

MISES EN PAGE : LES EFFORTS CONJUGUES DES
TRADUCTEURS ET DES IMPRIMEURS

Marine MOLINS

Les traductions françaises en vers et en prose de poèmes latins de l'Antiquité ont connu un essor extraordinaire à la Renaissance et les imprimeurs ont accompagné cet engouement de leurs efforts continus pour mettre en valeur à la fois la beauté des textes originaux et la qualité de ces traductions modernes. Dans l'ensemble de l'Europe, cette entreprise est l'une des plus remarquables de la philologie humaniste, dans son désir de mieux comprendre l'Antiquité et d'en divulguer la connaissance. Cette entreprise a rapidement amené les traducteurs et les imprimeurs à se poser une série de questions sur la mise en page : que faire, par exemple, du texte latin, ou des commentaires médiévaux qu'on a l'habitude de voir figurer à côté ou autour de ce texte ? Certaines de ces questions ont parfois été réglées définitivement, d'autres n'ont pas été retenues, mais traducteurs et imprimeurs ont eu le mérite de les soulever et de les rendre visibles. Parmi les solutions de la traduction qu'ils ont rendues apparentes, on peut distinguer celles qui relèvent de la traduction elle-même dans sa relation avec le texte d'origine (ce sont tous les problèmes liés à l'exactitude, à la fidélité par rapport à l'original), et celles qui se rapportent au lecteur (on veut l'instruire, mais également lui plaire). L'examen de la fortune des œuvres majeures d'Ovide et de Virgile à la Renaissance, pour se limiter à elles, est de ce point de vue particulièrement éclairant.

L'autorité et la longévité des commentaires médiévaux joints aux textes de l'Antiquité ont exercé une grande influence sur les traductions de ces œuvres à la Renaissance ainsi que sur leur mise en page. Dans les trente premières années du XVI^e siècle, la présentation des grands textes antiques et de leurs commentaires latins varie peu : le texte latin, qui figure le plus souvent au centre de la page, est entouré d'épaisses colonnes de gloses et d'annotations. Dans les marges extérieures figurent généralement, en caractères majuscules, les noms des différents commentateurs et, en lettres minuscules, les termes sur lesquels porte la glose. L'une des plus célèbres éditions commentées de Virgile, celle de Josse Bade, réunit les commentaires anciens et prestigieux de Servius et de Donat avec ceux, plus récents, de Beroaldo, Mancinellus et Probus¹. Les éditions commentées des *Métamorphoses* d'Ovide offrent des caractéristiques semblables. Conformément à l'usage et aux méthodes humanistes pratiquées dans l'Italie de la fin du XV^e siècle, l'édition commentée par Raffaello Regio place le texte latin au centre de la page (une dizaine à une trentaine de vers par page environ, imprimés en plus gros caractères). Les commentaires l'entourent entièrement sur deux colonnes².

Cette répartition se retrouve dans presque toutes les éditions italiennes et françaises commentées du XVI^e siècle. On la rencontre par exemple en médecine dans les commentaires que Jacques Despars donne du *Canon* d'Avicenne³. Cette présentation est devenue très usuelle

¹ *Opera Vergiliana cum decem commentis, docte et familiariter exposita, docte quidem Bucolica et Georgica ab Servio, Donato, Mancinelle et Probo nuper addito, cadnotationibus Beroaldinis, Aenis vero ab iisdem praeter Mancinellum et Probum et ab Augustino Datbo in ejus principio. Opusculorum praeterea quaedam ab Domitio Calderino. Familiariter vero omnia tam opera opuscula ab Jodoco Badio Ascensio*, Paris, Jean Petit, 1512.

² *P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus quibus cum alia quaedam ascripta sunt. Quibus in exemplaribus antea impressis non juveniuntur tum eorum apologia quae fuerant a quibusdam reprehensa*, Tusculani, Alexandre Paganini, 1526.

³ *Canonis libri I, III et IV Avicennae, in latinum translati a Gerardo Cremonensi, cum explanatione Jacobi de Partibus*, Lyon, Jean Treschel et Jean Clein, 1498 (BnF, Rés. T29.12). Sur ce texte, voir Danielle Jacquart, *Lectures médiévales du Canon*

pour les commentaires humanistes italiens, notamment ceux que Marc'Antonio Sabellico et de Filippo Beroaldo donnent à Suétone⁴ et Apulée⁵, ceux de Varron⁶ ou encore le commentaire de Vitruve écrit par Philandrier⁷. On trouve d'autre part un grand nombre d'éditions dans lesquelles le commentaire n'encadre pas le texte latin, mais le suit en s'en distinguant à l'aide de caractères d'imprimerie différents. C'est ce qui se produit pour les textes de Lucien⁸. Il existe enfin des éditions commentées des *Métamorphoses*, comme celle de Bersuire, où les commentaires ont entièrement éclipsé le texte latin, qui est simplement résumé en tête de volume.

Quand apparaissent les premières traductions d'Ovide et de Virgile en langue française, la pression de ces grandes éditions reste évidente. Plusieurs traducteurs conservent le principe du commentaire, bien qu'ils lui accordent une importance et une place variables. Barthélemy Aneau, leur plus ardent défenseur, introduit des gloses dans les marges de la traduction qu'il donne en 1556 du troisième livre des *Métamorphoses*, et il en ajoute dans la traduction des deux premiers livres – préalablement livrés par Marot en 1534 et 1543 –, également imprimés en 1556⁹. Quelques notes figurent également dans les marges de la traduction intégrale des *Métamorphoses* que François Habert publie entre 1549 et 1557, mais elles font surtout office de petits résumés¹⁰.

Certains traducteurs ne se contentent pas des marges, mais insèrent les commentaires au cœur de leur composition, telle Hélisenne de Crenne qui retranscrit des passages entiers d'éditions latines dans sa traduction certes plus libre des quatre premiers livres de l'*Enéide*, parue en 1541¹¹. D'autres enfin, imitant la présentation de certaines exégèses médiévales, placent leur commentaire à la suite de leur traduction : peu de temps avant 1512, Guillaume Michel fait ainsi suivre sa traduction de la première églogue des *Bucoliques* d'un long commentaire qui l'analyse¹². Charles Fontaine renouvelle cette pratique lorsqu'il accompagne chacune des *Héroïdes* publiées en 1552 d'une préface puis d'une « annotation »¹³.

La nature de ces commentaires reste variée : résumés, simples précisions sur l'origine d'un nom propre, d'un mythe ou d'une coutume, mise en relief d'une figure de rhétorique ou d'un lieu commun, et même interprétation allégorique d'un extrait, d'une lettre, d'une fable ou d'un livre entier. De la tradition médiévale reste l'idée que les textes recèlent un sens caché qu'il s'agit de dévoiler et de faire découvrir au lecteur qui l'ignore. L'importance et le soin particulier que

d'Avicenne : *la médecine parisienne aux XIV^e et XV^e siècles*, Lille, A.N.R.T., 1998.

⁴ *Suetonius [De Vita Caesarum], cum commentario Filippi Beroaldi*, Bologne, Benedictus Hectoris, 1493 (BnF, Rés. J.330) et *Suetonius Tranquillus [De Vita Caesarum], cum Filippi Beroaldi et Marci Antonii Sabellici commentariis*, Venise, Simon Bevilacqua, 1496 (BnF, Rés. J.869).

⁵ *Commentarii a Philippo Beroaldo conditi in asinum aureum Lucii Apulei cum ejusdem textu*, Venise, B. de Zanis de Portesio, 1504 (BnF, Rés. R.309) ; *L. Apulei, ... Metamorphoseos, sive de Asino aureo libri undecim, cum praefatione et argumentis Filippi Beroaldi in singulos libros, et auctoris vita...*, Paris, Simon de Colines, 1536 (BnF, G.9062 et R.9351). *L. Apulei, ... Opera quae quidem extant omnia... cum eruditissimis Filippi Beroaldi commentariis...*, Bâle, Henric Petri, 1560 (BnF, Rés. R.9327-9329).

⁶ Nonius Marcellus, *Festus Pompeius, Varro*, Venise, Nicolas de Ferrarius, 1492 (BnF, Rés. g X.22). *Nonii Marcelli, ... ad filium de verborum proprietate compendium. Sexti Festi Pompeii Fragmenta per ordinem alphabeti. Marci Terrenti Varronis de lingua latina libri tres ; de analogia libri duo venundantur ab Egidio de Gourmont...*, Paris, Jacques Marchant, 1511 (BnF, Rés. X.788).

⁷ *M. Vitruvii Pollionis, De architectura libri X... hac editione emendati. Adjunctis nunc primum Gulielmi Philandri Castilionii Galli, ... castigationibus atque annotationibus...*, Strasbourg, Jean Knobloch, 1550 (BnF, Rés. V.1358). Le commentaire de Guillaume Philandrier a été publié isolément dès 1544 et 1545 à Rome, Paris et Lyon, sans le texte de Vitruve. Un exemplaire publié à Rome (Rés. V. 2266) faisait partie de la bibliothèque de François I^{er}. Sur ces questions, voir F. Lemerle, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve. Livres I à IV*, Paris, Picard, 2000.

⁸ *Luciani Samosatensis Opera quae quidem extant omnia, e graeco sermone in latinum, partim jam olim diversis autoribus, partim nunc demum par Jacobum Miccyllum, quaecunque reliqua fuere translata. Cum argumentis et annotationibus ejusdem passim adjectis...*, Francfort, Christian Egenolphe, 1538 (BnF, Rés. Z.255).

⁹ Barthélemy Aneau, *Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide, traduits en vers français*, Lyon, Macé Bonhomme, 1556.

¹⁰ François Habert, *Six livres de la Métamorphose d'Ovide traduits selon la Phrase latine en rime française*, Paris, Michel Fezandat, 1549 ; *Les quinze livres de la Métamorphose d'Ovide*, Paris, Etienne Groulleau, 1557.

¹¹ Hélisenne de Crenne, *Les quatre premiers livres des Eneydes du treslegant poete Virgile*, Paris, Denis Janot, 1541.

¹² Guillaume Michel (dit Michel de Tours), *Les Bucoliques de Virgille Maron*, Paris, Jehan de la Garde, 1516.

¹³ Charles Fontaine, *Les XXI Epitres d'Ovide*, Lyon, Jean de Tourne et Guillaume Gazeau, 1556.

Barthélemy Aneau et Charles Fontaine accordent aux commentaires, dans la marge et ailleurs, illustrent aussi leur souci évident d'être clair et leur prise en compte permanente du lecteur.

Parmi les expérimentations tentées par les éditeurs des premiers temps de l'imprimerie, on peut signaler le cas assez exceptionnel de l'imprimeur strasbourgeois Johann Grieninger qui édite les œuvres de Térence à la fin du XV^e siècle¹⁴. Conformément aux indications données dans le sous-titre de l'ouvrage – *Terentius cum directorio, glosa interlineali, commentariis* – une partie des gloses se trouve dans les interlignes du texte. Cette disposition originale et novatrice ne connaît, semble-t-il, aucune suite dans le siècle, à l'exception notable des *Métamorphoses* d'Aneau imprimées en 1556 par Macé Bonhomme. Aneau ou son imprimeur connaissent-ils l'édition de Térence lorsqu'ils placent à leur tour des propositions de traduction, en italiques, en dessous de certains vers des livres I et II déjà traduits par Marot, qu'ils jugent éventuellement maladroits, voire inexacts¹⁵ ? C'est une première tentative d'élaboration de variantes, et l'on imagine assez bien Aneau demander à son imprimeur de suivre au plus près la démarche de ses interventions manuscrites sur le texte imprimé de la traduction antérieure de Marot. Ces efforts montrent finalement la continuité de la traduction manuscrite dans l'imprimé. Bien que l'expérience des variantes n'ait pas été immédiatement renouvelée, leur postérité montre, s'il le fallait, l'esprit inventif d'Aneau et l'audace de son imprimeur.

Ce cas particulier permet aussi de mesurer les exigences croissantes qui ont animé les traducteurs de la Renaissance, soucieux d'exactitude et de rigueur envers les textes originaux. Leur désir humaniste de respecter l'auteur ancien s'est illustré matériellement avec l'apparition, dans les marges de certaines versions, du texte latin. C'est une innovation et c'est un dispositif valorisant à tous points de vue : pour la langue française désormais placée au centre de la page alors que la langue latine l'est sur le côté, mais aussi pour la langue latine, car son omniprésence appelle la fidélité tout en la garantissant déjà. Un tel système de référence est également anoblissant pour le traducteur qui se lance ouvertement, comme au grand jour, dans la compétition entre les deux langues (et l'on connaît les rivalités qui existaient entre les traducteurs tels Du Bellay et Des Masures qui traduisent par exemple l'*Enéide* à peu près au même moment¹⁶), et flatteur pour le lecteur, qui est associé à cette entreprise, et à qui l'on donne les moyens de contrôler en permanence la relation entre les deux langues, et donc la justesse de la traduction.

Entre les gloses ou le latin, la lutte des places dans la marge est donc ouverte. Les choix des traducteurs et de leurs imprimeurs, leurs tentatives de répartir, ensemble ou non, texte d'origine, traduction et commentaires semble s'être définis au gré des expériences¹⁷. A l'exception d'un cas rare, antérieur et apparemment unique, celui de Laurent de Premierfait qui traduit le *De senectute* et le *De amicitia* au début du XV^e siècle en faisant précéder le texte traduit du texte en latin¹⁸, les éditions bilingues (français-latin) apparaissent à la Renaissance, d'abord pour les textes poétiques et ensuite pour les textes en prose. La présence du latin peut être intégrale : Guillaume Michel, qui traduit la première églogue des *Bucoliques* en 1516, reproduit la totalité des vers latins dans les marges, et dispose son commentaire à la fin de l'ensemble¹⁹. Mais cette présence du latin peut aussi n'être que partielle. Dans certaines traductions, elle se renforce à la faveur des réimpressions : entre 1509, 1529 et 1540 par exemple, le nombre total de vers de l'*Enéide* figurant

¹⁴ Térence, *Opera*, Strasbourg, Jean Grüniger, 1496.

¹⁵ Chaque solution humblement proposée sous les vers de Marot fait l'objet d'une explication dans la préface.

¹⁶ Louis des Masures traduit l'intégralité de l'*Enéide* entre 1547 et 1560, alors que Du Bellay a traduit le livre IV, des fragments du livre V et le livre VI dans les années 1550, avant de mourir.

¹⁷ Dans la compétition, les commentaires ont finalement cédé le pas devant la traduction pour se réduire à des notes en bas de page ou à la fin du volume pour une partie d'entre elles dans le cas des éditions modernes des « Belles Lettres ».

¹⁸ Sur ce traducteur qui subit l'influence des préoccupations humanistes de la cour des Valois, et sur ses conceptions nouvelles de la relation entre le texte latin et le texte français (qui restent cependant sans lendemain durant le Moyen Âge), voir Jacques Monfrin, « Humanisme et traduction au Moyen Âge », *Journal des Savants*, 1963, pp. 161-190.

¹⁹ Guillaume Michel, *Les Bucoliques de Virgile Maron*, éd. citée.

dans les marges de la traduction d'Octovien de Saint-Gelais n'a cessé de croître²⁰.

Dans la pratique, ce face à face entre deux langues exige de l'imprimeur un travail important : celui-ci doit composer avec les caractères de forme et de taille différentes ; il doit respecter le va-et-vient entre les deux langues, en tenant compte du fait que la traduction française est souvent beaucoup plus longue que le texte d'origine. Pour remédier à ce décalage, l'imprimeur se trouve obligé de découper les vers latins et de les répartir sur deux ou trois lignes dans la marge, afin qu'ils correspondent étroitement aux nouveaux vers français. Cette solution astucieuse, qui peut paraître très imparfaite dans la mesure où elle fractionne le poème latin, reste pourtant assez extraordinaire par son principe écolier très scrupuleux. C'est Louis des Masures et son imprimeur Jean de Tournes qui furent les premiers à tenter de confronter aussi scrupuleusement la traduction française avec les vers latins qui sont reportés intégralement dans les marges²¹. Cette première tentative, qui sort des presses en 1560, imite de toute évidence la copie manuscrite. De tels procédés sont particulièrement soucieux des publics auxquels ils s'adressent et dans le cas de Louis des Masures, cette présentation est prévue pour un milieu de cour relativement cultivé et savant, plus que pour un milieu scolaire. On voit peu à peu les éditions bilingues se développer. Mais les éditeurs ont progressivement trouvé plus commode, surtout moins acrobatique, de présenter le texte latin sur la page qui fait face au texte français. La même évolution a lieu en Italie. Cette solution est toujours en usage de nos jours dans la collection « Budé ». La confrontation entre les deux langues, matérialisée dans les éditions bilingues, a progressivement rendu au texte latin son autonomie, alors qu'il était étouffé jusque-là sous le poids des commentaires. C'est donc paradoxalement la traduction qui a libéré le texte latin de ses commentaires.

Le désir d'instruire le lecteur, de l'éduquer spirituellement, d'exercer son sens de la rigueur et son goût pour la langue s'est naturellement accompagné du désir de lui plaire et de ravir son regard. Dans le domaine de l'illustration et de la mise en page, comme dans celui de la traduction, tout semble avoir été expérimenté, et c'est à cette occasion que certains imprimeurs se sont fait un nom²². En France, les premiers livres imprimés enrichis d'illustrations paraissent à Lyon à partir de 1478, et très vite tous les autres imprimeurs se lancent dans la gravure, de sorte qu'au cours du XVI^e siècle, un livre sur cinq comporte des illustrations. Comme dans la « Bible des illettrés », on assigne à l'image un rôle instructif. On l'utilise aussi comme instrument d'émotion : son éloquence muette s'adresse à l'œil, mais sa puissance affective doit bouleverser l'esprit et favoriser la mémorisation. Jean de Tournes invite ainsi le lecteur à « tapisser les chambres de [sa] mémoire des figures²³ ». Elle est enfin, et surtout, destinée à susciter un plaisir esthétique, à offrir une « recreation à l'esprit », selon Aneau.

On peut examiner quelques-unes des grandes éditions illustrées d'Ovide²⁴. *La Bible des Poètes* éditée par Antoine Vérard en 1493 reproduit des planches d'inspiration médiévale en tête de chaque livre des métamorphoses. Assez didactiques, ces planches résument les fables auxquelles elles correspondent avec une économie de moyens notable, tout en mêlant les éléments issus de la tradition antique avec ceux de l'imaginaire médiéval ; certains détails vestimentaires ou architecturaux sont adaptés au contexte du lecteur qui peut facilement se

²⁰ Octovien de Saint-Gelais, *Les Eneydes de Virgille*, Paris, Antoine Vérard, 1509 ; *Les œuvres de Virgille*, Paris, N. Couteau, 1529 ; *Les Eneydes de Virgille*, Paris, Jean Petit, 1540.

²¹ Louis des Masures, *L'Enéide de Virgile, prince des poètes latins, translâtée de Latin en François*, Lyon, Jean de Tournes, 1560.

²² Sur le rôle des illustrations à la Renaissance, voir Robert Brun, *Le Livre illustré en France au XVI^e siècle*, Paris, Alcan, 1930, notamment pp. 1-30 ; Henri-Jean Martin, *La Naissance du livre moderne (XIV^e-XVII^e siècles)*, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000, notamment pp. 236-269.

²³ Claude Paradin, *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon, Jean de Tournes, 1553, f. A5r^o.

²⁴ Sur ce point, voir Alison Saunders, « The influence of Ovid on a sixteenth-century emblem book : B. Aneau's *Imagination poetique* », *Nottingham French Studies* 16 (1977), pp. 1-18 ; *id.*, « *Picta poesis* : The relationship between figure and text in the sixteenth-century French emblem book », *B.H.R.* XLVIII (1986), pp. 621-652 ; G. Amielle, *Les Traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Touzot, 1989.

repérer. La composition générale reste cependant assez grossière. Dans *Le Grand Olympe des histoires poétiques* imprimé par Romain Morin en 1532, les gravures présentent toujours une coloration d'époque, mais leur valeur didactique a disparu. Distribuées au hasard, parfois répétées, elles n'entretiennent qu'exceptionnellement un rapport avec le texte : seules vingt vignettes sur cent quatre-vingt trois se rapportent à lui. La plupart d'entre elles sont des remplois de gravures déjà utilisées dans des éditions de l'*Enéide*, des *Géorgiques* ou des *Bucoliques*. L'éditeur s'est contenté de puiser dans le stock de gravures qu'il possédait à demeure, et notamment dans des gravures d'origine italienne. La plupart des gravures du *Grand Olympe* de 1539 de Denis Janot ne sont pas plus justifiées. Polyvalentes, elles ne s'accordent que rarement au texte qui les entoure : sur les deux cent trente-huit bois de cette édition, près de la moitié sont répétées, et trente-six seulement entretiennent une relation avec le récit d'Ovide. L'éditeur a souvent employé d'anciens bois, sur lesquels les personnages sont encore vêtus à la mode de la fin du Moyen Âge, et où les drapés restent raides. Pourtant, à côté de ces bois qui relèvent d'une facture plus ancienne comparable à celle d'Antoine Vérard, figurent d'autres bois marqués par l'esthétique nouvelle qui touche l'illustration : un souci de la perspective apparaît tandis que le dessin, plus souple et moins anguleux, fait surtout saillir les formes des personnages. Ces bois offrent par ailleurs un résumé particulièrement clair et précis des fables, et l'étude de modèles classiques a permis d'éviter des erreurs trop criantes sur les tenues vestimentaires par exemple. La qualité de ces images leur vaut d'être imitées par Bernard Salomon dans la *Métamorphose figurée*. Lorsque Jean Ruelle édite à son tour le *Grand Olympe* en 1570, il vise un large public. Les bois qu'il utilise sont de qualité inégale et n'appellent qu'un déchiffrement limité. L'éditeur n'a pas tiré, de toute évidence, les enseignements des essais de ses prédécesseurs Romain Morin et Denis Janot. Il paraît même être resté indifférent aux efforts hardis et novateurs que Guillaume Roville et Jean de Tournes ont entrepris pour donner à l'image une place de tout premier ordre dans leurs éditions respectives de 1556 et 1557.

Avec le développement des recueils d'emblèmes vers le milieu du siècle – la *Délie* de Scève en 1544 ou *Le songe de Poliphile* dans sa traduction française de 1546 – le rôle dévolu à l'illustration s'accroît, et de nouvelles orientations sont prises par les éditeurs des *Métamorphoses*. L'effort inédit qu'ont entrepris Marot, puis Aneau, pour restituer fidèlement les fables d'Ovide rencontre celui de leur imprimeur Guillaume Roville qui embauche le graveur Pierre Eskrich (Cruche, Vase) pour illustrer ces fables avec le même respect du génie propre d'Ovide²⁵. A chaque fable correspond une image fidèle. Un souci archéologique guide le graveur lorsqu'il représente des temples à l'horizon des scènes du Déluge ou dans Athènes. Pierre Vase parvient en outre à figurer très diversement le motif de la métamorphose généralement laissé de côté par les graveurs antérieurs. Cette édition de 1556 fait date dans l'histoire des traductions des *Métamorphoses* car elle signe la collaboration étroite entre deux traducteurs, un imprimeur et un artiste graveur, animés par les mêmes scrupules humanistes. Mais les images sont devenues si fidèles au texte qu'elles semblent désormais se suffire à elles seules au point de mettre en danger le texte lui-même avec qui elles entrent ouvertement en concurrence. De fait, un an plus tard, la compétition tourne au désavantage du texte, puisqu'une nouvelle édition – la *Métamorphose figurée* publiée à Lyon par Jean de Tournes en 1557 – a donné la priorité aux gravures de Bernard Salomon. Situées en haut de la page, ces dernières multiplient les détails, décrivent les phénomènes dans leur succession temporelle, soulignent les rapports de cause à effet entre deux scènes. Parfois elles contiennent plusieurs séquences et offrent une vision d'ensemble de la fable. Chaque fable, résumée en un huitain, se place désormais sous la vignette. Cette répartition entre le texte et l'image témoigne, chez l'imprimeur, d'une réflexion profonde sur la mise en page²⁶. Jean de Tournes fut l'un des

²⁵ Barthélemy Aneau, *Tiers livre de la metamorphose, ou des transformations d'Ovide, Traduict en vers françois au plus pres des Latins, par doubletz alternans de dix à onze syllabes, avec les Mythologies*, Lyon, Guillaume Roville, 1556.

²⁶ Jean de Tournes, né d'un père orfèvre, a longtemps travaillé avec Étienne Dolet aux côtés de qui il est devenu maître imprimeur. On sait qu'il accorda une grande importance aux éditions illustrées et qu'il eut la chance de pouvoir disposer du talent de l'illustrateur, Bernard Salomon, et de celui du graveur de caractères, Robert Granjon, le

premiers, avec Galliot du Pré, à pressentir le rôle que pouvait jouer l'italique par exemple, plus légère, mieux adaptée à la poésie, et d'ores et déjà utilisée dans les recueils de vers manuscrits en circulation à la cour²⁷. Enfin, une édition des *Métamorphoses* dues à François Habert (dont on ne connaît pas la date exacte, mais que le rouennais George L'Oyselet imprime après celle d'Etienne Groulleau datée de 1557²⁸) présente un phénomène suffisamment rare pour qu'on le souligne : chaque gravure est numérotée à même le bois. Cet ordonnancement signale la cohérence de l'atelier d'imprimeur ainsi que le travail méthodique du typographe. Il souligne aussi l'unité du fonds de gravures : avec ces numéros, l'imprimeur montre ostensiblement qu'il n'a pas réutilisé des bois destinés à d'autres textes. Pourtant, ce souci de la commodité et de l'exclusivité n'empêche pas le graveur d'avoir reproduit des illustrations déjà existantes. Parfois, l'imitation n'est que lointaine : la gravure numérotée 10 possède le même sujet – mais traité différemment – qu'une gravure figurant dans l'édition lyonnaise des *Métamorphoses* traduites par Marot et Aneau. D'autres gravures reprennent un motif très usuel qu'on retrouve dans les vitraux provenant d'Écouen et qui exposent les amours de Psyché et de Cupidon. Parfois, les gravures donnent les noms des personnages qu'elles représentent. Cette précision commode permet à l'imprimeur de se repérer plus facilement dans son stock ; elle témoigne de nouveau de la recherche de clarté et d'exclusivité. François Habert et son imprimeur n'ont apparemment pas voulu que ces bois puissent être utilisés ailleurs. L'un d'entre eux, plutôt grossier, offre une numérotation amusante car le chiffre apparaît en haut à droite, à l'intérieur même du nuage.

Les gravures les plus célèbres et les plus belles qui illustrent les œuvres de Virgile apparaissent dans la première édition commentée qui paraît à Strasbourg en 1502, par les soins de Sébastien Brant²⁹. Ce large volume *in-folio* de 450 pages contient 217 bois gravés dont trois seulement sont répétés. La plupart d'entre eux occupent au moins une demi-page, et entretiennent toujours un rapport très étroit avec le texte. Plusieurs mains sont susceptibles de les avoir exécutés, mais l'ensemble conserve une parfaite unité³⁰. L'illustration de cette première édition des œuvres de Virgile a exercé une influence considérable sur les éditions françaises et italiennes de toute la première moitié du siècle, et même au-delà. De même que les illustrations d'*Amadis* ont été déterminantes pour le développement du romanesque, de même celles de l'*Enéide*, et en particulier du livre IV se sont révélées un appui magistral pour lui : la gravure permet de faire rêver sur les rapports amoureux, et les émotions nées de la peinture préparent ou rencontrent les émotions qui naissent du texte.

Au fur et à mesure que la traduction séduit un nombre croissant d'amateurs, elle accompagne aussi l'évolution de la lecture. En moins d'un siècle, elle réajuste très rapidement les rapports entre les livres et les lecteurs. Ainsi, parce qu'ils destinent leurs traductions à un public scolaire, ou mondain, ou les deux, les traducteurs se portent vers les formats de poche, de lecture plus commode, moins coûteuse, et plus féminine³¹. Ce format résoud matériellement certains des problèmes qu'ils ont eux-mêmes soulevés : ni les commentaires, ni le texte latin, par exemple, ne peuvent plus figurer dans les marges, désormais trop petites. La solution trouvée par Charles Fontaine ou d'autres fut de placer le commentaire à la fin du texte, ou de placer le texte latin en face du texte traduit. Aujourd'hui les commentaires subsistent sous forme de notes en bas de page ou en fin de section, mais le face-à-face dans les éditions bilingues est toujours d'actualité.

Au-delà de la vaste entreprise humaniste qu'elle a représentée, la traduction a donc aussi créé un chantier de réflexion sur la mise en page du texte et de ses paratextes. Les traducteurs et leurs imprimeurs donnent l'impression de n'avoir d'abord rien voulu, ou rien osé, jeter des

gendre de Salomon.

²⁷ Jean Balsamo, « La Collection des anciens poètes français de Galliot du Pré (1528-1533) », *L'analisi linguistica e letteraria* 1-2 (2000), pp. 177-194.

²⁸ François Habert, *Les quinze livres de la Métamorphose d'Ovide, interprétez en rimes françaises*, Rouen, G. L'Oyselet, [s. d.].

²⁹ *Publii Virgilii Maronis Opera...*, Jean Grieninger, Strasbourg, 1502.

³⁰ B. Pasquier dresse la liste complète de ces gravures dans *Virgile illustré de la Renaissance à nos jours en France et en Italie*, Paris, Touzot, 1992, pp. 218-225.

³¹ Voir Charles Fontaine, *Les XXI Epitres d'Ovide*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1556.

traditions, ou même des travaux de leurs prédécesseurs, et d'avoir au contraire utilisé toutes les solutions que pouvaient leur fournir les ateliers d'imprimeurs pour s'en servir éventuellement, avant de régler une grande partie de leurs problèmes de manière presque définitive. Plus les contraintes furent nombreuses – plus l'imprimerie en a imposé –, plus les innovations le furent également.