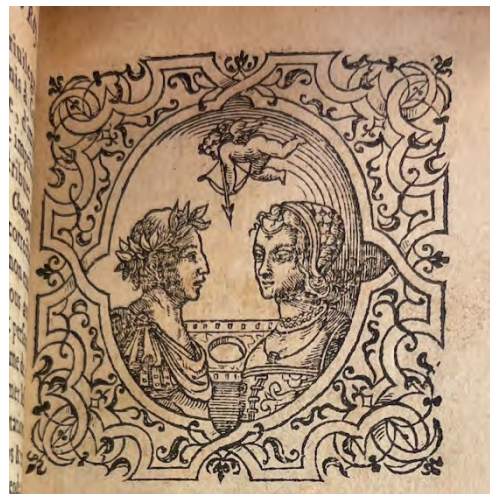


Figure 90 : *Pétrarque* 1574.

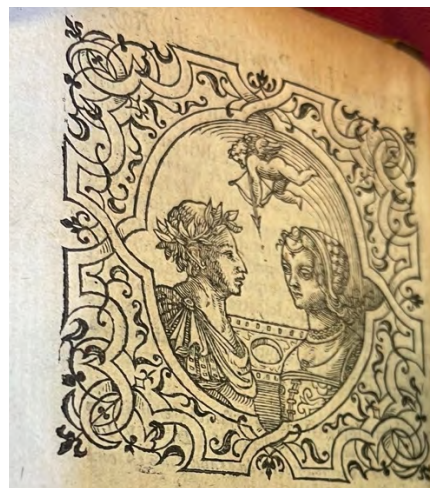


Figure 91 : *Pétrarque* 1558.

Cette fois-ci, les deux personnages se trouvent dans un cadre ovale, et Laure est une nouvelle fois davantage dans l'ombre que le poète arétin. Nous retrouvons néanmoins les influences de l'Antiquité sur le poète avec la couronne de laurier et la toge. Les livres de Pétrarque sont en outre les seuls à représenter la muse du poète.

1.2) Dante

Dante est quant à lui représenté de manière plus classique, en suivant de près les modèles de l'Antiquité et plus particulièrement ceux de la numismatique. Ce type de portrait est décrit par Giuseppina Zappella en ces mots :

Un discorso a parte merita il “tondo”, il medaglione, derivato evidentemente per imitazione delle monete e dalle “bullae”, che originariamente – nei codici più antichi – conteneva solo il titolo, poi passò ad ospitare anche il ritratto del poeta con valore di identificazione dell’opera – a mo’ di frontespizio – diffondendosi particolarmente nell’età umanistica.¹⁶⁷

Les quatre portraits que nous apercevons semblent être les mêmes.

¹⁶⁷ Giuseppina ZAPPELLA, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, op. cit. p. 21.



Figure 92 : *Dante* 1551.



Figure 93 : *Dante* 1552.



Figure 94 : *Dante* 1571.



Figure 95 : *Dante* 1575.



Figure 96 : portrait de Dante par Sandro Botticelli.

Ce type de portrait rappelle celui qui a été peint par Sandro Botticelli en 1495 qui est désormais conservé à la Fondation Martin Bodmer à Cologny (Suisse)¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Photographie personnelle.



Figure 97 : Dante 1571.

C'est aussi dans l'œuvre du père de la langue italienne que nous rencontrons plusieurs illustrations parmi lesquelles la première est celle qui représente Dante et Virgile « nella selva oscura ». Ici, l'illustration est utilisée comme un résumé des deux premiers chants de l'*Enfer*. Il est toutefois difficile de distinguer les différents personnages, cela est rendu possible grâce aux initiales des deux poètes : D et V. Tous deux portent une couronne de laurier et une toge. Une autre gravure est présente lorsque Dante et Virgile sortent de l'*Enfer* et se retrouvent devant la montagne du *Purgatoire*.



Figure 98 : Dante 1571.

Afin de compléter notre série de portraits des « Trois Couronnes », nous allons voir si celui de Boccace suit ou non le même type de modèle que Dante.

1.3) Boccace



Figure 99 : Boccace 1555.

Le portrait de Boccace est quant à lui orienté à gauche contrairement à ceux de Dante et Pétrarque. En outre, le modèle utilisé ressemble à celui de Dante notamment en ce qui concerne le nom du poète et son origine géographique. Boccace est entouré d'un ovale qui semble plutôt élaboré dans sa composition, comprenant des ornements décoratifs. Ce type de portrait donne une certaine importance à l'œuvre, afin que le lecteur puisse comprendre la notoriété d'un poète. Si chez Boccace le portrait semble soigné, la gravure qui illustre la première journée du *Decamerone* est quant à elle faite de manière plus grossière. En effet, les visages des personnages ne sont pas aussi détaillés que certains éléments présents dans la gravure. Cela peut donc signifier qu'une importance plus grande est accordée à la scène représentée plutôt qu'à la représentation des personnages.

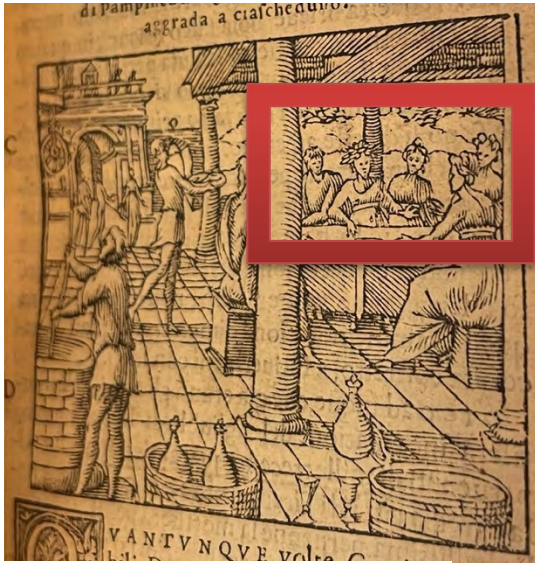


Figure 100 : Boccace 1555.



Figure 101 : Clément Marot 1561.

Dans les illustrations de Dante, il est plus difficile d'apercevoir le détail des visages. Si nous comparons Boccace à Clément Marot, cela est principalement pour voir l'écart qui existe entre le détail de l'illustration et celui des visages.

Ce qui est d'autant plus frappant est qu'uniquement les œuvres des « Trois Couronnes » comportent les portraits de leur auteur. Si jusqu'alors nous pensions que Dante et Pétrarque étaient les deux seuls à présenter des similitudes, nous voyons que Boccace n'est pas mis de côté en comportant lui aussi un portrait imaginé sur le même type de modèle que Dante. Nous pourrions même dire qu'en ce qui concerne les portraits, ce sont Dante et Boccace qui présentent de grandes similitudes tandis que Pétrarque s'en écarte. Guillaume Rouillé n'est pas le premier à introduire les portraits d'auteurs puisque les Giolito l'ont fait eux aussi, tout comme les Torrentino ou les Cacchi : « si distinsero particolarmente per la presenza di ritratti nelle loro edizioni [...] »¹⁶⁹. Toutefois, il se distingue par l'insertion d'illustrations : « la plupart des ouvrages sortis de ses presses furent illustrés de gravures qui en rendaient la lecture agréable, instructive, et captivaient vivement le

¹⁶⁹ Giuseppina ZAPPELLA, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, op. cit.

public »¹⁷⁰. Il nous reste à évoquer la question de la taille des illustrations à l'intérieur des livres.

2) La mise en page et la taille des illustrations

La différence flagrante entre les illustrations des *Dante* et des autres œuvres nous invite à réfléchir sur ce paramètre. Chez Dante, nous voyons que l'illustration occupe quasiment toute la page. Par ailleurs, plusieurs scènes sont représentées dans une gravure, ce qui peut aussi expliquer la taille de cette dernière. Pour les autres illustrations que nous rencontrons dans le *Decamerone* ou chez Clément Marot, elles occupent un espace beaucoup moins important mais sont dédiées à une seule scène. Bien que les illustrations soient peu nombreuses, elles ont un rôle considérable et résultent de l'apprentissage de Rouillé chez les Giolito concernant les portraits.

¹⁷⁰ Henri Louis BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle*, Tome 9, *op. cit.* p. 232.

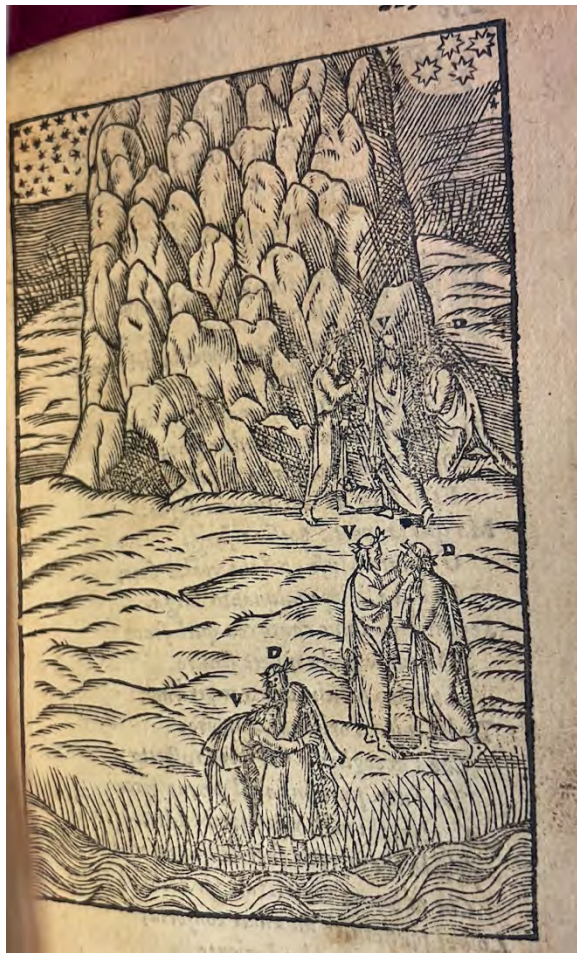


Figure 102 : Dante 1571.



Figure 103 : Arioste 1580.

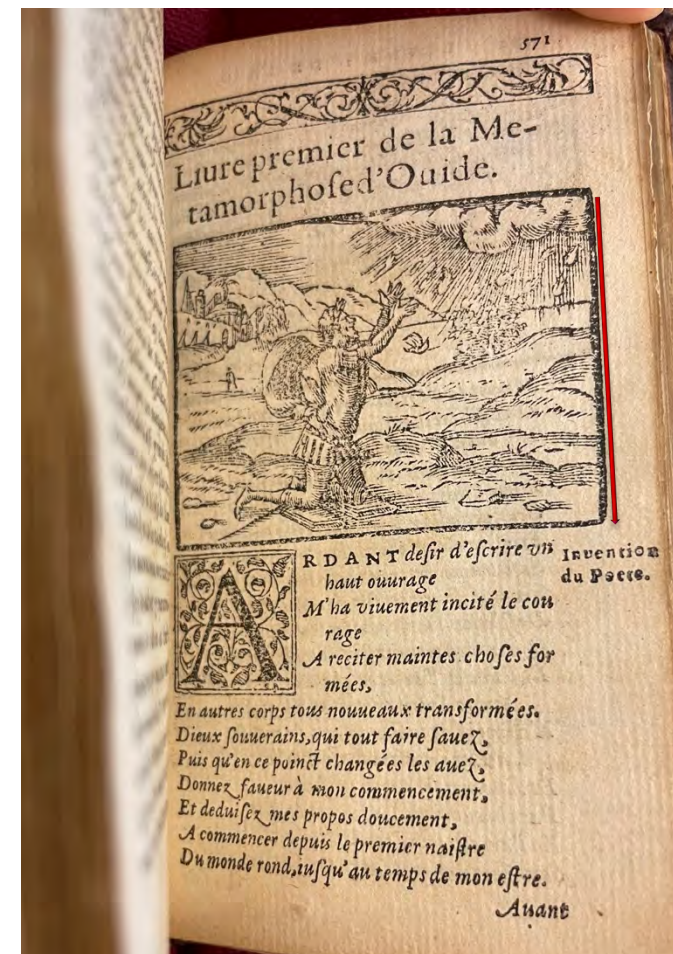


Figure 104 : Clément Marot 1561.

Les gravures de l'Arioste et de Clément Marot semblent avoir la même taille et sont toutes deux positionnées avant le texte, elles jouent donc un rôle primordial : celui d'annoncer le déroulement du texte. Néanmoins, nous rencontrons très peu d'illustrations dans les imprimés de notre corpus : il est donc possible d'en déduire que le texte est plus important, notamment dans le choix des caractères typographiques.

Nous avons fait le choix d'analyser les éléments les plus significatifs. Si les exemplaires de notre corpus ont paru sur trois décennies, il y a parfois des choix qui ne se répercutent pas sur des livres publiés la même année. La page de titre, élément fondamental, comprend toutes les informations commerciales nécessaires pour un lecteur, mais sont-elles le vrai reflet de leur contenu ? De fait, au cours de cette partie, il a été question de déceler les similitudes et les différences les plus infimes. Certaines particularités semblent parfois apparaître dans la production de Rouillé sans raison valable. Il se trouve que le libraire lyonnais n'est pas uniquement un commerçant habile, mais aussi un éditeur émérite qui sait allier son savoir italien à l'environnement dans lequel il travaille : celui de la France. Outre la langue utilisée qui est italienne, Guillaume Rouillé insère de petits éléments à l'instar de l'obèle dans les signatures ou de la feuille aldine sur les pages de titre qui font référence au lien qu'il entretient avec l'Italie.

Il est certain que Rouillé produit les auteurs italiens suivant une ligne éditoriale très précise puisque les titres de Clément Marot présentent un écart avec les exemplaires ayant une destination transalpine. Néanmoins, nous avons pu constater qu'il existe des éléments de fonds utilisés plus fréquemment par le libraire. Malgré tout, il est important d'étudier tous ces éléments ainsi que le relevé de signatures afin d'établir une distinction très nette entre émission et édition. Par conséquent, notre corpus comprend six éditions de *Pétrarque*, deux éditions de *Dante* (l'exemplaire de 1552 étant une nouvelle émission de celui de 1551, comme cela l'est pour les exemplaires de 1571 et 1575). Contrairement à ce que nous pourrions penser, les deux *Orlando Furioso* sont quant à eux deux éditions différentes présentant tout de même de grandes similitudes. Enfin, nous avons pu identifier trois éditions différentes de Clément Marot, l'édition de 1554 ayant fait l'objet d'une émission en 1558. En ce qui concerne Boccace et Castiglione, n'ayant qu'un seul

exemplaire de chaque dans notre ensemble, nous ne pouvons pas les confronter à d'autres titres analysés de la même manière, et il nous est donc impossible d'émettre une conclusion quant à leurs éventuelles émissions ou éditions.

En revanche, il serait nécessaire d'éclaircir davantage l'analyse de la typographie afin de pouvoir identifier les différents types de caractères dans leur entièreté, en ne se cantonnant pas uniquement à des grandes familles telles que sont les caractères romains et les italiques.

Enfin, les illustrations et les portraits ajoutent une valeur esthétique supplémentaire aux livres qui en comprennent. Ainsi, les livres produits par Guillaume Rouillé sont à la fois des objets d'érudition, de divertissement mais aussi esthétiques. Comme cela est souligné par Ilaria Andreoli :

Rouillé [...] introduit dans ses éditions tout ce qui est susceptible d'en rendre la lecture plus agile et rapide : les index et les tables des matières, toujours indiqués dans la page de titre, les tables de rimes pour les œuvres de poésie, avec l'introduction à leur emploi, les définitions des mots difficiles, les recueils de sentences, les sommaires au début et à la fin de chaque chapitre. À ses yeux la beauté résidait également dans une bonne disposition des différentes parties d'un livre.¹⁷¹

S'il accorde un tel soin à sa production, à qui est-elle destinée et comment survit-elle sur le territoire italien où sévit la censure ?

¹⁷¹ Ilaria ANDREOLI sous la direction de Sylvie DESWARTE-ROSA, *Guillaume Rouillé (1518-1589)*, op. cit. p. 32-33.

III) DIFFUSION ET PRODUCTION VERS L'ITALIE

La diffusion des livres peut s'avérer quelque peu problématique au cours d'un siècle où la censure ecclésiastique acquiert une place prépondérante. Bien avant cela, la production imprimée est sécurisée par la mise en place des privilèges grâce à l'intervention des marchands. Ce n'est que par la suite que cela deviendra un système de contrôle pour les autorités. La question des privilèges est ici équivoque puisque les livres sont produits sur le territoire français pour ensuite être diffusés pour la plupart dans la péninsule italienne. Aussi sera-t-il l'occasion d'analyser et de se rendre compte du réseau de libraires dans lequel Guillaume Rouillé s'insère afin de faciliter la diffusion de sa production. Il sera par la suite question de comprendre le climat dans lequel la censure se développe, mais également quelles sont les restrictions adoptées, ainsi que les risques pris par les différents marchands, libraires et éditeurs.

A) LES PRIVILEGES

Face à une production de plus en plus importante, il devient nécessaire dès la fin du XV^{ème} siècle d'instaurer un système accessible à tous, qui puisse protéger le travail des éditeurs et des imprimeurs : celui des privilèges. Chaque livre est alors considéré comme une invention et requiert un privilège – qui a une durée limitée – afin d'être protégé de toute reproduction illégale.

Un élément retient toutefois notre attention, puisqu'un privilège qui est accordé sur le territoire français n'est pas valable en Italie. Ainsi, cela signifie qu'en exportant ses livres, Guillaume Rouillé peut être copié, sauf s'il fait des demandes de privilèges dans la péninsule italienne. Avant d'étudier cette question en détail, nous allons nous concentrer sur un historique des privilèges en Italie, en nous focalisant principalement sur Venise et en parcourant toute la période allant de l'avènement de l'imprimerie jusqu'au XVI^{ème} siècle. De plus, nous évoquerons dans un premier temps et de manière succincte l'arrivée de la censure à Venise.

1) L'attribution des privilèges

1.1) Venise

Selon Marino Zorzi, « le nombre de livres publiés est impressionnant »¹⁷². Il est alors opportun pour l'État vénitien d'adopter en 1494 une méthode qui puisse « [...] discipliner la concurrence, féroce dès l'origine [...] »¹⁷³. Le privilège le plus connu qui a été accordé est celui de Jean de Spire en 1469 : « [...] affinché fosse lecito a lui solo esercitare l'arte della stampa nella città »¹⁷⁴. De fait, chaque imprimeur qui en fait la demande peut se voir accorder un privilège mais cela comporte plusieurs points : cela ne peut s'appliquer « [...] qu'à des livres individuellement, [sont] limités à une durée de dix ans et, naturellement, ne [s'appliquent] que dans les frontières de la République de Venise »¹⁷⁵. Par conséquent, cela n'a d'impact que dans un périmètre restreint : au-delà de ces confins, le privilège ne prend plus effet. C'est pourquoi il peut être judicieux de demander des privilèges dans d'autres États afin de se protéger de toute copie, bien que cela ne s'applique qu'à une infime part d'éditeurs, qui se situent dans la « [...] fascia alta del mercato, obbligati come erano a intessere pazienti relazioni ai massimi livelli con vari cortigiani, mediatori di ogni richiesta di grazia [...] »¹⁷⁶.

Il semble en outre que la République de Venise affine les clauses des privilèges, puisque c'est en 1517 que ces derniers sont uniquement réservés aux nouveaux livres. Par ailleurs, dès 1533 on fait le choix d'instaurer un délai dans la concession d'un privilège : « [...] l'impression d'un livre ayant obtenu un privilège devrait être effectuée dans le délai d'un an après l'octroi de celui-ci »¹⁷⁷. Ces diverses modifications apportées au fil des ans permettent donc aux imprimeurs et éditeurs de produire des livres de manière plus sereine : leur travail est protégé et reconnu. Tout semble alors relativement simple pour produire des livres. Malgré tout, c'est en 1527 que l'on décida qu'il fallait, avant toute impression, demander

¹⁷² Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, op. cit. p. 55.

¹⁷³ *Ibid.* p. 56.

¹⁷⁴ Angela NUOVO et Christsian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, op. cit. p. 174.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Angela NUOVO et Christian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, op. cit. p. 203.

¹⁷⁷ Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, op. cit. p. 56.

une « [...] autorisation écrite des trois chefs du Conseil des Dix »¹⁷⁸. Cela n'était qu'un mauvais présage pour la ville de Venise et son imprimerie, puisqu'à partir de 1548, plusieurs bûchers publics de livres prirent place à Saint-Marc et au Rialto. Le Conseil des Dix allait en quelque sorte devancer ce qui allait être prononcé par le Vatican en termes d'Index, car le 18 juillet 1548 :

[...] [Il] décida de publier un décret qu'il avait émis l'année précédente sans le mettre à exécution : quiconque était en possession de livres contenant des écrits contraires à la foi catholique devait les remettre aux Députés contre l'hérésie sous peine de sanctions très graves. Ce fut la fin de la liberté d'imprimer¹⁷⁹.

Cette liberté d'imprimer sera d'autant plus contrôlée avec les privilèges pontificaux ayant une résonance beaucoup plus grande dans les États catholiques.

1.2) Les privilèges pontificaux

Les privilèges pontificaux ont, contrairement à certains États italiens, une validité qui semble aller au-delà des confins du Vatican :

[...] Non soltanto all'interno dello Stato della Chiesa, ma in tutto la cristianità, sotto pene non solo temporali, ma anche spirituali: la scomunica "latae sententiae" era una pena prevista molto di frequente, affiancata o meno dalla sanzione pecuniaria.¹⁸⁰

Il est de fait intéressant de mentionner que ce type de privilèges fait son apparition en France dès 1515, pays où le privilège royal occupe une place prépondérante. Cela ne semble pas avoir eu l'effet escompté puisque les Français prennent la décision de limiter la validité des privilèges pontificaux¹⁸¹. Par conséquent, « Lyon [est] en dehors de la jurisprudence papale »¹⁸². Si les Italiens estiment que le privilège papal

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 57-58.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 60.

¹⁸⁰ Angela NUOVO et Christian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, op. cit. p. 205-206.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Aimé VINGTRINIER, *Histoire de l'imprimerie à Lyon: de l'origine jusqu'à nos jours*, op. cit. p. 149-150.

est plus important que les privilèges des autres États comme celui de la République de Venise, les Français préfèrent au contraire adopter et conserver le privilège royal.

1.3) Les privilèges de Guillaume Rouillé

Le libraire lyonnais ne manque pas de mentionner, s'il y a lieu, le privilège qui lui est accordé sur la page de titre. Un extrait du privilège peut aussi être imprimé et inséré à l'intérieur du livre afin de déclarer clairement la protection accordée.

Guillaume Rouillé obtient des privilèges du roi de France : il se peut même que sur la page de titre celui-ci soit accompagné de la durée de validité, à l'instar du *Pétrarque* de 1558.

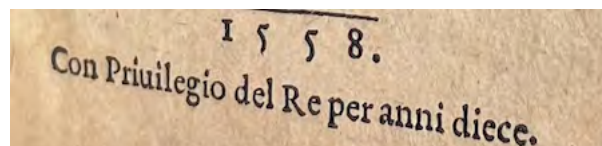


Figure 105 : *Pétrarque* 1558.

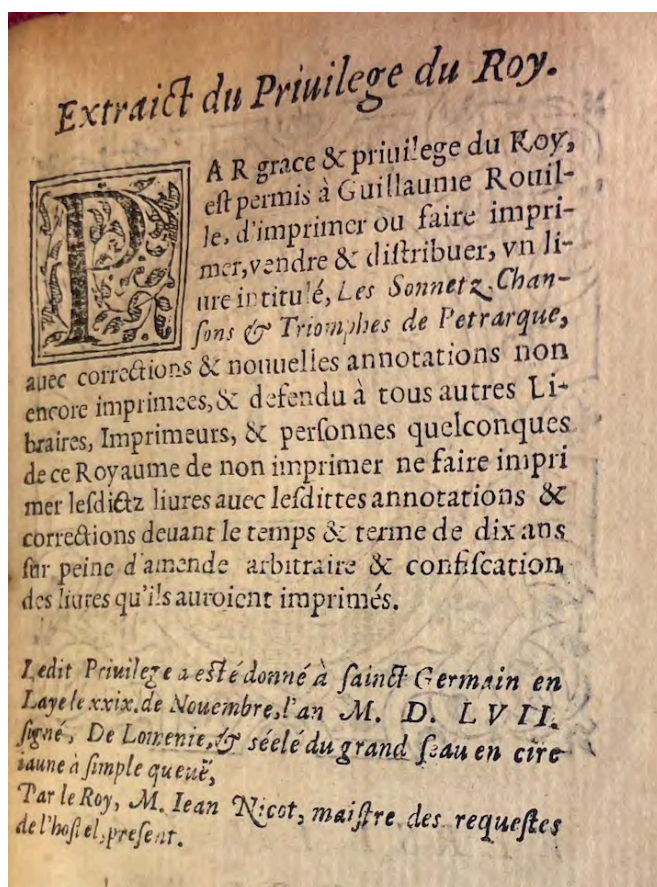


Figure 106 : *Pétrarque* 1558.

L'extrait du privilège nous donne la possibilité de comprendre en quoi cela consiste réellement. Nous constatons que c'est le seul élément en français dans les livres italiens de notre corpus. Le privilège est quant à lui attribué uniquement pour une production et une diffusion sur le territoire français : « [...] defendu à tous autres Libraires, Imprimeurs, & personnes quelconques de ce Royaume [...] ». Notons tout de même que cela constitue une particularité française, puisqu'il est très rare d'imprimer le

privilège ou une partie de celui-ci en Italie¹⁸³.

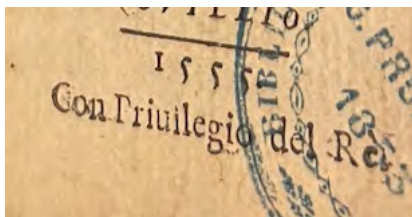


Figure 107 : Boccace 1555.

Il n'est pas nécessaire de mentionner tous les privilèges accordés par le Roi à Guillaume Rouillé mais il peut être intéressant de comparer le *Pétrarque* de 1558 au *Décaméron* de 1555. Cette fois-ci, la durée de validité du privilège n'est pas

mentionnée sur la page de titre.

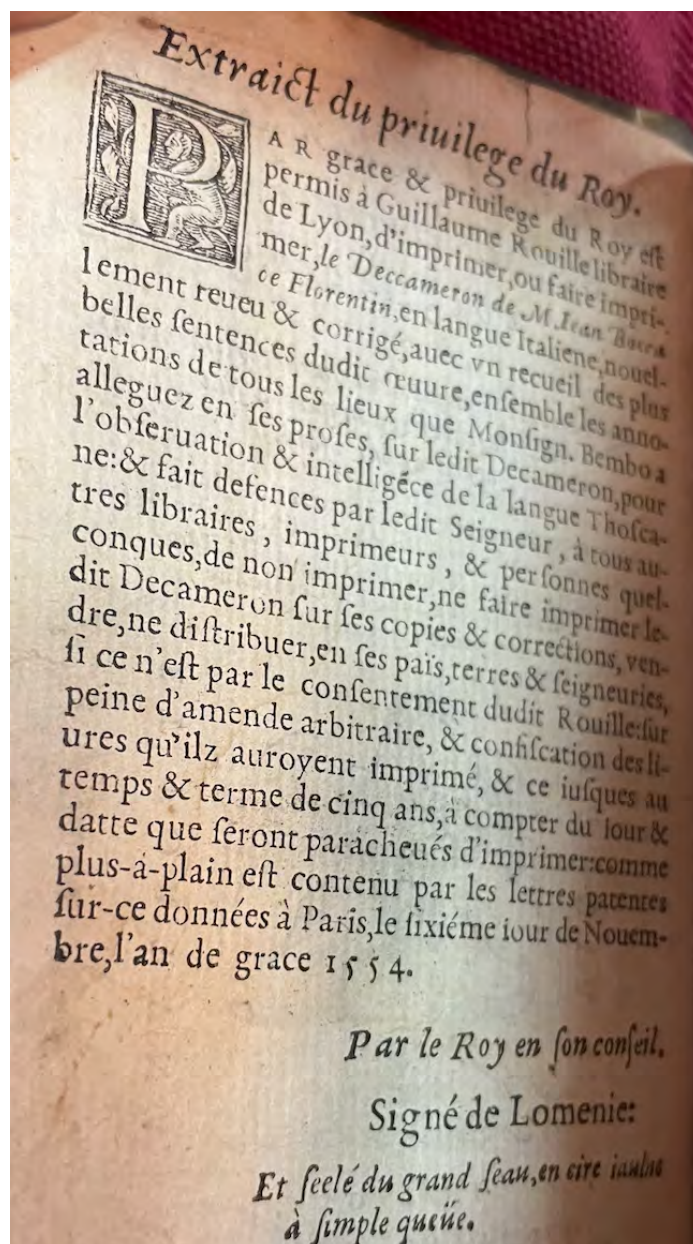


Figure 108 : Boccace 1555.

¹⁸³ Ibid.

Contrairement au *Pétrarque*, la langue de publication est ici mentionnée : « [...] est permis à Guillaume Rouille libraire de Lyon, d'imprimer ou faire imprimer, *le Decameron de M. Jean Boccace Florentin*, en langue italienne [...] ». Par conséquent, d'autres imprimeurs et éditeurs français ne pourront pas produire la même œuvre. Tandis que le privilège de *Pétrarque* évoquait une durée de dix ans, pour le *Décaméron*, il n'est question que de cinq ans.

À travers l'attribution des privilèges, nous pouvons donc en déduire que les œuvres en italien de Guillaume Rouillé étaient avant tout prédestinées à un marché français. En revanche, lorsque nous faisons une simple recherche dans le catalogue OPAC SBN en entrant Rouillé comme nom, nous nous apercevons que sa production a dépassé les frontières par milliers de titres. Une production si importante ne pouvait pas être destinée uniquement à un marché français. Les livres produits par le libraire lyonnais ne pouvaient donc être protégés sur le territoire italien, n'ayant pas de privilège italien. Cela peut s'expliquer de manière purement économique :

Sans privilège valide, il était aisé de faire paraître dans un autre espace des éditions qui reprenaient de manière complètement légale la version originale et de proposer à la vente le même texte moins cher. Ces réimpressions rivales pouvaient être vues comme visant un marché différent, peu atteint par une production qui avait été faite dans un pays parfois lointain, mais en réalité elles rentraient souvent en concurrence directe avec l'édition initiale, notamment dans les grandes foires du livre qui facilitaient la production et la dissémination de telles éditions.¹⁸⁴

Il se peut en outre qu'initialement sa production était réservée à un public italianisant, et constatant un certain succès, il décida de produire en plus grand nombre et d'exporter ses livres. Son succès n'est que le résultat de « [...] son activité et [de] son audace lui ayant ouvert tous les marchés du monde [...] »¹⁸⁵. Comme cela est mentionné par Malcolm Walsby, la production de livres connaît une croissance exponentielle en partant de la période incunable jusqu'au début du XVI^{ème} siècle¹⁸⁶. Il n'est donc pas abusif d'affirmer que certains exemplaires produits par Rouillé

¹⁸⁴ Malcom WALSBY, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, op. cit. p. 71.

¹⁸⁵ Aimé VINGTRINIER, *Histoire de l'imprimerie à Lyon : de l'origine jusqu'à nos jours*, op. cit. p. 232.

¹⁸⁶ Malcolm WALSBY, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, op. cit.

avoisinaient un chiffre contenant trois zéros. Un élément à prendre en considération est celui de la diffusion. Face à une telle productivité, comment le libraire acheminait-il sa production jusqu'en Italie ? Il est certain que lors de son apprentissage à Venise, il eut l'occasion de tisser des liens avec différents marchands italiens. De plus, Lyon occupe une place centrale sur le marché : nous verrons donc que plusieurs éléments s'alignent dans la réussite et la distribution des livres.

B) GUILLAUME ROUILLE AU SEIN D'UN RESEAU ITALIEN DE LIBRAIRES

La diffusion de la production de Rouillé est simplifiée grâce aux liens qu'il entretient avec différents libraires italiens mais aussi à la place que la capitale des Gaules occupe en termes de commerce et d'échanges.

1) Lyon : une ville au confluent du commerce

Lyon est une ville propice au commerce notamment grâce à ses quatre grandes foires annuelles, puisqu'elles « [...] [attirent] au confluent de nos deux rivières le transit du nord au midi, le commerce et l'industrie des provinces de la France et des royaumes voisins »¹⁸⁷. Lyon est de fait relativement proche de l'Italie, ce qui explique aussi la présence de nombreux marchands italiens, mais aussi des banquiers, l'argent étant le nerf de l'imprimerie. Avant même que Guillaume Rouillé ne s'installe à Lyon, la ville connaît une importante évolution économique de l'arrivée de l'imprimerie jusqu'au XV^{ème} siècle, puisque l'on assiste à une :

[...] sophistication accrue des échanges et [à un] renforcement des structures permettant de transporter puis vendre des marchandises très loin de leur lieu de fabrication. Le développement de l'infrastructure et des routes fluviales et maritimes avait joué son rôle, et avait permis l'éclosion de réseaux de marchands qui couvraient l'ensemble de l'Europe et même au-delà.¹⁸⁸

1.1) De Lyon au Piémont

Lorsque le libraire lyonnais développe son commerce à Lyon, tous les éléments sont réunis afin qu'il réussisse et puisse tirer profit de sa production bien au-delà des murs de la ville. Cela n'est pourtant pas anodin puisque :

¹⁸⁷ Aimé VINGTRINIER, *Histoire de l'imprimerie à Lyon : de l'origine jusqu'à nos jours*, op. cit. p. 145.

¹⁸⁸ Malcolm WALSBY, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, op. cit. p. 67.

cet héritage de modèles d'échange du monde du négoce se retrouvait dans les liens entre villes qui se nouaient dans le domaine de l'imprimé. La présence d'une communauté de marchands d'origine italienne à Lyon était fondamentale au succès économique de la ville [...]. Leurs effets dans la publication et la vente de livres sont manifestes au vu de la présence de nombreux libraires d'origine italienne, souvent apparentés à des confrères de Florence, à Venise, ou ailleurs dans la péninsule. Mais ces liens commerciaux étaient également fondamentaux pour la distribution de livres. La survie de lettres entre membres de la famille Gabiano montre l'intensité des échanges sur l'axe Lyon-Trino en Piémont-Venise dans les premières décennies du XVI^e siècle, avec des milliers d'exemplaires quittant les presses françaises pour être mis en vente en Italie.¹⁸⁹

Par conséquent, les réseaux de libraires sont parties prenantes du commerce, comme pour les Gabiano où un axe entre Lyon et Trino est déjà existant et fonctionnel. Les maîtres de Guillaume Rouillé : les Giolito de' Ferrari sont eux aussi originaires de Trino dans le Piémont, ce qui a donc pu faciliter, dans un premier temps, la distribution des imprimés du libraire lyonnais. Giovanni Giolito a su développer plusieurs branches de son commerce en faisant sans cesse confiance à des personnes originaires de la même région que lui¹⁹⁰. Ainsi, «[...] sarà sempre in contatto con i suoi compaesani [...], [con] tutti i vari librai, operanti nelle città italiane, cui offrirà merce, e che saranno costantemente di origine monferrina»¹⁹¹. Il est possible que les compatriotes de Giovanni aient fait confiance à Guillaume Rouillé et qu'ils aient alors diffusé sans grande peine sa production. C'est en effet comme si une fois arrivés sur le territoire italien, les livres étaient ensuite diffusés par le biais de ses maîtres vers d'autres villes de la péninsule.

Nous ne savons malheureusement pas quels moyens Rouillé utilise pour acheminer ses imprimés, s'il préfère ou non les voies fluviales aux voies terrestres. Une indication de coût de transports nous invite cependant à réfléchir sur cette question. Il se trouve que :

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 67.

¹⁹⁰ Angela NUOVO et Chrstian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, op. cit.

¹⁹¹ *Ibid.* p. 39.

[...] les rivières et autres voies d'eau représentaient un moyen rapide et comparativement peu cher lorsqu'il s'agissait de déplacer des objets lourds comme des feuilles imprimées. Les routes étaient plus onéreuses.¹⁹²

Comme le mentionne Malcolm Walsby, le transport d'une balle de livres de Rome à Lyon revient à environ 100 sous en 1550¹⁹³. Malgré cela, lors des foires de Lyon, des grossistes achetaient des livres en grande quantité, ce qui leur permettait par la suite de vendre les imprimés à un prix bien plus raisonnable¹⁹⁴. Nous ne savons pas si les livres de Rouillé furent distribués et vendus par des grossistes. Cette hypothèse est plausible, bien qu'il soit possible que le libraire ait fait jouer ses relations.

1.2) Du Piémont vers des filiales giolitine

De fait, les liens créés par Guillaume Rouillé à Venise et dans le reste de l'Europe sont un fait relativement important. Il sait s'entourer des bonnes personnes, que ce soit au cœur de la Sérénissime ou dans l'ancienne capitale des Gaules, pour développer au mieux son commerce. C'est notamment ce qui est précisé par Ilaria Andreoli, puisque le libraire a de :

[...] nombreuses relations non seulement de Paris et de province, mais aussi de Suisse, d'Espagne, du Portugal et d'Italie (Turin, Novare, Milan, Gênes, Rome et Naples) il parvint à établir un immense réseau commercial et à installer des dépôts un peu partout.¹⁹⁵

Trois des villes italiennes sont présentes dans le Nord, dont deux dans le Piémont, région d'origine des Giolito de' Ferrari. Les villes de Turin, Milan et Gênes forment

¹⁹² Malcom WALSBY, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, op. cit. p. 76.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Ilaria ANDREOLI sous la direction de Sylvie DESWARTE-ROSA, *Guillaume Rouillé (1518-1589)*, op. cit. p. 10.

toutes trois un triangle équidistant, comprenant en outre dans son axe la ville de Novare. Enfin, trois de ces villes se trouvent dans les terres tandis que Gênes s'ouvre sur la mer Méditerranée. La ville ligure occupe donc une place stratégique grâce à son port qui peut lui permettre d'exporter des marchandises jusque dans les villes de Rome (se trouvant non loin de la mer) et de Naples. Malgré tout, Guillaume Rouillé tisse des liens avec des villes relativement importantes, où la densité de population est significative. Ce n'est cependant pas un hasard d'être présent dans plusieurs villes puisqu'à l'époque, de nombreux marchands développent des filiales de leur commerce :

Nella mercanzia dei libri l'apertura delle filiali rappresenta il tentativo riuscito dei grandi mercanti-imprenditori di portare non più solamente il loro prodotto nelle varie città, ma di introdurre piuttosto nella piazza lontana il loro stesso nome, il nome della ditta, materializzando, tramite l'insegna della bottega, sia nella toponomastica che nelle attività economiche cittadine, al fine di rendere ancora più forte la riconoscibilità, e quindi innalzare il valore, del prodotto.¹⁹⁶

Même si les livres de Rouillé sont vendus dans les succursales de ses maîtres vénitiens et ne comportent alors pas de mention de ces derniers, un connaisseur peut de suite reconnaître une certaine similitude en regardant uniquement la page de titre¹⁹⁷, ne serait-ce que dans la marque adoptée par les deux libraires.

¹⁹⁶ Angela NUOVO et Christian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, op. cit. p. 148.

¹⁹⁷ « Visualizzatore Immagini TecaDigitale ver. 4.1 », (en ligne : <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF0003082487> ; consulté le 22 juillet 2022)



Figure 109: *Petrarca*, Gabriele Giolito de' Ferrari, M D LVII (BNCF MAGL. 3.8.385/1).



Figure 110 : *Pétrarque*, 1551.

Il est certain que les Giolito de' Ferrari ont établi plusieurs filiales à Padoue, à Ferrare et à Naples. En revanche, Baudrier mentionne le fait que Rouillé a de « [...] nombreuses relations [...] avec les libraires de Venise, Rome, Florence, Naples, Padoue, Turin, etc. »¹⁹⁸. Rome est un des centres les plus considérables de l'imprimerie. C'est en son cœur que de nombreux imprimeurs, éditeurs et typographes officient, comme cela fut le cas de Paul Manuce, fils d'Alde. Bien qu'elle attire des hommes venant de divers horizons, il est possible que certains d'entre eux aient fait le choix du commerce et non de la production : on parle alors de dépositaires. Cela expliquerait donc l'importation des livres produits par Rouillé dans la ville aux sept collines :

¹⁹⁸ Henri Louis BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle*, Tome 9, op. cit. p. 22.

Il panorama che emerge è vario e movimentato, ovviamente influenzato dalla particolare natura della città, centro del cattolicesimo e, almeno nella prima metà del secolo, della cultura umanistica rinascimentale, tale quindi da attirare operatori da tutta Italia e anche dall'estero. Alcuni di loro appartenevano a dinastie tipografico-editoriali affermatesi in altre città, specialmente a Venezia; altri invece iniziarono la loro attività a Roma per poi trasferirsi altrove, oppure trascorsero l'intera carriera professionale nell'Urbe.¹⁹⁹

Il semble même que le travail de Rouillé avoisine ce qui est entrepris dans les différentes villes italiennes par les plus grands maîtres : «ardisco dire che le stampe di Lyone potranno di qui innanzi quasi che stare al paragone nella lingua toscana a quelle di Venetia, di Fiorenza et di Roma»²⁰⁰.

Développer son commerce et son imprimerie dans la ville de Lyon est une décision réfléchie pour plusieurs personnes. Il semble en effet plus judicieux de produire sur le territoire lyonnais que dans la péninsule italienne, comme cela est ressenti par les imprimeurs-libraires ferrarais : « [...] le milieu lyonnais, “port sûr et paisible” pour les réformés, *banniti ou fuggiti d'Italia*, qui trouvent dans la ville “ouverte” de Gryphe, de Dolet, accueil et travail »²⁰¹. Ainsi, Rouillé comprend les enjeux et les dangers qui peuvent se présenter à lui au cœur du *bel paese*. Savoir s'intégrer parfaitement à la famille des Giolito de' Ferrari à Venise et des Portonariis à Lyon collaborer avec eux ne peut qu'être « gage de réussite »²⁰² et *a fortiori* de qualité.

Guillaume Rouillé se retrouve aux côtés des grands imprimeurs italiens comme cela est le cas chez Galiot du Pré à Paris. Imprimeur avant d'être libraire en 1540, Galiot du Pré vend « [...] 1021 volumes italiens ou venus d'Italie, représentant

¹⁹⁹ Ornella DENZA et Claudia LEONCINI, «Tipografi ed editori a Roma: risultanze e curiosità da EDIT16», dans *La stampa romana nella città dei papi e in Europa*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 2016, p. 285-286.

²⁰⁰ Cité par Ilaria ANDREOLI, « Impressions italiennes : imprimeurs, auteurs et livres italiens à Lyon au XVI^e siècle », art. cit.

²⁰¹ Jean-François GILMONT, *La page de titre à la Renaissance : treize études suivies de cinquante-quatre pages de titre commentées et d'un lexique des termes relatifs à la page de titre*, Turnhout, Brepols ; musée de la Maison d'Érasme, 2008, p. 115.

²⁰² Florence BUTTAY, « Venise, le plus grand centre typographique de la péninsule italienne », *op. cit.* p. 254.

275 éditions »²⁰³. Lyon, qui est uniquement représenté par Guillaume Rouillé, arrive tout de même en troisième position avec 43 éditions, après Venise (91 titres) et Florence (59 titres). Tandis que les impressions vénitiennes sont divisées entre 23 différents imprimeurs, pour les florentines il s'agit principalement du travail des Giunta et de Lorenzo Torrentino²⁰⁴. Ce qui résulte donc de ce constat est que Guillaume Rouillé et les imprimeurs italiens sont sur un même pied d'égalité, certes sur le territoire français, mais cela semble aussi s'avérer dans la péninsule italienne.

Pour conclure, toutes les conditions semblent être réunies afin de développer au mieux le commerce de Guillaume Rouillé. De fait, ayant tissé des liens très forts avec ses maîtres d'apprentissage, les Giolito de' Ferrari, et officiant dans la ville de Lyon – reconnue pour ses nombreux échanges commerciaux –, il ne peut que tirer profit de tout cela et s'insérer à la perfection dans un réseau italien de libraires.

Le libraire lyonnais est au cœur d'un réseau italien de libraires dans le but de diffuser ses œuvres dans la péninsule mais pas uniquement, puisqu'il est également perçu comme un de leurs confrères. Si d'une part il y a un intérêt essentiellement économique, de l'autre, il y a une reconnaissance de son travail qualitatif. Il est possible que Rouillé jouisse de la notoriété de ses maîtres qui développent leurs filiales dans différentes villes d'Italie. Son travail est alors tout autant légitime que celui des libraires italiens. Malgré tout, la production de Rouillé, tout comme celle de nombreux libraires et imprimeurs, connaîtra le phénomène de la censure ecclésiastique.

²⁰³ François DUPUIGRENET DESROUSSILLES, « Le livre italien à Paris au XVI^e siècle », dans *La stampa in Italia nel Cinquecento : atti del Convegno : Roma, 17-21 ottobre 1989*, Roma, Bulzoni, 1992, vol. II, p. 681-682.

²⁰⁴ *Ibid.*

C) LA CENSURE : REVELATRICE DES POSSESSEURS DE LA PRODUCTION DE ROUILLE ?

1) L'arrivée de la censure dans la péninsule italienne

Tout débute en 1515 avec la promulgation de la bulle pontificale par Léon X : *Inter sollicitudines*. Lors du Conseil du Latran on se rend compte de la diffusion possiblement exponentielle de l'imprimerie et du fait qu'elle pourrait alors pervertir les catholiques²⁰⁵. C'est pourquoi on souhaite que tout livre obtienne une approbation ecclésiastique. Les imprimés contenant des éléments sacrés sont alors davantage contrôlés notamment avec le décret prononcé le 8 avril 1546. Le *Decretum de editione et usu sacrorum librorum* stipule que tous les livres portant sur des sujets sacrés doivent comporter le nom de leur auteur, une approbation de l'évêque, qui doit être présente dans le frontispice, sans lesquels il est interdit de les produire et de les vendre²⁰⁶. Quelque temps plus tard, Venise suivra cette même lignée.

1.1) Venise : annonciatrice de la censure ecclésiastique

Les premiers phénomènes de censure dans la Sérénissime sont relativement intéressants dans le cadre de notre étude. Tandis qu'au cours de l'année 1548 plusieurs bûchers publics enflamment les places de la ville, on estime opportun de bannir tous les livres contraires à la foi catholique. Cela n'a fait qu'inquiéter les imprimeurs et les libraires :

Dans la grande masse des livres qu'ils publiaient ou vendaient, comment pouvaient-ils savoir s'ils contenaient des propos contraires à la foi ? Il y avait les livres des

²⁰⁵ Arturo Carlo JEMOLO, « CONTRORIFORMA », sur *Enciclopedia italiana*, 1931 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/controriforma_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/controriforma_(Enciclopedia-Italiana)) ; consulté le 24 juillet 2022).

²⁰⁶ *Ibid.*

anciens, qui ne connaissaient pas les vérités catholiques, il y avait les païens, les mahométans.²⁰⁷

Ainsi, Vincenzo Valgrisi imprime en 1549 le premier catalogue de livres interdits, cinq ans avant le premier Index romain²⁰⁸. Cette décision suscite cependant de vifs débats notamment de la part de Nicolò da Ponte (qui sera élu doge en 1578)²⁰⁹ qui estime qu'il est :

[...] absurde d'imposer à Venise ce qui n'[est] pas exigé à Rome. Certains soulignèrent que le catalogue comportait beaucoup d'imprécisions, d'exagérations et d'erreurs, d'autres furent blessés d'y trouver les ouvrages d'auteurs qu'ils estimaient.²¹⁰

Dès lors, le gouvernement considère qu'il est insensé d'instaurer un catalogue de livres interdits tandis que Rome n'a encore jamais pensé à cette éventualité²¹¹. Un fait intéressant est que les autorités vénitiennes ont «[...] ordinato anche la distruzione degli opuscoli stampati dal Valgrisi [...]»²¹². Un climat plus calme semble alors revenir dans la République de Venise où les imprimeurs et libraires peuvent à nouveau imprimer et vendre des œuvres qui pourraient être jugées hérétiques ou non conformes aux canons de l'Église catholique. En revanche, la publication d'œuvres juives devient une cible puisque celles-ci représentent un marché important. La République de Venise craint en effet que le judaïsme ne contamine son territoire ainsi que la «[...] religione tradizionale dei sudditi [...]»²¹³.

En 1554-1555, Gabriele Giolito imprime un nouvel Index intitulé *Catalogus librorum haereticorum* qui cette fois-ci a été «[...] compilato a Roma dalla Congregazione del Sant'Uffizio, che, su espressa richiesta del nunzio, ne aveva poi

²⁰⁷ Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, op. cit. p. 61.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Giuseppe GULLINO, « DA PONTE, Nicolò », sur *Dizionario biografico degli italiani*, 1986 (en ligne : https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-da-ponte_%28Dizionario-Biografico%29/ ; consulté le 23 juillet 2022).

²¹⁰ Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, op. cit. p. 61.

²¹¹ Michele JACOVIELLO, « Proteste di editori e librai veneziani contro l'introduzione della censura sulla stampa a Venezia (1543-1555) », *Archivio Storico Italiano*, vol. 151, 1 (555), 1993, p. 27-56.

²¹² *Ibid.* p. 40.

²¹³ *Ibid.* p. 41.

inviato una copia anche a Venezia»²¹⁴. Plusieurs auteurs et plus particulièrement Dante et son *De Monarchia* figurent dans ce nouvel Index. Cela invite donc les imprimeurs vénitiens à protester de nouveau, en présentant cette fois-ci un mémoire dans lequel ils mentionnent « [...] les défauts de l'Index, ses contradictions et l'aberration consistant à supprimer d'excellents auteurs pour quelques erreurs »²¹⁵. L'imprimerie est pour les libraires : « [...] tanto necessaria al mondo, tanto favorita in ogni tempo et specialmente da questa illustrissima repubblica »²¹⁶. C'est pourquoi à Rome on décide alors d'abandonner ce premier Index. La ville souhaite en mettre en place un autre, bien plus sévère²¹⁷.

1.2) L'apparition des Index romains

Le pape Paul IV Carafa est celui qui est à l'origine de l'Index des livres interdits, qui est encore « [...] plus terrible [...] »²¹⁸. Élu en 1555, l'une de ses premières actions est de développer le pouvoir de l'Inquisition²¹⁹. L'Index est promulgué quelques années après son élection, le 30 décembre 1558 :

Plus de six cents auteurs étaient intégralement condamnés, parmi lesquels Érasme, Machiavel, l'Arétin, Rabelais, toute la production de soixante imprimeurs frappée d'interdiction générale, et quatre cents titres individuellement interdits. [...] La culture était mutilée et avilie.²²⁰

²¹⁴ *Ibid.* p. 45.

²¹⁵ Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, *op. cit.* p. 61-62.

²¹⁶ Cité par Michele JACOVIELLO, « Proteste di editori e librai veneziani contro l'introduzione della censura sulla stampa a Venezia (1543-1555) », *art. cit.* p. 48.

²¹⁷ Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, *op. cit.*

²¹⁸ *Ibid.* p. 61-62.

²¹⁹ « Paolo IV papa », sur *Enciclopedia Treccani*, (en ligne : <https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-iv-papa> ; consulté le 24 juillet 2022).

²²⁰ Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, *op. cit.* p. 61-62.

Pour Paul IV, il s'agit avant tout d'avoir un instrument de «[...] controllo della vita e della cultura del tempo, per perseguire gli eretici e gli ebrei e intensificare la repressione della magia e della stregoneria»²²¹.

Cet Index n'arrive dans la Sérénissime qu'en janvier 1559, sous forme manuscrite où l'inquisiteur Fra Felice Peretti insiste pour que l'on publie cette liste d'ouvrages. Cette fois-ci, le gouvernement vénitien ne parvient pas à contrer la décision romaine : environ dix mille livres sont brûlés. Les libraires de la lagune entrent désormais dans une période quelque peu difficile puisque Rome les menace de confisquer leurs marchandises s'ils ne décident pas de se plier aux choix de l'Église²²². L'Index n'est publié à Venise qu'en juillet de la même année, bien qu'il ait déjà commis beaucoup de dégâts.

En 1564, à la suite du Concile de Trente, le pape Pie IV promulgue l'Index Tridentin qui semble être moins sévère que le précédent. L'impression est rendue possible en prenant en considération une formule primordiale pour les censeurs : « donec corrigatur ». Cela signifie qu'ils peuvent intervenir sur le texte avant qu'il passe sous la presse. Ainsi, il se peut que l'on change « [...] des passages décisifs sans que le lecteur [soit] averti, ignorant qu'on [fait] tenir à l'auteur le contraire de son propos ». Il est possible de citer quelques exemples pertinents qui subissent ce type de pratique : le *Decamerone* de Boccace ou encore le *Cortegiano* de Baldassare Castiglione. Cela a donc un impact sur les impressions de nombreux éditeurs, qui changent alors de sujet de prédilection. Par exemple, Giolito décide de se consacrer uniquement aux livres religieux, alors qu'il publiait jusqu'à ce moment un nombre important d'auteurs en langue vernaculaire. Si certains font le choix de changer de sujet d'impression, d'autres préfèrent cesser leur activité ou bien quitter la Sérénissime pour se rendre dans d'autres villes, à l'instar de Paul Manuce qui se rend à Rome.

Il devient donc de plus en plus difficile d'imprimer à Venise. À partir de 1562, le Conseil des Dix émet une nouvelle clause : il faut désormais obtenir trois certificats pour pouvoir imprimer :

²²¹ « Inquisizione », sur *Enciclopedia Treccani*, (en ligne : <https://www.treccani.it/enciclopedia/inquisizione> ; consulté le 24 juillet 2022).

²²² Marino ZORZI, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, op. cit.

[...] Il fallait se procurer trois certificats, respectivement délivrés par l'inquisiteur, par un professeur (de l'université de Padoue ou de l'école vénitienne de Saint-Marc ou de celle du Rialto), et par un secrétaire ducal. L'imprimeur devait présenter ensuite ces trois documents au secrétaire des Réformateurs qui certifiait alors qu'ils avaient été déposés dans ses archives. Puis, muni de cette attestation, l'imprimeur se rendait au Conseil des Dix qui lui délivrait enfin le permis d'imprimer : tout cela dans la ville où pendant quatre-vingts ans on avait joui d'une entière liberté !²²³

À travers ces mots il est donc possible de comprendre que l'imprimerie est continuellement sous surveillance. C'est donc pour cette raison qu'il peut être plus simple d'importer des livres produits sur d'autres territoires, à l'instar des imprimés de Guillaume Rouillé. De fait, celui-ci ne doit pas subir cette nouvelle règle imposée par les Dix dans la République de Venise.

1.3) Gabriele Giolito face à la censure

Nombreux sont ceux qui ont contribué à la gloire de la littérature italienne et qui se retrouvent mis à l'Index. Si initialement il s'agissait de condamner uniquement les livres portant sur des sujets théologiques et religieux, cela s'étend assez rapidement à d'autres domaines. Ainsi, comme dit précédemment, les imprimeurs cherchent des solutions afin de continuer leur activité. Cela ne fait que plonger Venise dans une période de décadence et elle ne se retrouve plus au-devant de la scène en ce qui concerne l'imprimerie :

La produzione del libro religioso passò così a Venezia dal 15% della produzione totale intorno alla metà del secolo al 25% negli anni tra il 1566 e il 1582, per arrivare al 33% negli ultimi due decenni del '500. Tale evoluzione si può cogliere nel catalogo del più prestigioso stampatore veneziano del '500: Gabriele Giolito, fino a quel momento specializzato in libri di letteratura. Se prima del concilio tridentino aveva puntato su Boccaccio (l'ultima edizione del *Decameron* è del 1552), su Petrarca e

²²³ *Ibid.* p. 64.

sull'Ariosto (le ultime edizioni di questi autori sono del 1560), dalla metà degli anni Cinquanta cominciò a rivedere il suo catalogo...²²⁴

En produisant essentiellement des livres à vocation religieuse, Gabriele Giolito évite de voir son travail censuré. Malgré tout, l'Inquisition a des critères très variables, aucun imprimeur et auteur n'est à l'abri. Ainsi, toute personne possédant des livres peut avoir des problèmes avec l'Inquisition²²⁵. Si on fait le choix de censurer les livres en littérature vulgaire, cela est seulement dû à une incompréhension de la part des censeurs puisqu'ils «[...] preferivano proibire, colpendo indiscriminatamente e spesso in modo disordinato e illogico, soprattutto la produzione e la circolazione di libri in volgare»²²⁶.

Les imprimeurs et libraires italiens exerçant une réelle influence internationale dans la production et la diffusion de livres parviennent en quelque sorte à contrer l'Inquisition, comme le fait certainement Gabriele Giolito :

Nonostante la durezza delle proibizioni, non mancarono però dei lettori privilegiati che, grazie ai loro contatti internazionali, ai viaggi e alle corrispondenze epistolari con accademici e con editori stranieri, potevano accedere a ogni tipo di libro.²²⁷

Par conséquent il est possible que Guillaume Rouillé, élève des Giolito, prenne alors le relais en ce qui concerne la publication des auteurs en langue vulgaire. Nous savons en effet que les publications des Belles Lettres italiennes succèdent aux dernières qui sont sorties des presses de ses maîtres. C'est aussi certainement par l'intermédiaire de ces derniers que l'acheminement de la production de Rouillé est simplifiée. Ayant suivi tout son apprentissage à Venise, Guillaume est donc une personne de confiance, reprenant des codes importants aux yeux des imprimeurs vénitiens. Le travail du libraire lyonnais étant de qualité, il ne peut que plaire à un

²²⁴ Lodovica.BRAIDA, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, op. cit. p. 121-123.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.* p. 124.

large lectorat, ce qui explique ainsi le nombre d'éditions publiées avoisinant naturellement quelques milliers d'exemplaires.

En outre, il est opportun de savoir exactement quelles œuvres de littérature sont censurées et dans notre cas nous nous intéresserons aux Belles Lettres.

2) Les Belles Lettres censurées

Il est difficile pour certains lecteurs et possesseurs de livres de se voir censurer leurs biens. C'est en ces termes que se prononce un cordonnier ne possédant que trois livres : « zurai non legger mai più »²²⁸. Parmi ses trois livres figurent le *Décameron*, le Nouveau Testament et peut-être l'*Orlando Furioso*. Deux des œuvres littéraires de cet homme figurent dans notre corpus. En 1574, lorsque ses livres lui sont confisqués, on estime que l'œuvre de Boccace doit être mise en suspend afin qu'elle soit corrigée, tandis qu'il ne semble pas interdit de posséder des romans de chevalerie. Si les inquisiteurs s'emparent de l'*Orlando Furioso*, cela est tout simplement lié au fait qu'ils ont eu des doutes concernant cette œuvre.

Initialement, la septième règle de l'Index tridentin stipulait que les œuvres présentant un caractère obscène et pornographique devaient être interdites. Cela est cependant appliqué à tort sur une grande partie de la littérature italienne²²⁹.

La littérature commence à être dans la ligne de mire de la censure notamment avec la création de la Congrégation de l'Index en 1572²³⁰. Plusieurs motifs sont au fondement de ces nouvelles dispositions adoptées. Au fil des années, de plus en plus de livres sont produits dans de petits formats, ce qui permet donc une grande maniabilité. Les imprimés sont en outre vendus à des sommes modiques ce qui invite alors tous types de population à s'en procurer. Aussi devient-il plus récurrent d'imprimer en langue vulgaire. Le type de sujets destinés à passer sous les presses est relativement varié : on produit autant de livres de dévotion que de livres

²²⁸ Gigliola FRAGNITO, *Rinascimento perduto: la letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, Bologna, Il Mulino, 2019, p. 7.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

destinés au simple divertissement. Ces livres « di svago »²³¹ sont parfois fondés sur des textes du XVI^{ème} ou des siècles précédents. C'est en cela qu'ils deviennent dangereux pour l'Inquisition puisqu'il est plus difficile de contrôler des écrits n'ayant pas subi de contraintes aussi importantes que celles qui sont en vigueur au cours du Cinquecento. Ces œuvres ont donc pu acquérir un certain succès et par conséquent lorsqu'on les censure et confisque, on génère de l'incompréhension auprès du lectorat.

2.1) La langue vulgaire

Pourquoi les plus grands auteurs de la littérature italienne sont-ils censurés tandis que leur diffusion était jusqu'alors libre ? Ce n'est pas uniquement le contenu qui est perçu de manière négative, c'est aussi la langue utilisée. D'une part, en utilisant le vulgaire comme langue, la barrière entre les personnes cultivées et les individus faisant partie de la classe populaire est abattue. Il n'y a plus de distinction entre eux ; tout le monde peut alors lire tous types de livres. D'autre part, pour certains lettrés, la langue vulgaire est inférieure au latin et ils n'hésitent donc pas à le défendre avec force. C'est le cas de Gabriele Barri qui compose différentes œuvres où il est question de « [...] l'eccellenza della lingua latina, [dell'] eternità di Roma, [delle] bellezze d'Italia »²³². C'est dans le *Pro lingua latina* qu'il affirme que le vulgaire est : « [...] strumento di voluttà e corruzione [...] impiegato principalmente per trattare argomenti lascivi, osceni, per irridere la Chiesa e le sue istituzioni »²³³. Gabriele Barri est intransigeant puisque selon lui les *Rimes* et les *Trionfi* de Pétrarque, la *Divine Comédie* de Dante, l'*Orlando Furioso* de l'Arioste et d'autres titres doivent être brûlés.

Certains de ces auteurs sont toscans. Florence, berceau de la langue italienne essaie de contrer les Index de 1559 et 1564 mais c'est en vain. La ville toscane a une littérature très florissante et tente de renverser la tendance de la censure en sa faveur. Malheureusement, la finalité de l'Index n'est plus de condamner

²³¹ *Ibid.* p. 9-10.

²³² Angela CODAZZI, « BARRI, Gabriele », sur *Dizionario biografico degli italiani*, 1964 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-barri_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-barri_(Dizionario-Biografico))) ; consulté le 26 juillet 2022).

²³³ Gigliola FRAGNITO, *Rinascimento perduto: la letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, op. cit. p. 12.

uniquement les textes hérétiques et celui-ci devient dès lors un instrument permettant de surveiller de très près les textes littéraires²³⁴.

Les livres de littérature qui s'attirent les foudres des ecclésiastiques peuvent être listés dans l'Index ou bien être expurgés²³⁵. Si la culture est condamnée par l'Église, cela est uniquement lié au fait qu'elle peut dévier l'esprit des Hommes des conseils de Dieu. Ainsi, en punissant toute personne pouvant s'y intéresser, il devient possible de «[...] difendere il prestigio della Chiesa [...]»²³⁶. Aussi, de nombreux imprimés sont alors considérés comme inutiles. Il est même stipulé que quelques auteurs classiques de l'Antiquité peuvent être lus et étudiés dans le cadre de l'école, tandis que l'on précise qu'en aucun cas les élèves ne doivent étudier et lire les auteurs plus récents. Par ailleurs, une phrase synthétise au mieux ce qui est attendu de la part de la censure : «fare in modo che gli studenti non manchino di libri utili e non abbiano troppo libri inutili»²³⁷. Il n'est donc pas étonnant que la littérature finisse par être perçue comme inutile : «[...] in quanto mera invenzione fantastica [...]»²³⁸. C'est pourquoi il peut paraître même non nécessaire de mentionner les œuvres littéraires dans les Index, comme ce fut le cas dans celui de 1559 où ne sont listées qu'une vingtaine d'œuvres littéraires parmi lesquelles figure le *Décameron* de Boccace.

2.1.1) Le *Décameron*

Comme de nombreuses œuvres littéraires, il est difficile de les voir condamnées du jour au lendemain, puisqu'elles ont été lues, travaillées et adorées par maintes personnes. C'est ce qui est entre autres le cas du *Décameron* de Boccace. Avant d'être condamné par l'Index de 1559, on considérait jusqu'en 1558 que le

²³⁴ Michel PLAISANCE, « Littérature et censure à Florence à la fin du XVI^e siècle : le retour du censuré », dans *Le pouvoir et la plume : Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI^e siècle - Actes du Colloque international, Aix-en-Provence, Marseille, 14-16 mai 1981*, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne (France), Institut culturel italien de Marseille, 1981.

²³⁵ Nicola LONGO, « Fenomeni di censura nella letteratura italiana del Cinquecento », dans *Le pouvoir et la plume : Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI^e siècle - Actes du Colloque international, Aix-en-Provence, Marseille, 14-16 mai 1981*, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne (France), Institut culturel italien de Marseille, 1981.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.* p. 277-278.

²³⁸ *Ibid.* p. 278.

caractère littéraire du texte lui permettait une certaine forme d'indulgence, s'agissant d'une œuvre à la fois riche en invention et dans le choix des mots. C'est à partir des années 1559 et jusqu'en 1564 que l'on estime opportun de réviser des œuvres afin qu'elles ne se retrouvent pas une nouvelle fois dans un Index. De fait, c'est en 1564 que Pie IV élabore un autre Index, bien moins sévère que celui de Paul IV. Le pape fait alors le choix d'enlever certaines œuvres de l'Index précédent et évite d'en insérer dans le nouveau. Pour ce faire, on décide d'expurger les œuvres. Aussi pense-t-il que «[...] certe opere di letteratura [...] [sono] degne di essere salvaguardate [...]»²³⁹.

2.1.2) Pétrarque

Le *Chansonnier* de Pétrarque figure parmi les premières œuvres à subir une expurgation²⁴⁰. L'œuvre du poète est rééditée en 1536 par les presses de Francesco Marcolini²⁴¹ sous la direction de Girolamo Malipiero. Il s'agit du *Petrarca spirituale* : «[...] l'opera che lo rese celebre [...]»²⁴². Le *Chansonnier* est utilisé à des « [...] fins édifiantes »²⁴³,

Girolamo Malipieri imagine un dialogue entre Pétrarque et lui-même, le 8 juin 1534, à l'occasion d'un pèlerinage à Arquà. Le poète lui demande alors de publier ses *rime* à Laure en les purgeant de l'expression des folles amours. Malipiero recomposa les pièces du recueil en respectant les rimes d'origine, mais en séparant les sonnets des autres pièces.²⁴⁴

²³⁹ *Ibid.* p. 279.

²⁴⁰ Ugo ROZZO, *La letteratura italiana negli « Indici » del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005.

²⁴¹ Paolo VENEZIANI, « MARCOLINI, Francesco », sur *Dizionario biografico degli italiani*, 2007 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-marcolini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-marcolini_(Dizionario-Biografico)) ; consulté le 28 juillet 2022).

²⁴² Paolo ZAJA, « MALIPIERO, Girolamo », sur *Dizionario biografico degli italiani*, 2007 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-malipiero_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-malipiero_(Dizionario-Biografico)) ; consulté le 28 juillet 2022).

²⁴³ « MALIPIERO (Girolamo), *Il Petrarca spirituale* (1536) - Fondation Barbier-Mueller pour l'étude de la poésie italienne de la Renaissance », (en ligne : <https://www.fondation-italienne-barbier-mueller.org/MALIPIERO-Girolamo-II-Petrarca-spirituale-1536> ; consulté le 28 juillet 2022).

²⁴⁴ *Ibid.*

Cela a donc un réel impact sur les imitateurs de Pétrarque. C'est pourquoi par la suite on parle de «petrarchismo spirituale»²⁴⁵. Malipiero souhaite éviter toute imitation de l'amour profane véhiculé par Pétrarque à l'intérieur du *Chansonnier* :

Il vero atto d'accusa del M. è contro i "moderni versificatori", colpevoli di riprodurre passivamente l'"errore" petrarchesco, concentrandosi sull'amore profano, i cui effetti malefici si irradiano sull'"ignaro vulgo".²⁴⁶

Cette nouvelle version du de l'œuvre de Pétrarque est en outre considérée comme étant «la madre di tutte le espurgazioni»²⁴⁷. Cette dernière aurait même été favorablement accueillie par le public, puisque six éditions auraient suivi la première (jusqu'en 1587)²⁴⁸.

Il est dit que «Petrarca, come autore, viene dunque coinvolto solo marginalmente nelle condanne dei censori romani [...]»²⁴⁹. Il est cependant évoqué dans plusieurs Index : dans celui de 1559, le tridentin de 1564, de Parme en 1580, dans ceux de 1590 et 1593 et enfin dans l'Index de Clément VIII en 1596. Il n'en reste pas moins que le *Chansonnier* de Pétrarque était imprimé dans son intégralité. C'est par la suite que les censeurs intervenaient : ils arrachaient ou rendaient illisible avec de l'encre les pages contenant les sonnets d'invectives contre la curie²⁵⁰.

2.2) Les libraires

L'Index de 1559 n'intervient pas uniquement dans les ateliers d'imprimerie ou chez les auteurs, puisqu'il a également un effet chez les libraires. Ces derniers

²⁴⁵ Paolo ZAJA, « MALIPIERO, Girolamo », *art. cit.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Ugo ROZZO, *La letteratura italiana negli « Indici » del Cinquecento*, *op. cit.* p. 87-88.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.* p. 93.

²⁵⁰ *Ibid.*

peuvent être considérés comme étant «abusivi»²⁵¹, dénomination qui désigne ceux qui officient sans licence :

[...] [Che] non hanno cognitione de libri non possini tenere libri nelle loro botteghe, ne case, che prima non habbiano portata la lista come disopra. Che Mercante alcuno quale non facci professione di Libraro non debba far condurre alcuna sorte de libri mescolati con altre mercantie.²⁵²

Par ailleurs, les libraires ayant le droit d'exercer le négoce des livres se trouvent dans un climat d'insécurité et donc de méfiance. Ces derniers font face à une «[...] estrema variabilità dei criteri di giudizio [...]»²⁵³ de la part de l'Inquisition. Il est possible que du jour au lendemain les nouveautés soient interdites par l'Inquisition sans que les libraires ne soient avertis, ces derniers pouvant s'être procuré de nombreux exemplaires. Par exemple, les libraires florentins s'adressent à Côme I^{er} en 1570 voyant leur profession entrer dans une profonde décadence : «[...] dal momento che dalla paura entrata nelle persone studiose d'ogni professione è noto che non si vende più libro nessuno»²⁵⁴.

Une donnée certaine est que Guillaume Rouillé est parvenu à diffuser sa production sur le territoire italien puisqu'elle a subi, elle aussi, la mise à l'Index.

3) La production de Guillaume Rouillé mise à l'Index

Grâce au projet RICI, il est possible de reconstituer une liste exhaustive des possesseurs des livres produits par Rouillé. Ces imprimés ont été répertoriés dans l'Index de Clément VIII, le troisième Index universel, daté de 1596. Le projet RICI est avant tout une transcription des listes des ouvrages confisqués. À l'intérieur, sont mentionnés environ une trentaine d'ordres réguliers masculins. Il est probable que

²⁵¹ *Ibid.* p. 42-43.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Lodovica BRAIDA, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, op. cit. p. 121-123.

²⁵⁴ *Ibid.*

les livres aient été utilisés par une bibliothèque monacale ou conventuelle, mais ils pouvaient aussi témoigner d'un usage personnel de la part des religieux²⁵⁵.

Pour chaque auteur faisant partie de notre corpus, nous établirons un tableau récapitulatif des différents ordres religieux ayant possédé les imprimés et en quelle quantité. Ensuite, une répartition par ville nous permettra de comprendre l'ampleur de la diffusion des œuvres de Guillaume Rouillé.

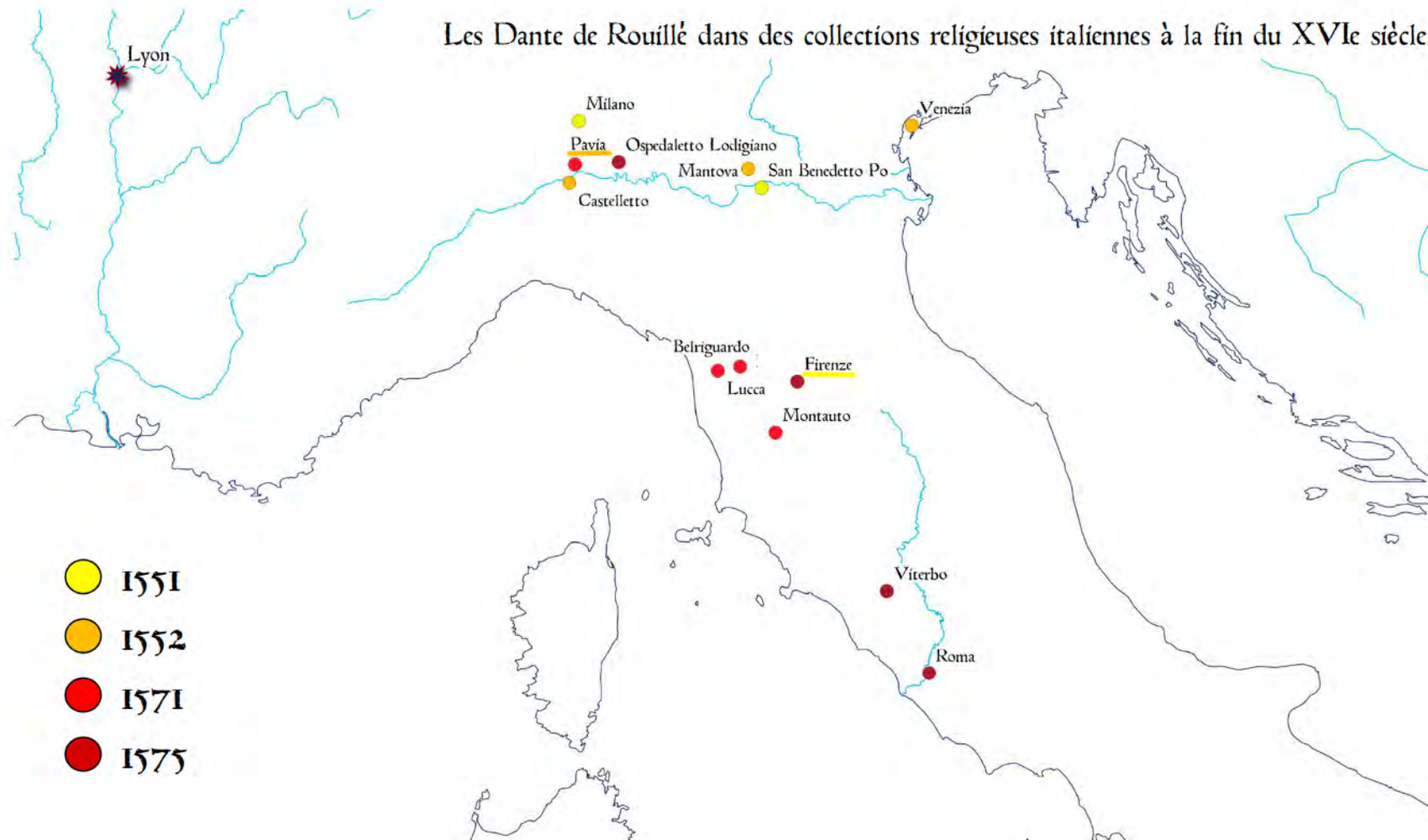
3.1) *Dante*

Ordre des chanoines réguliers du Latran	4
Clercs réguliers de Saint-Paul (Bénédictins)	1
Ordre des Chartreux	1
Frères mineurs capucins	1
Frères mineurs conventuels + de l'observance (Franciscains)	2
Ordre de Montecassino + de Vallombreuse (Bénédictins)	3
Ordre de Saint-Jérôme (Hiéronymites)	1
Ordre des Servites de Marie	2

Les principaux possesseurs des *Dante* de Rouillé sont les chanoines réguliers du Latran, les Bénédictins, les Franciscains ainsi que les Servites de Marie. La carte²⁵⁶ qui suit nous permet de comprendre la dispersion des œuvres dans toute la péninsule italienne. Les imprimés sont recensés dans deux zones de l'Italie que sont le Nord et le centre ayant une orientation plus occidentale. Nous notons que la plupart des villes représentées se trouvent non loin de fleuves, ce qui peut aussi expliquer la diffusion des œuvres de Rouillé sur le territoire italien. Les deux grandes aires géographiques semblent lister un nombre presque égal de *Dante*. Au-delà de Rome, aucun *Dante* n'est recensé.

²⁵⁵ « Le biblioteche degli ordini regolari in Italia alla fine del secolo XVI », *art. cit.*

²⁵⁶ Carte réalisée par Malcolm Walsby.



3.2) Pétrarque

Confédération de l'Oratoire de Saint Philippe Néri	1
Ordre des chanoines réguliers du Latran	4
Tiers ordre régulier de Saint-François de Pénitence	1
Congrégation de Sainte-Justine	5
Ordre des Servites de Marie	1
Ordre de Saint Augustin	1

Les différentes éditions de Pétrarque – comprises entre 1551 et 1588 – ont été possédées en grande partie par les chanoines réguliers du Latran et par la congrégation de Sainte-Justine. Cette fois-ci, les imprimés sont davantage répandus dans la péninsule puisqu'un exemplaire de 1564 se trouvait dans le couvent de Santa Maria di Gesù à Salemi en Sicile. Les autres lieux listés se trouvent quant à eux dans les mêmes zones géographiques que les *Dante*, à l'exception d'un cas recensé dans les Marches.

Il est cependant impossible de compléter la série des « Trois Couronnes » puisque Boccace n'apparaît pas dans le projet RICL. Il est possible que seule l'expurgation ait été appliquée au *Décameron* et qu'il n'ait donc pas subi l'Index clémentin.

3.3) *L'Arioste et Baldassare Castiglione*

Contrairement à Dante et à Pétrarque, l'*Orlando Furioso* et *Il Cortegiano* ne font l'objet que d'une seule occurrence chacun. Tandis que l'œuvre de l'Arioste se retrouve à Monte Pisano dans l'ordre de Saint Augustin, un imprimé de Castiglione est possédé par l'ordre des chartreux à Padoue. Les deux poètes semblent connaître un succès moins important face aux « Trois Couronnes », ou du moins une diffusion moindre.

Non seulement ces données nous permettent de comprendre quels sont les possesseurs des livres de Rouillé ainsi que les lecteurs des Belles Lettres italiennes, mais elles nous donnent aussi la possibilité de voir à quel point le travail du libraire lyonnais est diffusé dans la péninsule italienne jusqu'au début du XVII^{ème} siècle. Bien évidemment, de nos jours sa production continue de vivre :

[...] [Le] livre [est] un bien durable que l'on projette dans l'avenir. Dès lors, cet objet qui, sans être immortel, vit néanmoins en général beaucoup plus longtemps qu'un homme, se transmet de génération en génération.²⁵⁷

Par ailleurs, en ajoutant tous les imprimés de Rouillé présents dans les différentes villes italiennes, nous comprenons qu'il occupe une place prépondérante dans le Nord et le Centre, avec quelques exceptions dans le Sud du *bel paese*.

Bien que nous ne sachions pas quels moyens Guillaume Rouillé emploie pour acheminer sa production en Italie, l'Inquisition et plus particulièrement l'Index clémentin nous permettent d'établir un constat : la plupart des livres confisqués se trouvent non loin de fleuves ou parfois même de la mer.

En revanche, face au succès de certaines œuvres et de certains auteurs, il est difficile de censurer des livres bien ancrés dans le paysage culturel. C'est pourquoi d'autres solutions sont adoptées à l'instar de l'expurgation.

Une fois de plus, le négociant habile qu'est Guillaume Rouillé comprend bien que la production d'imprimés sur le territoire italien est fortement affaiblie. Ses différentes relations avec les libraires de la péninsule lui donnent certainement la possibilité de comprendre et d'analyser le possible marché qui s'offre à lui. Il y a dès lors une concurrence qui est moindre au cœur de la péninsule. De fait, les différents imprimeurs et libraires essaient de trouver des solutions afin de ne pas subir les frais de la censure. On abandonne progressivement les Belles Lettres et la langue vulgaire. Ainsi, un libraire étranger comme Guillaume peut s'emparer d'un marché relativement important malgré le fait que la censure sévise davantage. Sa

²⁵⁷ Ezio ORNATO, « Les conditions de production et de diffusion du livre médiéval (XIIIe-XVe siècles) », *Publications de l'École Française de Rome*, vol. 82, n° 1, 1985, p. 57-84.

production qui est recensée dans le projet RICI nous renseigne sur le fait qu’une partie a été confisquée à la fin du XVI^{ème} siècle. De son arrivée à Lyon jusqu’à sa mort en 1589 – voire au-delà –, ses imprimés sont grandement diffusés dans des zones parfois très marquées : le Nord de l’Italie et le centre ouest du pays.

Face aux diverses demandes de privilèges faites au roi de France, il est envisageable que Rouillé ait avant tout souhaité toucher un public italianisant dans le territoire français. Le succès se faisant grand, il a possiblement fait le choix d’étendre sa production aux principaux intéressés : les Italiens. Cette production à grande échelle a pu être décidée grâce à l’impulsion de ses diverses relations avec les lettrés de l’époque mais aussi avec les imprimeurs et libraires italiens qu’il avait rencontrés à Venise ou à Lyon. Tant de facteurs lui ont ouvert le marché et donné la possibilité de faire connaître son travail jusque dans les couvents et monastères italiens de la fin du XVI^{ème} siècle.

CONCLUSION

Lyon et Venise s'imposent comme les deux villes les plus importantes pour Guillaume Rouillé. La Sérénissime occupe cependant une place prépondérante au cœur de cette étude. Bien que Rouillé soit un libraire que l'on pourrait qualifier de lyonnais, il semble tout autant être vénitien. Malgré tout, Lyon et Venise se présentent comme des villes complémentaires dans la production de Guillaume. Si parfois l'ancienne capitale des Gaules peut être perçue comme un *speculum urbis* de Venise, les livres produits par Rouillé pourraient être des *specula libri* des imprimés de ses maîtres et autres imprimeurs et éditeurs vénitiens de renom. Le libraire s'inspire de modèles bien établis à l'instar d'Alde Manuce ou de ses maîtres : les Giolito de' Ferrari.

Si certaines similitudes sont évidentes, Rouillé fait le choix d'y insérer des particularités qui lui sont propres comme le choix du format qui est essentiellement un in-sedecimo pour les auteurs italiens du corpus. Il semble tout de même qu'il y ait une volonté d'établir une collection de Belles Lettres italiennes. En analysant la matérialité de l'édition, il est possible de comprendre qu'à l'intérieur même d'une collection sont présentes des sous-collections. Dante et Pétrarque présentent davantage de similitudes tandis que Boccace, l'Arioste et Castiglione semblent former un même groupe. Ainsi, une plus grande importance est accordée aux auteurs de la *Divine Comédie* et du *Chansonnier*. Cela se répercute notamment dans la dispersion de leurs œuvres dans la péninsule à la fin du XVI^{ème} siècle. Les *Dante* et *Pétrarque* sont présents en plus grand nombre, ce qui peut donc expliquer le soin apporté à ces deux poètes.

Les émissions sont moindres par rapport aux différentes éditions. Cela résulte avant tout de stratégies commerciales :

L'émission pouvait également être une arme pour donner une plus longue vie commerciale à une édition. Lors de l'impression de la feuille comportant la page de titre, on demandait à l'imprimeur d'interrompre le processus au bout d'un certain nombre de feuilles pour que le compositeur modifie la date. Une partie du tirage avait ainsi une date intentionnellement postérieure et permettait à certains exemplaires de mieux s'écouler l'année indiquée puisqu'ils semblaient provenir d'une impression

très récente. [...] La réédition de publications déjà commercialisées représentait une autre facette importante de la stratégie éditoriale. Travailler à partir d'un texte qui avait déjà fait l'objet d'une impression antérieure représentait un gain de temps et de moyens considérables. [...] Tout texte à succès était suivi de rééditions par des libraires qui n'étaient pas à l'origine de la première impression. Ce type d'entreprise semblait garantir le succès : le texte avait fait ses preuves et les coûts étaient bas.²⁵⁸

Tout est pensé afin de tirer un majeur profit des productions. Ce qui ressort de l'étude des imprimés est la finesse et le soin apportés à chacun des exemplaires. Les éditeurs et imprimeurs italiens sont reconnus pour la qualité de leur travail. De fait, Guglielmo Rouillo – comme cela est parfois mentionné sur les pages de titre – s'avère être admis pour son travail et acquiert donc une certaine notoriété. Les imprimés produits par le libraire lyonnais sont des objets esthétiques de divertissement et d'érudition.

Il se peut en outre que Rouillé visait un public italianisant sur le territoire français, mais ses relations et l'arrivée de la censure à Venise puis dans toute la péninsule lui ont permis de s'emparer d'un large marché en prenant en quelque sorte le relais de son maître, Gabriele Giolito. La diffusion s'est faite en milliers d'exemplaires puisque de nos jours, les bibliothèques italiennes conservent un nombre relativement important d'œuvres produites par le libraire lyonnais. Guillaume Rouillé parvient à s'inscrire à la perfection dans le paysage de l'édition italienne. Il serait même opportun de dire que Rouillé pourrait être considéré comme un Italien qui officie à Lyon, et c'est cette image qu'il souhaite donner de lui. Ainsi, en s'entourant de personnes italiennes, il devient lui-même italien dans la pratique de la langue et dans une production qui s'ancre dans le cadre de la péninsule.

En définitive, l'habileté de Guillaume Rouillé – qualité maintes fois répétée – lui permet de développer au mieux son commerce. L'italianisation de Rouillé est bien plus que revendiquée par le libraire et semble même être indissociable de sa production d'œuvres d'auteurs italiens. Aussi serait-il intéressant de voir à quel point l'italianisation de Rouillé se répercute dans ses autres productions, ne relevant pas nécessairement du domaine littéraire et de la langue italienne. En outre, un autre point fondamental serait de confronter davantage les Belles Lettres produites par les

²⁵⁸ Malcolm WALSBY, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, op. cit. p. 46-47.

Giolito de' Ferrari à celles de Rouillé, afin de se rendre compte de l'influence de ses maîtres dans ses choix éditoriaux. Le travail des Giolito se répercute chez Rouillé et ses imprimés tout comme les leurs continuent de vivre, d'être lus et étudiés comme le suggère l'une de leur devise : « de la mia morte eterna vita io vivo ».

BIBLIOGRAPHIE

◇ Histoire du livre

ADAM Renaud et Chiara LASTRAIOLI, *Itinéraires du livre italien à la Renaissance : Suisse romande, anciens Pays-Bas et Liège*, Classiques Garnier, Paris, 2019.

BOILLET Elise, Bruna CONCONI, Chiara LASTRAIOLI, Massimo SCANDOLA, UNIVERSITE DE TOURS, et CENTRE D'ETUDES SUPERIEURES DE LA RENAISSANCE (éd.), *Traduire et collectionner les livres en italien à la Renaissance*, Tours, 2020.

BRAIDA Lodovica, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, Roma, GLF editori Laterza, 2000.

DE CAPITANI Patrizia, Élise LECLERC, Serge STOLF et Cécile TERREAUX-SCOTTO, « Les Italiens en Europe. Perceptions, représentations, échanges littéraires et culturels (XIVe-XVIe siècle) », 2018 (en ligne : <http://journals.openedition.org/cei/4247> ; consulté le 27 mai 2022).

GILMONT Jean François, *Jean Crespin : un éiteur réformé du XVIe siècle*, Genève, Droz, 1981.

GILMONT Jean François, Alexandre VANAUTGAERDEN et Françoise DERAEDT, *La page de titre à la Renaissance : treize études suivies de cinquante-quatre pages de titre commentées et d'un lexique des termes relatifs à la page de titre*, Turnhout, Brepols ; Musée de la Maison d'Erasmus, 2008.

GILMONT Jean-François, Francis HIGMAN et Monique MUND-DOPCHIE, *Le livre et ses secrets*, Genève ; Louvain-la-Neuve, Droz ; Université catholique de Louvain, 2003.

GRAHELI Shanti, *Buying and selling: the business of books in early modern Europe*, Leyde Boston, Brill, coll. « Library of the written word 72, The Handpress World 55 », 2019.

GUILLEMAIN Jean, « BnF - Renaissance et réforme », sans date (en ligne : <http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/renaissance/02.htm> ; consulté le 8 avril 2022).

LE GUILLOU Yves, « Le livre ancien, une valeur refuge dès le XVIIe siècle ? Tentatives de calcul de l'évolution du prix des livres à partir de ceux de Julien Brodeau, avocat

- au Parlement de Paris (1583-1653) », *Bulletin du bibliophile*, vol. 2, 2019, p. 367-396.
- NUOVO Angela, *The book trade in the Italian Renaissance*, Lydia G. Cochrane (trad.), Leyde, Brill, 2015.
- ORNATO Ezio, « Les conditions de production et de diffusion du livre médiéval (XIIIe-XVe siècles) », *Publications de l'École Française de Rome*, vol. 82, n° 1, 1985, p. 57-84.
- PERIFANO Alfredo (éd.), *La réception des écrits italiens en France à la Renaissance ouvrages philosophiques, scientifiques et techniques ; actes de la journée d'étude de Paris, Institut Culturel Italien, 8 novembre 1997*, Paris, 2001.
- PETITJEAN Johann, *L'intelligence des choses : une histoire de l'information entre Italie et Méditerranée, XVIe-XVIIe siècles*, Ecole française de Rome, 2013.
- PETTEGREE Andrew, *The book in the Renaissance*, New Haven and London, Yale University press, 2010.
- PETTEGREE Andrew, *The French book and the European book world*, Boston, Brill, 2007.
- REACH-NGO Anne, « Du texte au livre, et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ? », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 41, 27 novembre 2015, p. 29-47.
- REACH-NGO Anne (éd.), *Créations d'atelier : l'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Classiques Garnier, Paris, 2014.
- SEBASTIANI Valentina, *Johann Froben, printer of Basel: a biographical profile and catalogue of his editions*, Leyde Boston, Brill, 2018.
- VEYRIN-FORRER Jeanne, *La Lettre et le texte trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1987.
- VOET Leon, *The golden compasses. A history and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp in two volumes*, Amsterdam: Vangendt&co, Antwerp, 1972, vol. 2.
- WALSBY Malcolm, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2020.
- ZAPPELLA Giuseppina, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milano, Editrice bibliografica, 1988.

◇ L'imprimerie à Lyon

ANDREOLI Ilaria, « Impressions italiennes : imprimeurs, auteurs et livres italiens à Lyon au XVI^e siècle », *Cahiers d'études italiennes*, n° 27, 27 septembre 2018 (en ligne : <https://journals.openedition.org/cei/5167#ftn23> ; consulté le 25 février 2022).

ANDREOLI Ilaria sous la direction de Sylvie DESWARTE-ROSA, *Guillaume Rouillé (1518-1589): libraire lyonnais, marchand et hommes de lettres*, Lyon 2, 2000.

BATS Raphaëlle, Coralie MIACHON, Marie-Laure MONTLAHUC et Roseline SCHMAUCH-BLENY, « Étude de deux années dans la production éditoriale de Sébastien Gryphe : 1538 et 1550 », dans *Quid novi ? Sébastien Gryphe, à l'occasion du 450^e anniversaire de sa mort : actes du colloque - 23 au 25 novembre 2006 Lyon - Villeurbanne*, Bibliothèque municipale de Lyon, Enssib, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2008.

BAUDRIER Henri Louis, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Lyon, Brun, 1964, Tome 9.

BAUDRIER Henri Louis, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Lyon, Brun, 1964, Tome 8.

GASCON Richard, *Grand commerce et vie urbaine au XVI^e siècle : Lyon et ses marchands (environs de 1520 environs de 1580)*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1971.

JOURDE Michel, « Comment Jean de Tournes (n')est (pas) devenu un imprimeur humaniste », dans Christine Bénévent, Isabelle Diu, Magali Vène et Anne Charon (éd.), *Passeurs de textes : Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, coll. « Études et rencontres », 2018, p. 117-131.

MARACCHI BIAGIARELLI Berta, « Rovillio, Guglielmo », sur *Enciclopedia dantesca*, 1970 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/guglielmo-rovillio_\(Enciclopedia-Dantesca\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/guglielmo-rovillio_(Enciclopedia-Dantesca)) ; consulté le 19 octobre 2021).

MOUREN Raphaële, *Quid novi?: Sébastien Gryphe, à l'occasion du 450^e anniversaire de sa mort : actes du colloque - 23 au 25 novembre 2006 Lyon - Villeurbanne*, Bibliothèque municipale de Lyon, Enssib, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2008.

RAJCHENBACH-TELLER Élise, « De “ceux qui de leur pouvoir aydent et favorisent au publiq” Guillaume Rouillé, libraire à Lyon », dans *Passeurs de textes : imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, Paris, coll. « Études et rencontres de l'école des Chartes », 2012.

ROZZO Ugo, « Sébastien Gryphe editore di umanisti ed “eretici” italiani (1524-1542) », dans *Quid novi?: Sébastien Gryphe, à l'occasion du 450e anniversaire de sa mort : actes du colloque - 23 au 25 novembre 2006 Lyon - Villeurbanne*, Bibliothèque municipale de Lyon, Enssib, Presses de l'Enssib, Villeurbanne, 2008.

VINGTRINIER Aimé, *Histoire de l'imprimerie à Lyon : de l'origine jusqu'à nos jours*, Lyon, A. Storck, 1894.

ZEMON DAVIS Natalie, « Publisher Guillaume Rouillé, businessman and humanist », dans *Editing Sixteenth Century Texts: Papers given at the Editorial Conference, University of Toronto October 1965*, University of Toronto Press, Toronto, 2019.

« Jean de Tournes », sans date (en ligne : <https://expo.editef.univ-tours.fr/fr/gabriel-simeoni-les-expositions-virtuelles/annexes/jean-de-tournes/> ; consulté le 26 mai 2022).

◇ L'imprimerie italienne

DUPUIGRENET DESROUSSILLES François, « Le livre italien à Paris au XVIe siècle », dans *La stampa in Italia nel Cinquecento: atti del Convegno : Roma, 17-21 ottobre 1989*, Roma, Bulzoni, coll. « Comitato nazionale per le celebrazioni del 25° anniversario della scuola speciale per archivisti e bibliotecari », 1992, vol. II.

SANTORO Marco, *La stampa in Italia nel Cinquecento: atti del Convegno : Roma, 17-21 ottobre 1989*, Roma, Bulzoni, coll. « Comitato nazionale per le celebrazioni del 25° anniversario della scuola speciale per archivisti e bibliotecari », 1992, vol. I.

SANTORO Marco, *La stampa in Italia nel Cinquecento: atti del Convegno : Roma, 17-21 ottobre 1989*, Roma, Bulzoni, coll. « Comitato nazionale per le celebrazioni del 25° anniversario della scuola speciale per archivisti e bibliotecari », 1992, vol. II.

◇ L'imprimerie à Venise

BUTTAY Florence, « Venise, le plus grand centre typographique de la péninsule italienne », dans Éric Suire, *Le monde de l'imprimé en Europe occidentale (vers 1470-vers 1680)*, Armand Colin, Malakoff, 2020.

CERESA Massimo, « GIOLITO DE' FERRARI, Gabriele », sur *Dizionario biografico degli italiani*, 2001 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/giolito-de-ferrari-gabriele_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giolito-de-ferrari-gabriele_(Dizionario-Biografico)) ; consulté le 22 septembre 2021).

DAVIES Martin et Neil HARRIS, *Aldo Manuzio: l'uomo, l'editore, il mito*, Carocci editore frece, Roma, 2019.

FAVALIER Sylvie, « Penser un nouveau produit éditorial : Tommaso Porcacchi, Gabriel Giolito de' Ferrari et leur « Collana historica » », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. 74, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2012, p. 161-183.

GERULAITIS Leonardas Vytautas, *Printing and publishing in Fifteenth-Century Venice*, Chicago, Ill.; Mansell information, London: American library Association, 1976.

JACOVIELLO Michele, « Proteste di editori e librai veneziani contro l'introduzione della censura sulla stampa a Venezia (1543-1555) », *Archivio Storico Italiano*, vol. 151, 1 (555), 1993, p. 27-56.

NUOVO Angela et Christian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.

RUSSO Emilio, « MANUZIO, Aldo, il Giovane », sur *Dizionario biografico degli italiani*, 2007 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/manuzio-aldo-il-giovane_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/manuzio-aldo-il-giovane_(Dizionario-Biografico)) ; consulté le 20 février 2022).

TERZA Tiziana, « MANUZIO, Paolo », sur *Dizionario biografico degli italiani*, 2007 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-manuzio_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-manuzio_(Dizionario-Biografico)) ; consulté le 20 février 2022).

ZORZI Marino, *Essor et déclin du livre imprimé vénitien*, Bibliothèque nationale de France, 2016.

« Aldine, edizioni », sur *Enciclopedia Treccani*, sans date (en ligne : <https://www.treccani.it/enciclopedia/edizioni-aldine> ; consulté le 20 février 2022).

« Giolito de' Ferrari », sur *Enciclopedia Treccani*, sans date (en ligne : <https://www.treccani.it/enciclopedia/giolito-de-ferrari> ; consulté le 22 septembre 2021).

◇ L'imprimerie à Florence

CAMERINI Luigi Silvestro, *I Giunti, tipografi editori di Firenze, 1571-1625 : annali inediti con un'appendice sui bibliografi dei Giunti*, Firenze, Giunti Barbera, 1979.

DELFIOL Renato, Decio DECIA et Luigi Silvestro CAMERINI, *I Giunti tipografi editori di Firenze, 1497-1570. Parte I. : Annali, 1497-1570*, Firenze, Giunti Barbera, 1978.

PLAISANCE Michel, « Littérature et censure à Florence à la fin du XVI^e siècle : le retour du censuré », dans *Le pouvoir et la plume : Incitation, controle et repression dans l'Italie du XVI^e siecle - Actes du Colloque international, Aix-en-Provence, Marseille, 14-16 mai 1981*, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne (France), Institut culturel italien de Marseille, 1981.

◇ L'imprimerie à Rome

DENZA Ornella et Claudia LEONCINI, « Tipografi ed editori a Roma : risultanze e curiosità da EDIT16 », dans *La stampa romana nella città dei papi e in Europa*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 2016.

RITA Andreina, Adalbert ROTH, Marina VENIER et Cristina DONDI, *La stampa romana nella città dei papi e in Europa*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 2016.

VENIER Marina, « Topografia della tipografia (o meglio del libro) a Roma nel XVI secolo », dans *La stampa romana nella città dei papi e in Europa*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 2016.

◇ Ouvrages bibliographiques et bibliographie matérielle

BINGEN Nicole, *Philausone (1500-1660): répertoire des ouvrages en langue italienne publiés dans les pays de langue française de 1500 à 1660*, Genève, Librairie Droz, 1994.

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, *La bibliographie matérielle*, Paris, Éditions du CNRS, 1983.

FONDATION BARBIER-MUELLER, Jean BALSAMO, Franco TOMASI, Carlo OSSOLA et Jean Paul BARBIER-MUELLER, *De Dante à Chiabrera : poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, Genève, Droz, 2007, vol. Tome I.

FONDATION BARBIER-MUELLER, Jean BALSAMO, Franco TOMASI, Carlo OSSOLA et Jean Paul BARBIER-MUELLER, *De Dante à Chiabrera: poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, Genève, Droz, 2007, vol. Tome II.

GASKELL Philip, *A new introduction to bibliography*, Oxford, Oxford University press, 1972.

MACKENZIE D. F, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Cercle de la librairie, 1991.

MARTIN Henri-Jean et Jean-Marc CHATELAIN, *Mise en page et mise en texte du livre français : la naissance du livre moderne (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000.

PITTION Jean-Paul, *Le livre à la Renaissance : introduction à la bibliographie historique et matérielle*, Turnhout; Genève, Brepols ; Bibliothèque de Genève, 2014.

RIFFAUD Alain, *Une archéologie du livre français moderne*, Genève, Droz, 2011.

◇ Typographie

BERTHON Guillaume et William KEMP, « Le renouveau de la typographie lyonnaise, romaine et italique, pendant les années 1540 », *Gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*, 2014, p. 341-355.

CONVEGNO DEDICATO ALLA STORIA DEL LIBRO ITALIANO (éd.), *Studi bibliografici: atti del Convegno dedicato alla storia del libro italiano nel V centenario dell'introduzione dell'arte tipografica in Italia, Bolzano, 7-8 ottobre 1965.*, Firenze, L. S. Olschki, 1967.

PERROUSSEAU Yves, Jacques ANDRE et Christian LAUCOU, *Histoire de l'écriture typographique de Gutenberg au XVIIe siècle*, sans lieu, Atelier Perrousseaux, 2005.

VERVLIET Hendrik D. L, *French Renaissance printing types: a conspectus*, London; New Castle, The Bibliographical Society: The Printing Historical Society; Oak Knoll Press, 2010.

◇ Censure

BORRACCINI Rosa Marisa et Rusconi ROBERTO, *Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice : atti del convegno internazionale, Macerata, 30 maggio - 1 giugno 2006*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006.

CENTRE INTERUNIVERSITAIRE DE RECHERCHE SUR LA RENAISSANCE ITALIENNE (FRANCE) Institut culturel italien de Marseille (éd.), *Le pouvoir et la plume : Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVIe siècle - Actes du Colloque international, Aix-en-Provence, Marseille, 14-16 mai 1981.*

JEMOLO Arturo Carlo, « CONTRORIFORMA », sur *Enciclopedia italiana*, 1931 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/controriforma_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/controriforma_(Enciclopedia-Italiana)) ; consulté le 24 juillet 2022).

LONGO Nicola, « Fenomeni di censura nella letteratura italiana del Cinquecento », dans *Le pouvoir et la plume : Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVIe siècle - Actes du Colloque international, Aix-en-Provence, Marseille, 14-16 mai*

1981., sans lieu, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne (France), Institut culturel italien de Marseille, 1981.

MANZI Silvia, « Comunicazione politica, informazione e censura a Venezia nella prima età moderna », *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, N° 25, 1, 29 mars 2016 (en ligne : <https://journals.openedition.org/diacronie/3881> ; consulté le 23 juillet 2022).

ROZZO Ugo, *La letteratura italiana negli « Indici » del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005.

« Indice dei libri proibiti », sur *Dizionario di storia*, sans date (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/indice-dei-libri-proibiti_\(Dizionario-di-Storia\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/indice-dei-libri-proibiti_(Dizionario-di-Storia)) ; consulté le 24 juillet 2022).

« Inquisizione », sur *Enciclopedia Treccani*, sans date (en ligne : <https://www.treccani.it/enciclopedia/inquisizione> ; consulté le 24 juillet 2022).

◇ Biographies et références complémentaires

CODAZZI Angela, « BARRI, Gabriele », sur *Dizionario biografico degli italiani*, 1964 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-barri_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-barri_(Dizionario-Biografico)) ; consulté le 26 juillet 2022).

DE MARINIS Tammaro, « SCOTO, Ottaviano », sur *Enciclopedia italiana*, 1936 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/ottaviano-scoto_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ottaviano-scoto_(Enciclopedia-Italiana)) ; consulté le 23 février 2022).

GULLINO Giuseppe, « DA PONTE, Nicolò », sur *Dizionario biografico degli italiani*, 1986 (en ligne : https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-da-ponte_%28Dizionario-Biografico%29/ ; consulté le 23 juillet 2022).

PIGNATTI Franco, « SESSA, Melchiorre », sur *Dizionario biografico degli italiani*, 2018 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/melchiorre-sessa_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/melchiorre-sessa_(Dizionario-Biografico)) ; consulté le 23 février 2022).

VENEZIANI Paolo, « MARCOLINI, Francesco », sur *Dizionario biografico degli italiani*, 2007 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-marcolini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-marcolini_(Dizionario-Biografico)) ; consulté le 28 juillet 2022).

ZAJA Paolo, « MALIPIERO, Girolamo », sur *Dizionario biografico degli italiani*, 2007 (en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-malipiero_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-malipiero_(Dizionario-Biografico)) ; consulté le 28 juillet 2022).

« MALIPIERO (Girolamo), Il Petrarca spirituale (1536) - Fondation Barbier-Mueller pour l'étude de la poésie italienne de la Renaissance », sans date (en ligne : <https://www.fondation-italienne-barbier-mueller.org/MALIPIERO-Girolamo-Il-Petrarca-spirituale-1536> ; consulté le 28 juillet 2022).

« Pàolo IV papa », sur *Enciclopedia Treccani*, sans date (en ligne : <https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-iv-papa> ; consulté le 24 juillet 2022).

« Scòtto », sur *Enciclopedia Treccani*, sans date (en ligne : <https://www.treccani.it/enciclopedia/scotto> ; consulté le 23 février 2022).

SITOGRAPHIE

« EDIT16 - OPAC SBN », sur *EDIT16*, sans date (en ligne : <https://edit16.iccu.sbn.it> ; consulté le 16 novembre 2021).

LASTRAIOLI Chiara, « L'édition italienne dans l'espace francophone à la première modernité », sans date (en ligne : <http://www.editef.univ-tours.fr/#> ; consulté le 16 décembre 2021).

« Le biblioteche degli ordini regolari in Italia alla fine del secolo XVI », sans date (en ligne : <https://rici.vatlib.it/site/about> ; consulté le 16 avril 2022).

« Visualizzatore Immagini TecaDigitale ver. 4.1 », sans date (en ligne : <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF0003082487> ; consulté le 22 juillet 2022).

INDEX DES NOMS

A

Arioste 23, 24, 25, 40, 45, 46, 48, 64, 66, 67,
68, 69, 74, 81, 84, 87, 99, 122, 129, 132.

B

Boccace 23, 24, 25, 40, 45, 48, 62, 63, 64, 65,
67, 69, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 83, 87, 95,
96, 99, 106, 118, 121, 123, 129, 132.

C

Castiglione 23, 39, 45, 48, 64, 67, 68, 69, 72,
74, 75, 76, 84, 87, 99, 118, 129, 132.
Clément VIII 125, 126.

D

Dante 23, 24, 25, 40, 42, 45, 48, 56, 57, 59,
60, 61, 63, 68, 69, 72, 74, 75, 76, 79, 83,
85, 87, 88, 90, 93, 95, 96, 97, 99, 117, 122,
127, 129, 132.
De Tournes Jean 12, 29, 34, 37, 42, 43, 44,
46, 47, 137, 138.

G

Giolito Gabriele 11, 22, 23, 24, 27, 39, 44,
46, 49, 116, 119, 120, 133.
Giolito Giovanni.....22, 23, 26, 28, 109.
Giunta 26, 114.
Griffo Francesco.....20.

Gryphe Sébastien 29, 33, 34, 35, 37, 41, 42,
43, 44, 47, 137, 138.

J

Jenson Nicolas20, 37, 38.

M

Manuce Alde 13, 19, 20, 21, 23, 31, 33, 34,
37, 39, 40, 42, 46, 47, 55, 81, 88, 132.
Manuce Paul39, 112, 118.
Marot Clément 45, 46, 48, 49, 50, 69, 71, 72,
74, 85, 96, 97, 99.

P

Paul IV 117, 118, 124.
Pétrarque 23, 24, 25, 37, 40, 43, 45, 46, 48,
51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63,
65, 66, 68, 69, 71, 74, 75, 76, 77, 79, 81,
82, 83, 85, 87, 88, 90, 91, 92, 95, 96, 99,
104, 105, 106, 122, 124, 125, 129, 132.
Portonarris Vincent 26.

T

Tramezzino 22.
Tramezzino Michele..... 22.

V

Vincent Portonariis 26.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1: total des éditions de Pétrarque de 1550 à 1574 d'après l'USTC.....	49
Figure 2: total des éditions de Dante de 1551 à 1575 d'après l'USTC.....	49
Figure 3: total des éditions de l'Arioste de 1556 à 1580 d'après l'USTC.....	49
Figure 4 : total des éditions de Baldassare Castiglione de 1550 à 1562 d'après l'USTC.....	49
Figure 5 : total des éditions de Boccace de 1558 à 1560 d'après l'USTC.....	49
Figure 6 : total des éditions de Clément Marot de 1547 à 1561 d'après l'USTC.....	49
Figure 7 : <i>Pétrarque</i> , BML 812998.	
Figure 8 : <i>Pétrarque</i> , BGE PFs 660/1.	
Figure 9 : <i>Pétrarque</i> , BML 811538.	53
Figure 10 : <i>Pétrarque</i> , 1574.	54
Figure 11 : <i>Pétrarque</i> , M.D.LXIII.	54
Figure 12 : <i>Pétrarque</i> , 1551.	54
Figure 13 : <i>Pétrarque</i> , 1564.	54
Figure 14 : <i>Pétrarque</i> , M. D. LXIII, BGE PFs 660/1.....	54
Figure 15 : <i>Pétrarque</i> , 1564, BML Chomarat 5925.....	55
Figure 16: <i>Pétrarque</i> , 1551, BML 813526.....	56
Figure 17 : <i>Pétrarque</i> , 1558, BML 813799.....	56
Figure 18 : <i>Pétrarque</i> , M. D. LXIII, BGE PFs 660/1.....	56
Figure 19 : <i>Pétrarque</i> , M. D. LXIII, BML 812998.	56
Figure 20 : <i>Pétrarque</i> , 1574, BML 811538.....	56
Figure 21 : <i>Dante</i> 1551, BML Rés 811602.	58
Figure 22 : <i>Dante</i> 1552, BML Rés 810636.	58
Figure 23 : <i>Dante</i> 1571, BML Rés 810637.	58
Figure 24 : <i>Dante</i> 1575, BML Rés 810620.	58
Figure 25 : <i>Dante</i> 1551. Figure 26 : <i>Dante</i> 1552. Figure 27 : <i>Pétrarque</i> 1551.....	59
Figure 28 : <i>Dante</i> 1551.....	59
Figure 29 : <i>Dante</i> 1552.....	59
Figure 30 : <i>Pétrarque</i> 1551.	59
Figure 31 : <i>Boccace</i> 1555.	62
Figure 32 : <i>Pétrarque</i> 1551.	62
Figure 33 : <i>Boccace</i> 1555.....	63
Figure 34 : <i>Dante</i> 1551.....	63
Figure 35 : <i>Pétrarque</i> 1558.	63
Figure 36 : <i>Pétrarque</i> 1564.	63
Figure 37 : <i>Arioste</i> 1570.....	65
Figure 38 : <i>Arioste</i> 1580.....	65
Figure 39 : <i>Arioste</i> 1570.....	65
Figure 40 : <i>Arioste</i> 1580.....	65
Figure 41 : <i>Pétrarque</i> 1564.	65
Figure 42 : <i>Arioste</i> 1570.....	66
Figure 43 : <i>Pétrarque</i> 1564.	66
Figure 44 : <i>Arioste</i> 1570.	66
Figure 45 : <i>Arioste</i> 1570.....	66
Figure 46 : <i>Pétrarque</i> M. D. LXIII.....	66
Figure 47 : <i>Boccace</i> 1555.....	68

Figure 48 : <i>Arioste</i> 1570.....	68
Figure 49 : <i>Castiglione</i> 1562.	68
Figure 50 : <i>Castiglione</i> 1562. Figure 51 : <i>Arioste</i> 1580. Figure 52 : <i>Pétrarque</i> M. D. LXIII. Figure 53 : <i>Dante</i> 1551. Figure 54 : <i>Castiglione</i> 1562.....	69
Figure 55 : <i>Dante</i> 1575.....	69
Figure 56 : <i>Clément Marot</i> 1547.....	70
Figure 57 : <i>Clément Marot</i> 1547.....	71
Figure 58 : <i>Clément Marot</i> M. D. LXI.....	71
Figure 59 : <i>Pétrarque</i> 1551.	71
Figure 60 : <i>Dante</i> 1552.....	71
Figure 61 : <i>Clément Marot</i> 1554.....	71
Figure 62 : <i>Clément Marot</i> M. D. LXI.....	71
Figure 63 : <i>Pétrarque</i> (BML 812998).....	71
Figure 64 : <i>Clément Marot</i> 1558.....	72
Figure 65 : <i>Clément Marot</i> 1547.....	72
Figure 66 : <i>Castiglione</i> 1562.	72
Figure 67 : <i>Clément Marot</i> 1547.....	72
Figure 68 : <i>Clément Marot</i> 1554.....	72
Figure 69 : <i>Clément Marot</i> 1558.....	72
Figure 70 : <i>Clément Marot</i> 1547.....	74
Figure 71 : <i>Pétrarque</i> 1564.	76
Figure 72 : <i>Pétrarque</i> M. D. LXIII.....	76
Figure 73 : <i>Dante</i> 1552.....	76
Figure 74 : <i>Castiglione</i> 1562.	76
Figure 75 : <i>Pétrarque</i> 1564.	77
Figure 76 : <i>Pétrarque</i> 1574.	77
Figure 77 : <i>Pétrarque</i> 1558.	77
Figure 78 : <i>Boccace</i> 1555.....	77
Figure 79 : <i>Dante</i> 1551.....	77
Figure 80 : <i>Boccace</i> 1555.....	78
Figure 81 : <i>Boccace</i> 1555.....	78
Figure 82 : <i>Pétrarque</i> 1574.....	78
Figure 83 : <i>Dante</i> 1571.....	78
Figure 84 : <i>Pétrarque</i> 1551.	79
Figure 85 : <i>Pétrarque</i> 1551. Figure 86 : <i>Dante</i> 1571.....	88
Figure 87 : <i>Pétrarque</i> , <i>De viris illustribus</i> , 1379. Figure 88 : <i>Pétrarque</i> 1551.....	91
Figure 89 : <i>Pétrarque</i> MDLXIII. Figure 90 : <i>Pétrarque</i> 1574.....	92
Figure 91 : <i>Pétrarque</i> 1558.	92
Figure 92 : <i>Dante</i> 1551.....	94
Figure 93 : <i>Dante</i> 1552.....	94
Figure 94 : <i>Dante</i> 1571.....	94
Figure 95 : <i>Dante</i> 1575.....	94
Figure 96 : portrait de Dante par Sandro Botticelli.	94
Figure 97 : <i>Dante</i> 1571.....	95
Figure 98 : <i>Dante</i> 1571.....	95
Figure 99 : <i>Boccace</i> 1555.....	95
Figure 100 : <i>Boccace</i> 1555.....	96
Figure 101 : <i>Clément Marot</i> 1561.....	96
Figure 102 : <i>Dante</i> 1571.....	98
Figure 103 : <i>Arioste</i> 1580.....	98

Table des illustrations

Figure 104 : <i>Clément Marot</i> 1561.....	98
Figure 105 : <i>Pétrarque</i> 1558.	104
Figure 106 : <i>Pétrarque</i> 1558.	104
Figure 107 : <i>Boccace</i> 1555.	105
Figure 108 : <i>Boccace</i> 1555.	105
Figure 109 : <i>Petrarca</i> , Gabriele Giolito de' Ferrai, M D LVII (BNCF MAGL. 3.8.385/1).	112
Figure 110: <i>Pétrarque</i> 1551.	112

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABRÉVIATIONS	9
INTRODUCTION	11
I) CARACTERISATION DU CORPUS.....	17
A) Une formation vénitienne solide.....	17
1) <i>L'arrivée et le développement de l'imprimerie à Venise</i>	<i>17</i>
2) <i>Alde Manuce et Venise</i>	<i>19</i>
3) <i>Giovanni et Gabriele Giolito de' Ferrari : maîtres de Guillaume Rouillé</i>	<i>22</i>
3.1) <i>Le succès d'une famille piémontaise à Venise</i>	<i>22</i>
3.2) <i>L'Orlando Furioso et son triomphe giolitino</i>	<i>25</i>
3.3) <i>Les Giolito de' Ferrari et Lyon</i>	<i>26</i>
B) ... vers une production lyonnaise de renom.....	28
1) <i>Guillaume Rouillé face au marché de l'imprimerie lyonnaise.....</i>	<i>29</i>
2) <i>Les contrefaçons</i>	<i>31</i>
3) <i>Sébastien Gryphe : un précurseur de Guillaume Rouillé à émuler ?</i>	<i>33</i>
C) Le choix des thèmes et des auteurs par Guillaume Rouillé.....	37
1) <i>Les publications vénitiennes</i>	<i>37</i>
1) <i>Wendelin de Spire et Nicolas Jenson</i>	<i>37</i>
2) <i>Alde Manuce</i>	<i>39</i>
3) <i>Gabriele Giolito de' Ferrari</i>	<i>39</i>
2) <i>Les publications lyonnaises</i>	<i>41</i>
2.1) <i>Sébastien Gryphe</i>	<i>41</i>
2.2) <i>Jean de Tournes.....</i>	<i>42</i>
2.3) <i>Guillaume Rouillé.....</i>	<i>44</i>
II) LA MATERIALITE DE L'EDITION	48
A) Le choix de la mise en page.....	48
1) <i>Les Belles Lettres italiennes et Clément Marot.....</i>	<i>48</i>
2) <i>Les pages de titre</i>	<i>50</i>
2.1) <i>Pétrarque.....</i>	<i>51</i>
2.2) <i>Dante</i>	<i>56</i>
2.3) <i>Dante et Pétrarque.....</i>	<i>60</i>
2.4) <i>Boccace.....</i>	<i>62</i>
2.5) <i>L'Arioste.....</i>	<i>64</i>
2.6) <i>Castiglione</i>	<i>67</i>

2.6) Clément Marot	69
B) La mise en page du texte	74
1) <i>L'épître dédicatoire</i>	74
2) <i>Signatures, empreintes, formats et quantité de papier</i>	79
2.1) Les signatures	79
2.2) Les formats	80
2.3) Pétrarque	81
2. 4) Dante	83
2.5) Boccace	83
2.6) L'Arioste	84
2.7) Castiglione	84
2.8) Clément Marot	85
3) <i>La typographie</i>	86
C) Les illustrations	90
1) <i>Les portraits</i>	90
1.1) Pétrarque	91
1.2) Dante	93
1.3) Boccace	95
2) <i>La mise en page et la taille des illustrations</i>	97
III) DIFFUSION ET PRODUCTION VERS L'ITALIE	101
A) Les privilèges	101
1) <i>L'attribution des privilèges</i>	102
1.1) Venise	102
1.2) Les privilèges pontificaux	103
1.3) Les privilèges de Guillaume Rouillé	104
B) Guillaume Rouillé au sein d'un réseau italien de libraires	108
1) <i>Lyon : une ville au confluent du commerce</i>	108
1.1) De Lyon au Piémont	108
1.2) Du Piémont vers des filiales giolitine	110
C) La censure : révélatrice des possesseurs de la production de Rouillé ? 115	
1) <i>L'arrivée de la censure dans la péninsule italienne</i>	115
1.1) Venise : annonciatrice de la censure ecclésiastique	115
1.2) L'apparition des Index romains	117
1.3) Gabriele Giolito face à la censure	119
2) <i>Les Belles Lettres censurées</i>	121
2.1) La langue vulgaire	122
2.1.1) Le <i>Décameron</i>	123

2.1.2) Pétrarque	124
2.2) Les libraires	125
3) <i>La production de Guillaume Rouillé mise à l'Index</i>	126
3.1) Dante	127
3.2) Pétrarque	129
3.3) L'Arioste et Baldassare Castiglione	129
CONCLUSION	132
BIBLIOGRAPHIE	135
SITOGRAPHIE	145
INDEX DES NOMS	146
TABLE DES ILLUSTRATIONS	147
TABLE DES MATIERES	151