**Annexe 3 :   
BALTHASAR I MORETUS, ÉDITEUR DU BAROQUE**

**Introduction**

Lorsque nous évoquons Balthasar I Moretus en tant qu’éditeur des livres baroques de la première moitié du XVIIe siècle, nous pensons aussitôt à des livres avec des pages de titre et des illustrations de la main de Peter Paul Rubens.[[1]](#footnote-1)Cette association presque automatique résulte de l’imposante imagerie de Rubens, dont les innombrables représentations allégoriques introduisirent une nouvelle expressivité dans l’illustration des ouvrages de ce temps. Et pourtant, ces éditions baroques de Balthasar Moretus se distinguent par beaucoup plus que le simple ajout d’une page de titre ou d’une illustration conçue par Rubens ou l’un de ses élèves. Les éditions de Moretus frappent également par les autres éléments décoratifs et par l’ensemble de la mise en page du texte, qui témoigne d’un équilibre harmonieux entre le format et la police de caractères. Moretus n’était pas le seul éditeur du XVIIe siècle à publier de tels livres, mais c’était lui qui en maîtrisait à la perfection la réalisation. À cet effet, il suivait de près la production de chaque ouvrage, de ses débuts sous forme de manuscrit à l’exemplaire imprimé final. Cet article retrace dans les grandes lignes sa méthode de travail pour la création de ces livres superbes.

Dans cet aperçu, nous nous limiterons à un seul aspect des activités éditoriales de Balthasar Moretus, et nous laisserons de côté les questions financières liées à l’édition. La première question que se posait Moretus lorsqu’on lui proposait un nouveau livre à éditer était de savoir s’il pourrait réaliser un bénéfice avec l’ouvrage et s’il pourrait en vendre suffisamment d’exemplaires. Habituellement, il encourageait l’auteur soit à acheter lui-même une partie du tirage et à en assurer la diffusion, soit à se charger de l’ensemble ou d’une partie du financement du livre. Bien que passionnante, une analyse de ses décisions à cet égard serait une étude en soi. Lorsqu’il était prêt à éditer une publication et qu’elle s’intégrait au calendrier de l’imprimerie, il devait songer à l’aspect du livre : quel format, quel papier, quelle police de caractères convenaient le mieux à une édition spécifique. Il devait également évaluer s’il était indiqué que le livre soit illustré et si oui, quel artiste convenait le mieux, etc. Il prenait toujours ces décisions en gardant à l’esprit les dépenses qu’elles entraîneraient. Lorsqu’un auteur optait pour une édition grand format de son livre, Moretus envisageait automatiquement le coût de ce choix. Des considérations commerciales influençaient aussi systématiquement ses décisions. Après tout, le livre devait se vendre. À présent, notre attention se portera surtout sur la réalisation matérielle de ses éditions, mais nous devons rester conscients que tous ces aspects éditoriaux sont en fin de compte intimement liés.

**Remarques préliminaires**

Balthasar Moretus était un éditeur qui contribuait très activement à déterminer l’aspect de ses nouvelles publications. En tant que produits finis, les livres en eux-mêmes manifestent le résultat de son travail. Dans le cas de la maison d’édition plantinienne, nous avons en outre conservé un trésor d’archives qui nous donnent davantage d’informations sur la réalisation de ces ouvrages. Mais il convient de tenir compte de deux limitations. Premièrement, nous ne disposons d’aucune information sur les accords oraux. Plusieurs des personnes importantes avec lesquelles Moretus conversait, comme par exemple Rubens ou d’autres artistes pour les illustrations, étaient établies à Anvers. Il ne discutait pas avec elles par courrier, mais lors d’entretiens personnels dont nous n’avons aucune trace écrite. De nombreuses informations nous manquent donc. Heureusement pour nous, le graveur le plus important de Moretus, Cornelius I Galle, s’établit à Bruxelles pendant quelques années. Durant cette période, dans les années 1630, ils correspondirent fréquemment en s’envoyant des plaques de cuivre et des dessins. Cet échange de lettres nous livre de précieuses informations sur l’élaboration des illustrations des livres et toutes les considérations qui entraient en jeu.

Une bonne partie des discussions de Balthasar avec ses auteurs sur la production de leurs livres se déroulait aussi oralement. Les lettres de Moretus renvoient souvent à des conversations qui ont eu lieu, ou invitent quelqu’un à venir discuter de vive voix. Lorsqu’il écrit alors « comme nous en avons beaucoup parlé quand vous étiez ici » sans fournir plus d’explications, nous ne pouvons que conjecturer le contenu de la conversation.

Deuxièmement, la correspondance conservée de Moretus semble à première vue très abondante. Mais nous avons surtout conservé des copies des lettres originales envoyées par Balthasar Moretus. Lorsque nous parlons par commodité de langage des lettres de Balthasar, nous renvoyons donc aux copies et non aux originaux. Dans certains cas, lorsque les lettres originales ont bien été conservées, leurs copies semblent toutefois largement conformes.[[2]](#footnote-2) Tandis que nous disposons donc des lettres de Moretus, les dizaines de lettres des auteurs eux-mêmes ont été perdues. À quelques exceptions près, comme les innombrables lettres de Philippe Chifflet ou de Bartholomeo de los Rios, nous devons nous contenter des lettres de Balthasar. Nous pouvons dès lors lire ce que Balthasar a écrit, mais nous ignorons la réponse de l’auteur. Malgré ces limitations, la correspondance conservée nous livre une pléthore d’informations sur la production de ces éditions de la maison plantinienne. Les autres éditeurs du XVIIe siècle ne nous ont rien laissé de tel, et nous n’avons que les livres que leurs presses ont produits.

**Le texte fourni**

Un fil rouge dans le travail d’éditeur de Balthasar Moretus est sa méticulosité. D’un bout à l’autre, il veille au plus petit détail. Cela commence dès la réception du texte. Il le passe toujours en revue lui-même, attentif non seulement au contenu, mais aussi à l’orthographe et aux citations. Un exemple frappant du sens du détail de Moretus à ce niveau est l’édition du livre de l’auteur espagnol Charles Neapolis, qui avait écrit un commentaire des *Fasti* du poète romain Ovide. Lorsqu’il confirma avoir reçu le texte à la fin de l’année 1635, Balthasar écrivit qu’il contenait encore des fautes et qu’il avait fait vérifier toutes les citations par ses correcteurs. Balthasar préférait avoir le texte écrit de la main de l’auteur même. Lorsque les auteurs relisaient leur propre texte après qu’un secrétaire l’eut recopié, ils manquaient trop souvent toutes les fautes :

Excusez la franchise avec laquelle je me suis plaint des fautes de votre secrétaire. Le grand érudit Lipse, mon professeur, n’y voyait pas d’objection lorsque je lui déclarais ouvertement que je préférais son écriture, bien qu’elle fût difficile à lire, à la copie de quelqu’un d’autre qui écrivît d’une main plus élégante. Quoique l’auteur la relise, il ne s’aperçoit plus du tout des fautes, car il a encore en mémoire son écriture et ses phrases propres.[[3]](#footnote-3)

Des auteurs ou des autorités qui voulaient faire imprimer un texte par l’imprimerie plantinienne recevaient souvent toute une série de questions concernant des passages où Balthasar doutait de l’exactitude des mots ou des citations.[[4]](#footnote-4) Outre l’orthographe, la césure des mots ne souffrait pas non plus d’erreur. Dans une lettre du 25 février 1635 adressée à Timothée Hojus, le secrétaire de l’archevêque, il fit remarquer que des césures telles que « o-mnia » ou « da-mnatione » n’étaient pas admissibles. Les mots d’origine grecque aussi devaient être divisés correctement, d’après le sens de leurs parties constitutives : « bla-sphemo » (blasphème) n’était donc pas permis. Il convient d’écrire « blas-phemo », écrivit Moretus, conformément à l’étymologie en grec ancien.[[5]](#footnote-5)

**Papier, format et police de caractères**

Plusieurs facteurs intervenaient dans le choix du papier, du format et de la police de caractères d’une nouvelle édition. Dans un certain nombre de cas, des circonstances externes limitaient ou empêchaient le choix. En particulier en ce qui concernait la sélection du papier, Balthasar dépendait fortement des disponibilités du marché. En temps de guerre quasiment perpétuelle, l’acheminement du papier n’allait pas de soi. Dans les années 1630, l’état de guerre limita si bien les achats de papier de Balthasar qu’il fut forcé de reporter plusieurs éditions. Ce fut seulement à la fin de la décennie qu’il put progressivement se réapprovisionner en papier via les Pays-Bas du Nord.

Pour de nombreux auteurs et clients, la qualité du papier était très importante. Balthasar Moretus optait donc pour du papier de la meilleure qualité, surtout pour ses grandes éditions luxueuses. Du bon papier et de beaux caractères, écrivit-il à l’abbé Antoine de Winghe, invitent à la lecture d’un texte. Si les éditeurs néerlandais y avaient recours pour leurs livres profanes, pourquoi ne le ferait-il pas pour les ouvrages religieux ?[[6]](#footnote-6) Ses clients n’étant selon lui pas non plus à un sou près, il pouvait donc se permettre d’imprimer ces éditions sur du papier coûteux. Le 25 juillet 1630, il écrivit au jésuite Balthasar Corderius, qui souhaitait faire imprimer une collection des œuvres de Denys l’Aréopagite, un théologien et philosophe grec du Ve siècle, que de tels auteurs méritaient d’être imprimés sur du papier splendide. Après tout, les diamants ont leur prix. Là encore, il fit référence aux éditeurs néerlandais, qui furent les premiers à imprimer leurs *livrets* sur du papier magnifique et demeurèrent ainsi hautement appréciés.[[7]](#footnote-7) La réalité lui mit malheureusement des bâtons dans les roues. Quelques mois plus tard, il informa Corderius de ce qu’il ne parvenait pas à se procurer de papier adéquat pour cette édition, et que le plan devait provisoirement être mis de côté. Ces exemples illustrent néanmoins l’importance que Moretus attachait à du papier de bonne qualité.

Pour le choix du format du livre, Balthasar laissa des motifs commerciaux le guider. Un recueil de poésie, par exemple, se prêtait moins à un grand format in-quarto, car cela se vendait mal. Les véritables amateurs de poésie préféraient les plus petits formats. S’il imprimait tout de même une telle œuvre dans un plus grand format, c’était pour une raison particulière, comme dans le cas du *Lyricorum libri IV* du poète polonais Sarbiewski. Balthasar imprima la première édition de 1632 au format in-quarto, car l’auteur présentait son travail au pape, ce qui exigeait un format plus grand. Deux ans plus tard, il imprima cependant une nouvelle édition au format in-24°, plus réduit, pour les amateurs.[[8]](#footnote-8) Si l’auteur finançait l’édition, Moretus consentait plus facilement à éditer un livre dans un plus grand format et avec de plus grands caractères. Pour le livre *Epaenesis Iberica* de Luis Tribaldos de Toledo, avec un éloge de l’Espagne, il fit savoir à son interlocuteur Ludovic Nunez qu’il imprimerait l’ouvrage au format in-quarto avec une grande police de caractères, afin de faire honneur à la description d’un grand royaume. Bien qu’il s’attendît à ce que l’ouvrage se vende mal, c’était après tout l’auteur qui supportait l’ensemble des coûts de l’édition.[[9]](#footnote-9)

Parfois, Balthasar Moretus ne pouvait pas prévaloir sur les désirs des nobles puissants qui souhaitaient un grand format. Un bel exemple en est l’édition de l’*Officium hebdomadae sanctae* (un livre de prières pour la Semaine sainte) de 1638. Moretus en imprimait systématiquement toutes les éditions en petits formats in-24°. Seule cette édition de 1638 a paru au grand format in-8° (in-octavo). Lors de sa visite à l’imprimerie, le marquis de Mirabelle lui avait en effet confié que le Roi avait une préférence pour un plus grand format.[[10]](#footnote-10) En 1639, l’archiduc Ferdinand eut également le choix du format du livre sur le siège de la ville de Dole : désirait-il qu’il fût imprimé en in-octavo, ou préférait-il une édition folio, afin que l’ouvrage corresponde à celui de 1626 de Herman Hugo avec la description du siège de Breda ?[[11]](#footnote-11) Finalement, le livre fut imprimé au format in-quarto.

Le format d’un livre déterminait également en partie la taille de la police de caractères. Naturellement, choisir une seule police de caractères pour toute une publication n’était pas une mince affaire. Tout le savoir-faire de Balthasar Moretus et de ses typographes se manifestait justement dans le choix des différents types et tailles de caractères dans les bonnes proportions pour les différents éléments du livre, comme l’avant-propos, l’index ou les notes marginales. Un texte devait parfois contenir des mots en italique ou en majuscules, ce qui devait également se faire dans les règles de l’art. Au cours d’une discussion avec Antoine de Winghe, Moretus écrivit laconiquement que de Winghe devait se fier à son savoir-faire.[[12]](#footnote-12) Une plus grande police de caractères était toujours plus facile à lire pour les personnes âgées. Le père de Balthasar, Jan I Moretus, imprimait déjà certains livres de prières avec une plus grande police de caractères spécialement afin que les hommes d’église plus âgés puissent lire les textes. Le livre de prières *Praxis quotidiana divini amoris* du jésuite Pierre-François Chifflet de 1631 aussi fut imprimé avec une grande police de caractères. Balthasar en avait décidé ainsi car, dans ses propres termes, cela plairait à Son Excellence (à qui l’ouvrage était dédié) et cela serait plus utile aux lecteurs plus âgés.[[13]](#footnote-13)

Pour certains auteurs, les termes d’octavo ou quarto pour le format, ou « ascendonica » ou « canon cleyn » pour la police de caractères, relevaient d’un langage codé que seuls les imprimeurs comprenaient. Il était beaucoup plus simple de découper le format souhaité dans du papier et de le leur montrer. Moretus envoyait souvent un *spécimen* à l’auteur. Il s’agissait d’un exemple de quelques pages avec une partie du texte, imprimé sur le type de papier et avec la police de caractères qu’il avait l’intention d’employer pour l’ensemble du livre. Sur cette base, un auteur pouvait facilement juger si la proposition lui convenait ou non. Le 17 juin 1616, il envoya ainsi à Jacob Bosius un *spécimen* de son travail sur la croix, *Crux triumphans et gloriosa*. Ce dernier l’approuva promptement, et écrivit le 9 juillet 1616 qu’il avait examiné le *spécimen* « d’un œil ravi ».[[14]](#footnote-14)

Il ne suffisait pas de choisir la police de caractères, il fallait encore que les lettres soient disponibles. Balthasar pouvait se servir de la vaste collection de poinçons et de matrices réunie au XVIe siècle par Christophe Plantin. Il pouvait ainsi toujours faire fondre de nouvelles lettres. Les lettres en plomb s’usaient en effet facilement et devaient constamment être remplacées. Lorsqu’il entreprit de travailler à l’*Opera* de Denys l’Aréopagite dont nous avons déjà touché un mot, Moretus ne fut pas satisfait de la qualité des lettres et les fit fondre à nouveau, ce qui prolongea bien sûr le délai de quelques semaines. La qualité était cependant plus importante qu’une exécution rapide.

**Les illustrations**

Dans toute publication, outre la page de titre, les illustrations à l’intérieur du livre sont des éléments visuels remarquables qui exigent dès lors le plus grand soin. Actuellement, elles constituent souvent l’aspect le plus attrayant de ces éditions baroques, mais elles n’avaient pas moins d’importance au XVIIe siècle. Une page de titre à l’aspect négligé ne donnait pas envie d’acheter ou de lire le livre. La réalisation d’illustrations et plus particulièrement de gravures était cependant très onéreuse, et il arrivait à de nombreux auteurs de se méprendre sur leurs coûts. Certains d’entre eux pensaient pouvoir faire des économies en contactant eux-mêmes un artiste pour réaliser les projets ou un graveur pour découper les plaques de cuivre, mais ce n’était pas aussi simple. Balthasar Moretus n’était pas vraiment ravi quand des auteurs voulaient s’occuper eux-mêmes des illustrations de leur livre. Il devait toujours veiller à ce que les dessins et les gravures soient réalisés dans les règles de l’art, et il arrivait plus d’une fois qu’une discussion à ce sujet donne lieu à des tensions.

Un problème récurrent était la taille du dessin ou de la plaque de cuivre, qui ne correspondait pas au format du livre où devait figurer l’illustration. Pour son ouvrage *Consolation aux affligez par la malice des hommes*, paru en 1632, Mathieu de Morgues avait proposé que l’artiste Nicolas van der Horst de Bruxelles fasse les dessins préliminaires et que Cornelius Galle les grave ensuite. Le projet s’avéra cependant trop grand pour le livre. Van der Horst n’avait pas dessiné d’arbuste mais un arbre entier, et de plus, l’arbre qu’il avait représenté ne figurait dans aucun ouvrage botanique.[[15]](#footnote-15) Balthasar Moretus faisait vraiment attention à tout. Un autre exemple est la plaque de cuivre envoyée pour impression par Philippe Chifflet afin d’illustrer son livre *La couronne des roses* en 1638. Vu qu’elle était trop grande pour le livre, Balthasar renvoya la plaque à Chifflet.[[16]](#footnote-16) Il arrivait même à Rubens de faire de trop grands projets. Rubens en avait dessiné un pour la page de titre du livre sur le siège de Breda, *Obsidio Bredana*, de Herman Hugo. Le 21 janvier 1626, Moretus écrivit à l’auteur qu’il avait reçu le dessin, mais ajouta : « il est cependant un peu plus grand et doit être redessiné selon le format indiqué par les lignes rouges de la feuille ci-jointe ».[[17]](#footnote-17)

Ce sur quoi Moretus devait le plus insister auprès de ses auteurs et dessinateurs, c’était qu’il fallait prévoir suffisamment d’espace pour le titre. Un exemple notable est le titre que Frédéric de Marselaer avait fait concevoir par Théodore van Loon pour son livre *Legatus*. Le titre en lui-même ne satisfaisait pas Balthasar. D’une part, le nom de l’auteur était plus grand que celui du Roi, et d’autre part, il n’y avait pas assez de place pour la totalité du titre proposé par de Marselaer. Pour que le titre puisse s’inscrire dans la plaque de cuivre, une solution simple était d’abréger la mention « PHILIPPO IV HISPANIARVM ET INDIARVM REGI » en « AD PHILIPPVM IV HISPANIARVM REGEM ».[[18]](#footnote-18) En 1626, pour le missel du diocèse de Cologne, Moretus estima aussi que la proposition de titre était beaucoup trop longue. Pour qu’il y figure dans son entièreté, il aurait fallu des lettres si petites qu’il aurait été impossible au graveur de les exécuter sur une plaque de manière lisible.[[19]](#footnote-19)

Quand un auteur pourvoyait lui-même aux plaques de cuivre, cela entraînait parfois pour Balthasar Moretus plus de travail (et de coûts) que s’il en avait fait découper de nouvelles lui-même. Pour son ouvrage d’héraldique, *De symbolis heroicis libri IX* (1634), le jésuite italien Sylvestre Petrasancta avait fourni les plaques de cuivre pour l’ensemble des 290 écussons figurant dans son livre. Balthasar commença prudemment par écrire qu’il aurait souhaité que les plaques soient un peu mieux gravées, mais il devint de plus en plus critique lorsque le graveur Andries Pauwels se fut mis au travail de retouche. Les plaques s’avérèrent trop fines pour pouvoir être retravaillées correctement, et certaines durent être entièrement redécoupées.[[20]](#footnote-20) Selon les paiements inscrits dans la comptabilité, Andries Pauwels travailla effectivement à améliorer les plaques du 13 décembre 1633 au 23 juin 1634. Il en coûta à Moretus la dépense inattendue de 268 florins supplémentaires.[[21]](#footnote-21)

Si un auteur tenait vraiment à faire fabriquer lui-même les plaques de cuivre, Balthasar voulait au moins que Cornelius Galle grave la page de titre. Le titre était après tout le premier élément présenté au lecteur. Cette situation survint par exemple avec les illustrations du livre de Herman Hugo sur le siège de Breda (1626). Hugo avait fait découper les plaques de cuivre à ses frais à Bruxelles. En ce qui concernait la page de titre dessinée par Rubens, Moretus jugea que seul Galle pourrait la graver convenablement, ce qui fut finalement fait.

Pour éviter tous ces problèmes, Balthasar Moretus préférait donc régler lui-même la réalisation des illustrations. À cet effet, il faisait appel à différents dessinateurs d’Anvers. Le plus connu d’entre eux était évidemment Pierre Paul Rubens, l’Apelle de notre temps, comme Balthasar avait coutume de le qualifier par référence au légendaire peintre grec du IVe siècle av. J.-C. En outre, il y avait notamment Pieter de Jode ou Érasme Quellin, qui fournirent eux aussi des projets pour les éditions de Balthasar.

La plupart des projets de pages de titre furent exécutés de la main de Rubens.[[22]](#footnote-22) Les idées pour ces projets étaient élaborées en concertation avec Balthasar Moretus. À une occasion, Balthasar réalisa quelques croquis sur la base desquels Rubens continua le travail. Le plus connu de ces croquis est celui pour la page de titre du *Breviarium Romanum* de 1614. Balthasar indiquait où il prévoyait de placer les figures sur la page, et Rubens les réalisait ensuite. Dans d’autres cas, Rubens écrivait à côté des dessins une brève explication de la raison pour laquelle il avait représenté certaines figures, comme pour son projet de page de titre pour les poèmes des jésuites Bernard Bauhusius, Baudouin Cabilliau et Charles Malapertius de 1634. Il écrivit au-dessus : « Voyez ici la Muse ou la Poésie avec Minerve ou la Vertu, unies dans un Hermathène. J’ai choisi d’y représenter la Muse au lieu de Mercure, ce que différents exemples justifient. Je ne sais pas si mon idée va vous plaire. J’en suis moi-même assez satisfait et je m’en félicite même. »[[23]](#footnote-23)

Lors de la conception d’un projet, l’apport de l’auteur lui-même était également requis. Pour le titre de son édition d’Ovide, l’auteur espagnol Charles Neapolis pensa que Moretus et Rubens élaboreraient bien eux-mêmes un projet. Le 28 novembre 1637, Balthasar lui avait écrit que Rubens et lui hésitaient quant au sujet et lui demandaient son choix.[[24]](#footnote-24) Quelques mois plus tard, dans sa lettre du 8 mars 1638, il précisa à l’auteur que Rubens et lui voulaient bel et bien connaître son avis, pour confirmer leurs idées par rapport au projet ou pour savoir s’il convenait justement d’en changer.[[25]](#footnote-25)

Pas tous les auteurs n’étaient toujours d’accord avec les projets élaborés par Rubens. Les hommes d’église s’inquiétaient fréquemment de la nudité des figures féminines allégoriques sur les pages de titre. En 1628, Balthasar Corderius fit éditer une collection de commentaires bibliques des Pères de l’Église grecs sur l’Évangile selon Luc (*Catena Graecorum patrum in Lucam*). Sur la page de titre, une femme qui représente la vérité met une guirlande de pierres précieuses autour du cou de l’évangéliste Luc. Moretus écrivit à Corderius qu’il avait appris par un autre jésuite anversois, Héribert Rosweyde, que l’auteur se demandait si la figure qui représentait la vérité n’était pas trop légèrement vêtue. Moretus rassura Corderius : Rubens lui avait dit que ce n’était pas le cas.[[26]](#footnote-26) À son tour, l’abbé Antoine de Winghe se posa des questions sur la position de Marie à la droite de Jésus sur la page de titre de l’*Opera* de Ludovic Blosius, mais Rubens invoqua un verset des Psaumes pour justifier son dessin.[[27]](#footnote-27) La réaction de de Winghe n’est pas connue.

D’habitude, écrivit Moretus à Balthasar Corderius, il informait Rubens d’un nouveau projet six mois à l’avance, afin qu’il ait le temps d’y penser. Il dessinait alors le projet dans son temps libre. S’il devait en réaliser un pendant ses heures de travail, Rubens comptait au moins 100 florins par dessin.[[28]](#footnote-28) Les montants que Rubens demandait à Balthasar Moretus pour ses projets n’étaient en effet pas très élevés : il comptait 20 florins pour des projets destinés à un livre in-folio, 12 pour un in-quarto, 8 pour un in-octavo et seulement 5 florins pour un in-24°.[[29]](#footnote-29) Il demanda même encore moins pour les projets destinés au bréviaire de 1614 : 132 florins pour l’ensemble des projets des dix illustrations et de la page de titre, ce qui revient à seulement 12 florins par dessin. Ses tarifs restaient ainsi bien inférieurs à ceux d’autres dessinateurs. En 1632, Pieter de Jode reçut 27 florins pour un projet de titre pour l’ouvrage portant sur la philosophie de Roderic de Arriaga de 1632, *Cursus philosophicus*.[[30]](#footnote-30) Nicolas van der Horst pratiquait aussi des tarifs plus élevés, et il compta 26 florins et 8 sous pour son dessin du titre de l’entrée de Marie de Médicis à Bruxelles, *Histoire curieuse de tout ce qui c'est passé a l'entree de la reyne mere*, en décembre 1632.[[31]](#footnote-31) L’élève de Rubens, Érasme Quellin, était un peu moins cher que van der Horst, mais avec 24 florins pour un projet pour une édition folio et 15 florins pour une édition in-quarto, il restait tout de même en dessous des montants que Rubens percevait.[[32]](#footnote-32)

Toutefois, les montants perçus par les dessinateurs étaient toujours bien inférieurs à ceux que les graveurs demandaient. Pour la gravure de la page de titre de *Catena graecorum patrum in Lucam* de Corderius de 1628, pour le dessin de laquelle Rubens perçut 20 florins, Cornelius Galle compta 80 florins. Pour le *Cursus philosophicus* écrit par de Arriaga, il compta le montant encore plus élevé de 95 florins (de Jode ayant perçu 27 florins pour le dessin). Graver une image au burin dans une plaque de cuivre représentait en effet un travail bien plus long et plus intensif que le dessin.

Cornelius I Galle était le graveur favori de Rubens.[[33]](#footnote-33) Tant que son frère Théodore fut en vie, Cornelius Galle reçut les commandes et les paiements via l’atelier de celui-ci.[[34]](#footnote-34) Cet atelier se chargeait aussi bien de la gravure des plaques de cuivre et du remaniement des plaques utilisées, afin qu’elles puissent être réutilisées, que de leur impression. Après le décès de Théodore Galle, Cornelius Galle suivit sa propre voie, et bien qu’il fût toujours le graveur de prédilection de Balthasar Moretus, d’autres graveurs travaillèrent occasionnellement aussi pour la maison d’édition plantinienne. Balthasar Moretus était surtout très critique en ce qui concernait la gravure des titres. Quand Cornelius II Galle était encore en apprentissage auprès de son père, Balthasar jugea qu’il avait besoin d’améliorer sa technique de découpe des titres. Le 23 décembre 1636, il écrivit à Cornelius I Galle :

“U.L. sone sal believen te letten op de proportie vande gedruckte letteren, namentlyck op de L ende E waerinne hy meest gemist heeft inden titel van Lipsius. Als wanneer hy eens te t’Antwerpen sal comen, sal hem lichtelyck komen instrueren in meerder perfectie van de letteren te snyden, als in goede proportie vande linien te houden”.[[35]](#footnote-35)

Le dessin des projets, la gravure des plaques, l’impression des épreuves et les corrections éventuelles : tout cela devait être organisé le plus efficacement possible afin de ne pas perdre de temps. Balthasar Moretus se chargeait de tous les envois et des contacts entre les auteurs et les artistes. La période où Cornelius I Galle habitait Bruxelles, et où des lettres s’échangeaient régulièrement d’Anvers à Bruxelles, nous permet de nous rendre compte de cette organisation en pratique. Prenons par exemple l’ouvrage de Juan Caramuel y Lobkowitz pour la défense de la monarchie espagnole, *Philippus Prudens*, paru en 1639. Une première partie contenait une série de portraits de souverains portugais. Moretus avait repris les plaques de cuivre de ces portraits d’une édition de Pierre et Joannes Bellerus de 1621. Mais comme elles ne satisfaisaient pas entièrement à ses exigences élevées en matière de qualité, il demanda à Quellin d’apporter des corrections aux impressions. Le 28 septembre 1638, Balthasar envoya à Galle les 23 plaques des portraits avec les impressions des corrections de Quellin. Galle répondit qu’il lui manquait deux portraits, et voulut savoir quel travail était désormais le plus urgent, le livre de Lobkowitz ou celui de Jean Boyvin sur le siège de Dole ? C’était le livre de Lobkowitz, pour lequel Galle devait surtout consacrer de l’attention au portrait de Ferdinand. Mais Galle ne savait pas s’il devait le représenter en armure ou en habit de cardinal, et Moretus lui envoya dès lors les informations nécessaires. La correspondance entre Moretus et Galle se poursuit encore ainsi pendant quelques mois, et c’est comme si nous étions aux premières loges pour assister au déroulement des travaux de gravure.[[36]](#footnote-36)

Les illustrations prêtes, il fallait encore décider de leur emplacement dans le livre. Cela aussi devait se faire dans les règles de l’art. Une lettre adressée à l’abbé d’Affligem, Benoît van Haeften, à propos de la publication de son œuvre *Regia via crucis* (1635) clarifie les choses. Outre la page de titre, conçue par Rubens et gravée par Cornelius Galle, le livre contient 38 gravures avec des représentations en lien avec la croix. Balthasar les avait organisées de telle sorte qu’elles puissent être imprimées au début du chapitre correspondant. À titre d’exemple à ne pas suivre, il fit référence à un ouvrage précédent de van Haeften, *Schola cordis* (L’école du cœur), illustré avec des gravures de Boëtius à Bolswert et publié par Jérôme Verdussen en 1629 :

« Je sais que c’est différent dans la *Schola cordis*, mais il y a dans cet ouvrage une absurdité, qui est que par manque de texte, plusieurs pages que nous appelons les pages de droite sont vides. Si vous préférez que les illustrations soient placées sur la page de gauche, il est nécessaire que vous m’envoyiez des ajouts pour chaque chapitre qui suit les images, afin qu’il n’y ait pas la même déformation que dans la *Schola cordis*. Biverus nous a pareillement fourni des ajouts ou des sections à supprimer pour assurer le placement uniforme des illustrations. Dans le même objectif, il nous a autorisés à supprimer certains passages de son texte. »[[37]](#footnote-37)

Il est en effet fréquent dans la *Schola cordis* que le texte d’un chapitre s’achève sur la page de gauche, que la page de droite soit entièrement vierge et que la gravure soit imprimée sur la page de gauche suivante.[[38]](#footnote-38) Pour éviter ces pages vides gênantes, il était donc nécessaire de prolonger quelque peu le texte, afin que quelques lignes puissent être imprimées sur la page de droite, ou de raccourcir le texte afin qu’il n’aille pas au-delà de la page de droite.

Lorsqu’il arrivait malgré tout qu’une page reste vierge, il y avait encore d’autres moyens d’y remédier. Une illustration supplémentaire pouvait y être imprimée, ou alors l’une ou l’autre citation biblique, ou une citation d’un Père de l’Église ou d’un auteur antique, en fonction du contenu du livre. Dans l’ouvrage de Mathieu de Morgues que nous avons déjà mentionné, *Consolation aux affligez par la malice des hommes*, Balthasar vit que la p. 12, après la dédicace de l’auteur à Marie de Médicis, resterait blanche s’il faisait commencer le texte principal sur la page de droite, comme il convenait. De Morgues eut le choix : il pouvait trouver une citation appropriée à y imprimer, ou il pouvait opter pour une représentation du roi David en guise d’illustration.[[39]](#footnote-39) Comme nous pouvons le voir dans le livre, il privilégia la deuxième solution.

Une fois les plaques de cuivre définitivement prêtes, il fallait encore les imprimer sur les pages imprimées du livre avec du texte. C’était un long processus qui pouvait parfois prendre beaucoup de temps, surtout quand le livre comptait un grand nombre d’illustrations. Prenons pour exemple le livre précédemment évoqué de Benoît van Haeften, *De regia via crucis*. Après l’impression du texte, l’atelier de Théodore Galle imprima les gravures dans une première série de 300 exemplaires en juillet 1635. Une deuxième série de 100 exemplaires suivit en 1637, puis une série de 200 exemplaires en octobre 1641 (après le décès de Balthasar), encore 250 exemplaires en 1649, 100 exemplaires en 1651, et enfin, près de 20 ans après l’impression du texte, un dernier groupe de 550 exemplaires. Plusieurs années pouvaient donc s’écouler entre l’impression du texte du livre et l’impression de la page de titre et des illustrations gravées. Qui achetait un exemplaire avec les premières impressions fraîches des plaques de cuivre avait de la chance ; qui se procurait un exemplaire plus tardif avec les impressions des plaques usées en avait moins.

**Lettrines et vignettes**

Bien qu’ils n’attirent peut-être pas immédiatement l’attention comme les pages de titre et les illustrations pleine page, divers autres éléments décoratifs contribuent grandement à déterminer l’aspect d’un livre édité par Balthasar Moretus. Comptons notamment les lettrines, les marques d’imprimeur et toutes sortes de vignettes. Avec les illustrations, elles confèrent aux publications de Moretus leur caractère typiquement baroque. Nombre de ces vignettes, des illustrations de taille réduite imprimées pour conclure une partie du livre, sont de petites œuvres d’art en soi. Le fait que Balthasar Moretus ait confié à un artiste respecté tel qu’Érasme Quellin le soin de dessiner ces vignettes dans les années 1630 témoigne de l’importance qu’il y attachait. Il demanda aussi régulièrement à Quellin de dessiner des projets pour de nouvelles lettrines.[[40]](#footnote-40)

Les lettrines et les vignettes étaient des gravures sur bois qui pouvaient être incluses avec les lettres de plomb dans la même composition. Après que Christophe van Sichem eut livré les nouvelles gravures sur bois dans les années 1620, Christophe Jegher fut employé à titre permanent par Balthasar Moretus à partir de 1625 pour en livrer d’autres. Pour les œuvres religieuses, des lettrines avec une image religieuse en lien avec la lettre étaient prévues (par exemple, l’Annonciation de l’ange Gabriel à Marie pour la lettre A, ou une image du roi David pour la lettre D) ; pour les œuvres non religieuses, Jegher découpa de nouvelles lettrines décoratives avec des motifs botaniques. En 1629, il découpa ainsi des dizaines de « lettrines à feuillages », et en juin 1631, il découpa de nouvelles lettrines spécialement pour l’édition in-quarto de la Bible, pour l’*Opera* de Denys l’Aréopagite et pour l’*Opera* de Sénèque. Bien qu’elles fussent réalisées pour une édition précise, ces lettrines et vignettes pouvaient toujours être réutilisées ultérieurement.

**Le titre**

Enfin, pour qu’un livre se vende bien, un titre frappant était indispensable. Pour Balthasar Moretus, il était important de trouver un titre qui décrive le plus clairement possible le contenu du livre. Deux exemples l’illustrent. En 1634, il imprima pour le jésuite Égide Bucherius un recueil de textes d’un ouvrage portant sur la division du temps de Victorius d’Aquitaine, un auteur romain du Ve siècle, avec les commentaires de Bucherius. Au début, Moretus suivit la proposition de Bucherius et imprima le titre suivant : « In Victorii Aquitani canonem paschalem scriptum anno christi vulgari cccclvii. & nunc primùm in lucem editum commentarius … ». L’ouvrage était déjà entièrement imprimé en automne 1633, mais Balthasar hésitait quant au titre. Dans une lettre du 22 décembre 1633, il en proposa un autre à Bucherius : « De emendatione temporum … ». Il détournait ainsi l’attention du recueil de textes de Victorius d’Aquitaine et l’attirait sur le thème même de la division du temps. Cela inciterait les lecteurs à acheter et à lire le livre.[[41]](#footnote-41) La réponse de Bucherius n’a pas été conservée. Le livre fut réimprimé en février 1634, avec le mot « emendatione » au lieu de « doctrina » dans le titre. Par conséquent, certains exemplaires du livre portent la première page de titre et d’autres la seconde. L’intervention de Moretus sur le titre n’eut pas le résultat escompté. Le livre se vendit très mal, et trois ans plus tard, il exprima son regret de ne plus pouvoir obtenir de papier pour de nouvelles éditions, si bien qu’il souhaita pouvoir transformer le livre de Bucherius en papier non imprimé afin de pouvoir le réutiliser.[[42]](#footnote-42)

Pour la même raison, Moretus n’était pas non plus satisfait du titre choisi par Hugo Sempilius pour son ouvrage de mathématiques. En effet, le titre « Prodromus mathematicus » (« Prélude mathématique ») ne disait rien du contenu du livre. Moretus opta pour un titre simple, « De disciplinis mathematicis », et c’est sous celui-là que le livre parut en 1635.[[43]](#footnote-43)

**Conclusion**

L’impression d’un livre était un processus long et complexe qui exigeait de prêter attention à de nombreux aspects. Balthasar Moretus suivait l’ensemble de ces différentes étapes avec le plus grand soin. Il ne lui était pas donné d’agir avec précipitation. Sa devise préférée, récurrente dans ses lettres et attribuée au politicien romain Caton, était « Sat cito si sat bene », ce qui signifie : le travail peut être vite fait, mais il doit surtout être bien fait. La plupart du temps, les auteurs recevaient donc une épreuve à examiner avant que leur travail ne fût définitivement imprimé. L’énergie qu’il consacrait à tout suivre de près est d’autant plus impressionnante qu’il devait concentrer son attention non pas sur une seule édition, mais sur des dizaines d’éditions à la fois. Avec tous les détails auxquels il devait veiller simultanément, c’est un petit miracle que si peu d’erreurs aient été commises. Cela arriva néanmoins à quelques reprises. En 1630, de mauvaises illustrations furent ainsi imprimées sur les pages de titre du *Diurnale Romanum* en in-32°. Au lieu de la gravure habituelle avec Pierre et Paul, une illustration de saint François y fut imprimée qui était destinée aux livres de prières pour les franciscains, l’*Officia propria sanctorum Ordinis minorum*.[[44]](#footnote-44) Balthasar le découvrit seulement après que des dizaines d’exemplaires eurent déjà été envoyés. Pour réparer cette erreur, il dut réimprimer des pages de titre avec la bonne illustration et les renvoyer.[[45]](#footnote-45)

Avec certaines éditions, Balthasar Moretus manqua tout simplement de chance. En 1629, il avait commencé l’impression d’une édition des œuvres d’un évêque espagnol aux frais d’un noble espagnol, don Francisco Bravo. Il en avait déjà imprimé 15 cahiers (avec un tirage de 763 exemplaires chacun) quand Bravo décéda, de sorte que tout le travail entamé lui resta sur les bras. Les pages déjà imprimées n’avaient plus aucune valeur pour lui, et pouvaient tout juste être utilisées comme papier d’emballage.[[46]](#footnote-46) Même les éditions qui lui tenaient personnellement le plus à cœur, comme une réédition de l’atlas d’Abraham Ortelius, une anthologie des œuvres de son vénéré mentor Juste Lipse, ou encore une nouvelle édition de la *Biblia regia*, ne purent être imprimées jusqu’au bout ou laissèrent à désirer sur le plan commercial.

En dépit de ces projets moins bien réussis, Balthasar Moretus fut un éditeur remarquablement prospère. Ce succès fut surtout dû à son talent exceptionnel pour organiser les activités de toutes les personnes impliquées dans l’impression d’une édition : les auteurs, les artistes, son propre personnel, etc. Souvent aussi, son talent de médiateur lui fut très utile. En tant qu’éditeur, il gardait aussi toujours en vue la valeur marchande de ses éditions, et il lui fallait réconcilier cet aspect avec les souhaits de ses auteurs, ce qui exigeait fréquemment beaucoup de patience et de diplomatie. Ce talent pour l’organisation, l’excellent travail de ses imprimeurs et de ses typographes et les qualités artistiques des illustrateurs qui collaborèrent avec lui le mirent ainsi en mesure de réaliser ces remarquables publications baroques, dont la perfection technique et graphique inégalée nous impressionne encore aujourd’hui.

1. Pour plus d’informations sur Balthasar Moretus, lisez l’encadré. [↑](#footnote-ref-1)
2. Les lettres à l’abbé de Liessies, Antoine van Winghe, conservées dans les Archives départementales de Lille, sont un exemple. La comparaison avec les copies conservées dans le Musée Plantin-Moretus révèle qu’en général, celles-ci correspondent. [↑](#footnote-ref-2)
3. « Ignosce quaeso, si liberius de amanuensis vitiis sim questus. Aegre haud olim tulit Sapientiae et Litterarum Antistes Justus Lipsius, Doctor meus, cum aperte ei indicarem malle me ipsius autographum, inscitâ licet manu scriptum, quam elegantiori alterius descriptum. Nam auctor etsi relegat, suae scriptionis et sententiae memor, scriptionis menda haud advertit. » (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 302). Les références à des documents d’archives du Musée Plantin-Moretus seront écrites de façon abrégée « MPM Arch. », suivi du numéro. Les titres des documents d’archives sont empruntés à Jan Denucé, *Musaeum Plantin-Moretus: inventaris op het Plantijnsch archief – inventaire des archives Plantiniennes*, Anvers, 1926. [↑](#footnote-ref-3)
4. Cf. notamment la série « dubia » (doutes) envoyée à Bartholomeo de los Rios concernant son *Phoenix Thenensis*, in MPM Arch. 120, *Imprimerie 1637-1655*, pp. 89-92, ou les innombrables discussions à propos du *Missale Coloniense*, in MPM Arch. 119, *Imprimerie 1626-1636*, pp. 27-104. [↑](#footnote-ref-4)
5. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 162. [↑](#footnote-ref-5)
6. « Chartam vero candidiorem in omnibus exemplaribus assumam, ut soleo in libris precationum ut et typorum et chartae elegantiâ ad eas legendas invitentur. Batavi fere semper in libris vanis chartâ candidiore utuntur, quidni ego in libris sacris et piis? » (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 132, une lettre du 13 octobre 1634). [↑](#footnote-ref-6)
7. « Nam auctores illi antiqui nitidius imprimi merentur, et qui margaritam prae vitro aestimare novit, pretium haud curat. Et vero Batavi praeeunt in libellis nitidiori charta excudendis, ac magno proinde aestimandis » (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, p. 115). [↑](#footnote-ref-7)
8. « Et quia Pontifici Optimo Maximo inscribere statuisti, primo augustiorem et tanta maiestate haud indignam formam meditabor, deinde minorem et quae magis studiosis inserviat » (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, p. 187 ; lettre à l’auteur du 2 mai 1631). [↑](#footnote-ref-8)
9. « … ut typi augustiores augustissimum regnum exornent » (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, p. 206, lettre du 10 juillet 1631). [↑](#footnote-ref-9)
10. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, pp. 301-302 ; une lettre à Petrus Ursinus à Lisbonne du 5 juin 1637. [↑](#footnote-ref-10)
11. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 331 ; lettre à Philippe Chifflet du 13 janvier 1638. [↑](#footnote-ref-11)
12. Lettre à Antoine de Winghe du 11 septembre 1631 « Quaeso R.V. mihi in arte mea haud diffidat » (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, pp. 218-219). [↑](#footnote-ref-12)
13. Lettre du 21 décembre 1629 : « … formâ et charactere grandiusculis, quae Sermae Principi arrideant et senescentibus magis inserviant » (MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, p. 74). [↑](#footnote-ref-13)
14. Pour la lettre de Moretus, cf. MPM Arch. 136, *Copie de Lettres, 1615-1620*, p. 51 ; pour celle de Bosius, cf. MPM Arch. 77, *Recueils de lettres Gillis Beys-Bylandt*, p. 533 : « Impressionis operis nostri de triumphanti cruce abs te transmissum specimen, laetissimis oculis inspexi ». [↑](#footnote-ref-14)
15. « L’image de baume est trop grande pour la place du tiltre; ie feray icy tailler une plus petite, aussi le peintre a faict non pas un arbrisseau, mais un arbre contre la description des historiens des plantes. Aussi ie ne trouve la figure en aulcun aucteur: mais ie la feray faire selon la description de Bellon » (MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, p. 245). [↑](#footnote-ref-15)
16. « Quod ad imaginem quam incisam et Coronae Rosarum insertam velis, ea nimis magna quam ut eidem commode inseratur » (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 420, lettre du 31 août 1639). [↑](#footnote-ref-16)
17. « Tituli delineationem iamnunc recipio, et remitto, una cum lamina in qua incidatur. Sed paullo maior est delineatio, redigenda ad formam lineis rubris in charta adiuncta designatam … » (MPM Arch. 138, *Copie de Lettres 1620-1628*, p. 243). [↑](#footnote-ref-17)
18. MPM Arch. 138, *Copie de Lettres 1620-1628*, pp. 213-214, lettre à de Marselaer du 13 septembre 1625. [↑](#footnote-ref-18)
19. MPM Arch. 138, p. 235-236, lettre à Bernardus Gualteri du 1er décembre 1625. [↑](#footnote-ref-19)
20. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 72 ; lettre à l’auteur du 22 avril 1634. [↑](#footnote-ref-20)
21. MPM Arch. 166, *Dépenses spéciales 1620-1636*, fol. 177v-178r. [↑](#footnote-ref-21)
22. Pour plus d’informations sur la relation de Balthasar Moretus avec Rubens, lisez l’encadré correspondant. [↑](#footnote-ref-22)
23. « Habes hic Musam sive Poesim cum Minerva seu Virtute forma Hermatenis coniunctam nam musam pro Mercurio apposui quod pluribus exemplis licet, nescio an tibi meum commentum placebit ego certe mihi hoc invento valde placeo ne dicam gratulor » (MPM Tekening 389). [↑](#footnote-ref-23)
24. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 326 Carolus Neapolis 28 novembre 1637 : « At pro imagine tituli Rubenius mecum adhuc haeret quid argumenti seligat. Te quaeso, Ill. Domine, quid potissimum ipse malis, praescribas . [↑](#footnote-ref-24)
25. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 338-339 Carolus Neapolis 8 mars 1638 : « Ignosce Ill.me Domine, haud recte de meo vel Rubenii ingenio censes, quod fallendo tempori tuum de libri imagine iudicium requiri existimes. Libentes enim auctoris ipsius sententiam intelligimus, ut nostram deinde vel firmemus, vel mutemus. Placent quae suggeris eaque Rubenii penicillum magis illustrabit. » [↑](#footnote-ref-25)
26. MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, pp. 24-25. [↑](#footnote-ref-26)
27. MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, pp. 218-219. [↑](#footnote-ref-27)
28. MPM Arch. 144, *Copie de Lettres 1628-1633*, pp. 124-125, lettre à Balthasar Corderius du 13 septembre 1630. [↑](#footnote-ref-28)
29. MPM Arch. 134, *Grand livre 1624-1655*, fol. 222 droit. [↑](#footnote-ref-29)
30. MPM Arch. 166, *Dépenses spéciales 1620-1636*, fol. 125v. [↑](#footnote-ref-30)
31. MPM Arch. 166, *Dépenses spéciales 1620-1636*, 123v. [↑](#footnote-ref-31)
32. Voir par ex. MPM Arch. 167, *Dépenses spéciales 1637-1678*, fol. 13r : “Adi 9e [mars 1638] aen Erasmus Quellinus voor teeckeninghe … voor den titel du Siege de Dole fl 15” et fol. 14r : “Adi 4e ditto [mai 1638] Erasmo Quellino voor de teeckeninghe vanden titel van Carolus Neapolis in Fastos Ovidii fl 24”. [↑](#footnote-ref-32)
33. « Titulum incidi a Corn. Gallaeo, cuius scilicet manu Rubenius delineationes suas sculpi in primis desiderat » (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, pp. 111-112, lettre à Benoît van Haeften du 28 août 1634). [↑](#footnote-ref-33)
34. Pour plus d’informations sur l’atelier de Théodore Galle, lisez l’encadré correspondant. [↑](#footnote-ref-34)
35. MPM Arch. 147, *Copie de Lettres 1635-1642*, p. 64. [↑](#footnote-ref-35)
36. Karen L. Bowen et Dirk Imhof : « Exchanges between friends and relatives, artists and their patron: the correspondence between Cornelis Galle I and II and Balthasar Moretus I », in : *In monte artium. Journal of the Royal Library of Belgium*, 3 (2010), pp. 89-113. [↑](#footnote-ref-36)
37. MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, pp. 92-93, une lettre du 11 juillet 1634 : « Scio aliter in Schola cordis observatum, sed in eo absurditas est, quod deficiente subinde materia paginae aliquot, quas dextras vocamus, vacent. Si vero laeva in parte imagines reponi malit, tum supplementa singulorum capitum quae figurae subsequuntur, mihi mitti necesse sit, ne eadem quae in Schola cordis deformitas committatur. R.P. Biverus pariter nobis supplementa misit, addenda vel omittenda prout uniformis imaginum situs postulat: imo eumdem in finem quaedam etiam e textu suo tollendi licentiam concessit ». [↑](#footnote-ref-37)
38. Pour un exemplaire, cf. par ex. MPM cat. n° A 3945. [↑](#footnote-ref-38)
39. « J’envoye avec ceste la premiere feuille de vostre Consolation: en laquelle la douziesme page est vuide pour commencer le livre en une page droicte. V.R. pourra ordonner quelque sentence pour remplir ceste page, ou on pourra mettre l’image de David aucteur du Pseaume » (MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, p. 245 ; lettre du 23 mars 1632). [↑](#footnote-ref-39)
40. Cf. par ex. MPM Arch. 1440, *Documents signés par P.P. Rubens et Érasme Quellin*, doc. n° 4 : « 18 april [1639] … item acht letteren 1 E 1 A 2 H 2 I 2 L: fl. 9 – 12; 5 meij ses letteren 2 B 2 C 1 G 1 N: [gl.] 7 – 4 » ou MPM Arch. 1440, *Documents signés par P.P. Rubens et Érasme Quellin*, doc. n° 3 : « Ick hebbe geteijckent voor Sr Moreto a° 1639 23 iulii … item 2 letteren op hout a 24 24 st. [gl.] 2 – 8; 50 letterkens op hout a 12 st. [gl.] 30 ». [↑](#footnote-ref-40)
41. « Victorii editionem laudari scio, at malim re ipsa probari, emi, et legi. At peccatum in titulo, qui materiam in opere delitescentem haud indicat » (Je sais que l’édition de Victorius est digne d’éloges, mais j’aimerais que le livre fût approuvé, acheté et lu pour son contenu. Mais il pèche par son titre, qui n’annonce pas du tout le sujet dissimulé dans l’ouvrage (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 35, une lettre du 22 décembre 1633). [↑](#footnote-ref-41)
42. En février 1636, il écrivit à Pierre-François Chifflet : « Bucherii Victorius si in nudam chartam convertatur, mihi utilis esse possit quia a paucissimis emitur » (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, p. 229). [↑](#footnote-ref-42)
43. « At vero titulus Prodromus mathematicus, haud placet; quasi nihil aut parum eo opere continetur; clarus ac brevis hic, De disciplinis mathematicis libri duodecim, bona R.V. venia a me substituetur » (MPM Arch. 146, *Copie de Lettres, 1633-1640*, pp. 78-79, lettre du 23 mai 1634). [↑](#footnote-ref-43)
44. Cf. les lettres aux libraires parisiens Eustache Foucault et Michel II Sonnius du 11 avril 1630 (MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, pp. 117 et 118). [↑](#footnote-ref-44)
45. Cf. e.a. l’envoi de 50 exemplaires du *Diurnale* en in-32° à Eustache Foucault le 23 mars 1630 (MPM Arch. 238, *Journal 1630*, fol. 34r). L’envoi des 50 titres du livre fut comptabilisé le 12 juillet 1630 (MPM Arch. 238, *Journal 1630*, fol. 89v). [↑](#footnote-ref-45)
46. “De gedruckte bladeren die niet anders en connen dienen dan voor packpampier” (lettre à François Vivien du 11 mai 1634 ; MPM Arch. 142, *Copie de Lettres 1625-1635*, p. 398). [↑](#footnote-ref-46)