

Façonner le texte et l'œuvre : imprimeurs et hommes de l'ombre au XVI^e siècle

Études réunies par Laura-Maï Dourdy



Façonner le texte
et l'œuvre : imprimeurs
et hommes de l'ombre
au XVI^e siècle

Études réunies par Laura-Maï Dourdy

© 2024 Ledizioni Ledipublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italia
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Façonner le texte et l'œuvre : imprimeurs et hommes de l'ombre au XVI^e siècle
Études réunies par Laura-Maï Dourdy

Prima edizione: marzo 2024
ISBN cartaceo: 9791256001637
ISBN digitale: 9791256001644

DOI: 10.54103/2282-7447/22387



This Project has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme under the Marie Skłodowska-Curie Grant Agreement No 801505.

In copertina: Paris, BnF, Arsenal, Réserve 4–BL–4345, [fol.a1r], source gallica.bnf.fr / BnF

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

PRÉSENTATION*

À la faveur des études shakespeariennes,¹ les travaux portant sur la matérialité des imprimés et sur les imprimeurs et leurs ateliers ont connu un essor qui a contribué à instituer la bibliographie en champ disciplinaire.² Dans le cadre de l'étude de textes dont les traditions seraient partiellement ou même entièrement constituées d'imprimés, la méthode de la bibliographie, que l'on qualifie souvent de *matérielle*, est primordiale³ et l'examen du livre doit précéder tout type d'analyse (philologique, linguistique, littéraire). Partant, travailler sur des imprimés implique d'adopter une méthodologie interdisciplinaire ou d'associer les recherches conduites à celles des professionnels du livre ; comme l'évoquait déjà Kirsop : « la bibliographie est » (ou devrait être) « une école de collaboration » (1970 : 4).

La recommandation du chercheur a été, depuis quelques années, en partie entendue. Les philologues, auparavant plus enclins à éditer des manuscrits, essaient dorénavant, dans la genèse de leurs entreprises éditoriales, de jeter une lumière nouvelle sur les traditions imprimées oubliées.⁴ C'est par le biais de l'étude des graphies et de la ponctuation à la fin du Moyen Âge que les linguistes se sont d'abord intéressés aux imprimés.⁵ En analysant les variantes linguistiques intervenant au fil des rééditions, leurs études embrassent aujourd'hui d'autres niveaux linguis-

** This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme Under the Marie Skłodowska-Curie Grant Agreement N° 801505.*

¹ Par exemple : Greg 1908 et Greg 1933.

² McKerrow 1927, plus tard McKenzie 1969 dans le domaine anglo-saxon, Chartier–Martin 1982, Veyrin-Forrer 1987 en France.

³ Gaskell 1972.

⁴ Par exemple : Colombo Timelli–Schoysman 2016, Adam *et alii* 2020.

⁵ Par exemple : Catach 1968, Catach 1977, plus récemment Voeste 2008 et Voeste 2013, Li 2017, Dourdy–Spacagno 2021.

tiques,⁶ ou s'intéressent, dans une perspective diachronique, à la standardisation linguistique qui accompagne l'essor de l'imprimerie.⁷ Les spécialistes de littérature et de génétique éditoriale, enfin, se penchent sur le livre dans sa matérialité pour mesurer le rôle des imprimeurs dans la réception des œuvres.⁸ Voilà, semble-t-il, un champ interdisciplinaire ouvert.

Les imprimeurs et leurs ouvriers sont ainsi aujourd'hui reconnus à la fois comme des passeurs de livres qui orientent la trajectoire de diffusion et de réception des œuvres, mais également comme prenant part à la création et à la re-création.

Dans ce volume, nous proposons de focaliser la réflexion sur la question du genre littéraire. Le lien entre la forme d'une édition et le genre a déjà été révélé dans des travaux antérieurs. Cappello (2009) expose les trajectoires génériques distinctes programmées par les imprimeurs du *Chevalier doré* : l'œuvre devient tantôt roman chevaleresque, tantôt sentimental. Réach-Ngô signale, en étudiant ce même genre sentimental, que la matérialité d'une édition peut contribuer à l'intégrer à une « famille de livres », et dit l'importance de marquer le lien entre une œuvre et d'autres déjà éditées, surtout lorsque celles-ci constituent des succès de librairie (2015 : 36). Les choix d'un éditeur peuvent ainsi déplacer les frontières entre les genres ou les rendre floues. Dans la même veine, Chiron (2011), en présentant les éditions de Marot, montre que l'acte éditorial offre une classification qui rapproche des textes entre eux. Le conservateur Proot, dans son analyse portant sur les éditions de la Bible en flamand (2012), parvient à prouver que, sur le plan matériel, les différents genres de textes n'évoluent pas de la même façon ni à la même vitesse, ce qui confirme la validité des regroupements en question. Il ajoute, dans une étude plus récente, que c'est surtout à partir du milieu du XVI^e siècle que la forme imprimée se fixe et, donc, que l'identité visuelle des genres se stabilise (Proot 2015).

⁶ Par exemple : Parussa 2019.

⁷ Par exemple : Marynissen–Bock–Terhalle 2021.

⁸ Par exemple : Ouvry-Vial–Réach-Ngô 2010, Arzoumanov–Réach-Ngô–Tran 2011.

Pour identifier les stratégies des professionnels impliqués dans la production et dans le commerce du livre, les contributeurs de ce volume s'appuieront, entre autres, sur les modifications opérées dans le texte, dans le paratexte, le programme iconographique, la page de titre, la mise en page, le découpage du texte, et cela d'un état manuscrit à imprimé, ou au fil de rééditions. Les variations supposent que les techniques liées à l'imprimerie évoluent, ainsi que la langue, les impératifs économiques des ateliers, mais également le lectorat visé.

Les neuf chapitres de ce recueil constitueront autant de témoignages et de célébrations du geste éditorial renaissant qui façonne une langue, une littérature et des pratiques de lecture et forge, en même temps, l'économie du livre.

Dans une perspective philologique, d'abord, Marco Veneziale souligne la nécessité de se pencher sur le passage du manuscrit à l'imprimé et de prendre en compte les éditions anciennes pour révéler les interventions de réécriture et élucider les rapports entre les témoins d'une tradition, ici celle des chansons du « portefeuille de François I^{er} ». Il jette, par le biais de cette enquête, une lumière nouvelle sur le travail de l'imprimeur-libraire Pierre Attaignant et sur le genre peu étudié, pourtant fort apprécié des lecteurs de l'époque, des chansons mises en musique.

C'est au Lyonnais Claude Nourry, dit le Prince, que s'intéresse Francesco Montorsi, qui allie comparaison matérielle – notamment des illustrations – et collation textuelle pour mettre au jour la filiation entre les éditions du *Giglan*. Il explore et présente du même pas les pratiques des imprimeurs lyonnais et parisiens au XVI^e siècle, qui se vendent et s'échangent du matériel (notamment des bois) entre ateliers.

Paris offre aux lecteurs du XVI^e siècle un maillage de boutiques et d'ateliers d'imprimerie dans la rue Neuve-Notre-Dame sur l'île de la Cité. Gabriella Parussa présente, dans ce volume, le couple formé par l'imprimeur-libraire parisien Jean Saint-Denis, qui exerce dans cette rue, et l'imprimeur Julien Hubert. Pour cela, elle choisit de rendre compte du contexte de publication de six textes dramatiques imprimés et vendus par Jean Saint-Denis et Julien Hubert. Les éditions de ces œuvres, en dépit de la variété de leurs sources (le *Mystère de Pierre et Maguelonne* se distingue, par exemple, des autres textes du corpus), présentent, en suivant deux

modèles éditoriaux (un soigné, l'autre moins), une homogénéité remarquable, tant au niveau de la structure que de la longueur, du titre, du programme iconographique et de la mise en page. Tous ces choix formels guident la lecture de ce qui devient, au moins visuellement, un ensemble d'œuvres que l'on pourrait regrouper sous une même étiquette générique. Ainsi, le genre dramatique n'a plus tout à fait les mêmes contours qu'au Moyen Âge et les imprimés de théâtre n'ont plus le même usage que les manuscrits.

Enrichissant notre connaissance de la production d'un autre imprimeur-libraire parisien, Michel Le Noir, Maria Colombo Timelli retrace l'histoire d'un échec éditorial : celui de *La destruction des vices et enseignement des vertus*, dernière édition, au titre renouvelé, de la traduction anonyme en français du *Dialogue des creatures*. L'œuvre s'inscrit dans le genre des fables, qui évolue entre la période médiévale et renaissance, tout en conservant la double visée qui le caractérise : plaire et enseigner. Les modifications introduites dans l'édition Le Noir tendent vers une homogénéisation de la mise en page, rendant en même temps la circulation dans le texte plus difficile que dans le reste de la tradition française. Le changement de titre opéré par Michel Le Noir oriente la lecture vers son aspect le plus moral, comme il a l'habitude de le faire ; une partie des titres de sa production contient en effet l'adjectif « moralisé ». L'exemple de cette édition de *La destruction des vices* révèle ainsi qu'un imprimeur peut intervenir à différents niveaux : ici, il façonne le genre du texte en changeant le titre en accord avec le reste de sa production et infléchit la lecture en modifiant la mise en page. La matérialité de cette édition, quant à elle (sa *physionomie*, en somme), ne semble pas se distinguer grandement de celle des éditions d'autres genres littéraires de divertissement sorties des presses de l'atelier à la même époque. Par conséquent, l'enquête de Maria Colombo Timelli souligne l'importance, lorsque l'on se penche sur une édition, de la situer à la fois au sein d'une tradition pour mettre en lumière l'influence de la source et au sein d'une production pour comprendre l'orientation de la réception à travers les choix relatifs à la mise en page et en texte d'un imprimé.

C'est en passant du manuscrit à l'imprimé que le *Livre des propriétés des choses* de Jean Corbechon se métamorphose ; son titre change, devenant le *Propriétaire des choses* dans les incunables. Le glissement générique qui

accompagne l'évolution de l'œuvre est au centre de la contribution de Fanny Mailet. Dans cette tradition dense et fournie, tant dans la matière manuscrite qu'imprimée, initiée par le texte latin *De Proprietatibus rerum* compilé par Barthélémy l'Anglais, les nombreux intervenants se bousculent sur les pages de titre. Ils apparaissent et disparaissent au fil de la tradition, jusqu'à laisser place au libraire. D'un support à un autre, voire d'une œuvre à une autre puisqu'il est question de traduction et de réécriture, Fanny Mailet examine un jeu de transmission entre rupture et continuité. D'une part, elle observe la filiation iconographique ; d'autre part, elle analyse les changements de titre, l'abrègement, et étudie la mise en recueil. Ce dernier procédé dévoile un usage plus pratique du livre nouvellement imprimé. Le genre évolue ainsi parallèlement et à l'aune des goûts et habitudes des lecteurs.

Laura-Maï Dourdy, en explorant le genre des romans de chevalerie et celui des « nouveaux » romans traduits du XVI^e siècle, insiste sur l'éclairage qu'apporte la comparaison des œuvres rééditées et celle des éditions préparées dans un même atelier pour comprendre la circulation des textes et le modelage du genre. Les imprimeurs et libraires, comme le montrent également Gabriella Parussa, Fanny Mailet et Maria Colombo Timelli dans leurs articles, programment la lecture et la vente de leurs éditions en modifiant, en cohérence avec les usages de l'atelier, l'aspect des œuvres, leur titre et leur langue. Ces habitudes varient contextuellement selon divers paramètres, parmi lesquels on peut compter la logique économique d'un atelier, son environnement linguistique ou encore le matériel à disposition. Par conséquent, ce sont peut-être des effets de collection plus que des regroupements génériques que révèlent les comparaisons multidirectionnelles de l'étude de Laura-Maï Dourdy. Au demeurant, à une époque donnée, les « vieux romans » comme les « nouveaux », même s'ils peuvent faire montre de variation aspectuelle et linguistique, tendent à présenter un certain nombre de caractéristiques visuelles permettant aux acheteurs et lecteurs de les identifier sans les connaître.

L'environnement linguistique évoqué dans la contribution de Laura-Maï Dourdy pour analyser les éditions en français de Christophe Plantin confectionnées en contexte néerlandophone est au cœur de la recherche de Susan Baddeley, qui fait le récit de la course à l'édition de la première

grammaire du français imprimée en Angleterre. Le genre des grammaires se développe en même temps que l'imprimerie devient une industrie florissante, dont Susan Baddeley présente les impératifs commerciaux. La concurrence, dans le monde éditorial du XV^e et du XVI^e siècle, devient de plus en plus forte et les libraires cherchent l'inédit, ce qui n'est pas sans se répercuter sur la qualité de certaines éditions, préparées parfois avec hâte. L'analyse de plusieurs grammaires confectionnées dans divers ateliers révèle que certains usages liés à la mise en texte et en page de l'altérité linguistique sont empruntés à des éditions antérieures témoignant, elles aussi, d'une attention particulière à la langue. Ainsi reprises, ces habitudes acquièrent progressivement un caractère quasiment conventionnel et participent de l'inscription dans le genre des ouvrages de réflexion linguistique. L'article de Susan Baddeley, enfin, illustre la réussite de la collaboration entre John Palsgrave et son imprimeur, Richard Pynson, dont les choix concernant la typographie et la mise en page rendent encore plus clair et intelligible le propos du grammairien.

Le volume s'achève avec deux contributions qui montrent l'impact des décisions des imprimeurs sur l'évolution de la langue au XVI^e siècle et la standardisation linguistique progressive, et expliquent la motivation de ces choix.

Anja Voeste, d'abord, confronte les éditions successives d'un même texte issues d'un même atelier de Francfort, dirigé par un même imprimeur, Georg Rab, sur un empan chronologique de quatorze ans (de 1563 à 1577) dans le but de faire apparaître les changements intentionnels apportés au texte et à la mise en page. L'imprimeur se fait connaître pour ses petites éditions de romans (littérature de divertissement), qui ciblent des lecteurs qui ne sont pas les plus lettrés, ce qui conditionne notamment les choix de l'atelier vis-à-vis des graphies et de la ponctuation. Des presses de cet artisan sortent également d'autres éditions, d'autres genres, visant un lectorat différent : le texte auquel Anja Voeste s'intéresse, *I cinque libri della legge, religione, et vita de' Turchi* (1548), légitimise la religion chrétienne et fournit une description ethnographique des Ottomans et de la religion islamique. La chercheuse signale d'abord que les modifications apportées au texte dans une édition ne sont pas systématiquement reprises dans les éditions ensuivantes et constitue des groupes d'éditions à partir de la collation des textes. Ensuite, elle parvient à valider l'hypothèse selon

laquelle une mise en page moins dense serait liée à une clarification orthographique et typographique et probablement, par conséquent, à un prix de vente plus élevé. Les protes qui ont préparé la dernière édition du corpus ont suivi une voie moyenne, offrant à lire à leurs lecteurs un texte plus court et modifié pour faciliter la lecture (emploi de lettres étymologiques, de graphies proches de la prononciation, etc.). Avant que la langue ne se stabilise, les choix concernant les graphies et la ponctuation étaient ainsi moins contraints et variaient en fonction des différentes stratégies de vente.

C'est aussi ce que montre l'enquête de Marko Neumann, qui porte sur les rééditions de tables des matières de livres préparés, d'une part, dans l'atelier augsbourgeois d'Anton Sorg au XV^e siècle, et d'autre part, par des imprimeurs de Francfort, Weigand Han et Georg Rab, au XVI^e siècle. Les résultats sont nets : au XV^e siècle, avant que les graphies ne se standardisent, les compositeurs utilisent la variation linguistique (y compris la variation régionale) comme un outil de justification textuelle pour allonger une ligne ou tasser le texte. Au XVI^e siècle, pour travailler l'alignement textuel, les imprimeurs réajustent plutôt la taille des espaces ou ont recours à des abréviations ou, au contraire, à leur résolution.

Les travaux esquissent donc tous les figures des imprimeurs, protes et libraires qui, de différentes façons, s'attellent à fabriquer des livres et à les rendre identifiables par les acheteurs et les lecteurs. Le volume nous amène d'abord à souligner la pluralité de ces figures de passeurs de textes, parfois agglomérées derrière un seul nom ou une seule marque. Les contributions signalent que l'imprimerie est une affaire de concurrence et de collaboration : horizontale entre imprimeurs, libraires et auteurs, et verticale entre chefs d'atelier et ouvriers. Par ailleurs, les articles montrent l'importance de contextualiser une édition du XV^e ou du XVI^e siècle pour expliquer ses particularités linguistiques et matérielles. Les imprimeurs sont à la fois fortement ancrés dans des situations politiques, linguistiques et économiques, et ils façonnent à leur tour les inclinations des lecteurs et l'industrie du livre. Qu'ils affrontent la censure ou soient confrontés à des pénuries de papier, en pleine prospérité ou au bord de la faillite, ils n'ont de cesse de développer des stratégies éditoriales qui leur permettent de diversifier et d'élargir leur lectorat, en multipliant les titres de leur

catalogue ou, au contraire, en se spécialisant dans l'édition d'un genre dont ils dessinent ou maquillent les contours. De ce fait, si nous – linguistes, philologues et littéraires – apprenons à connaître les artisans et vendeurs de livres, nous ne pouvons que mieux comprendre la langue, la littérature et les goûts et pratiques des lecteurs de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance.

Laura-Mai Dourdy
(Université Libre de Bruxelles)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam *et alii* 2020 = Renaud Adam, Jean Devaux, Nadine Henrard, Matthieu Marchal, Alexandra Velissariou (éd. par), *Les Lettres médiévales à l'aube de l'ère typographique*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- Arzoumanov–Réach–Ngô–Tran 2011 = Anna Arzoumanov, Anne Réach–Ngô, Trung Tran (éd. par), *Le discours du livre. Mise en scène du texte et fabrication de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Cappello 2009 = Sergio Cappello, *La double réception du "Chevalier doré" (Denis Janot, 1541; Denis de Harsy, 1542; Jean Bonfons, s.d.)*, «Studi francesi» 159 (2009) : 535-48.
- Catach 1968 = Nina Catach, *L'Orthographe française à l'époque de la Renaissance*, Genève, Droz, 1968.
- Catach 1977 = Nina Catach, *La ponctuation dans les imprimés, des débuts de l'imprimerie à G. Tory et E. Dolet*, in Nina Catach, Claude Tournier (éd. par), *La ponctuation. Recherches historiques et actuelles*, vol. I, Paris · Besançon, CNRS–GTM–HESO, 1977 : 34-43.
- Chartier–Martin 1982 = Roger Chartier, Henri-Jean Martin (éd. par), *Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Promodis, 1982.
- Chiron 2011 = Pascale Chiron, *Les politiques de réédition et la question des genres : l'exemple de l'épître chez Clément Marot*, in Anna Arzoumanov, Anne Réach–Ngô, Trung Tran (éd. par), *Le discours du livre. Mise en scène du texte et fabrication de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, 2011 : 141-153.
- Colombo Timelli–Schoysman 2016 = Maria Colombo Timelli, Anne Schoysman (éd. par), *Le Roman français dans les premiers imprimés*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

- Dourdy–Spacagno 2021 = Laura-Maï Dourdy, Michela Spacagno, *Variance typographique et évolution linguistique : analyse de la ponctuation dans cinq traditions textuelles imprimées au XVI^e siècle*, «Cédille» 19 (2021) : 227-255.
- Gaskell 1972 = Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- Greg 1908 = Walter Wilson Greg, *On Certain False Dates in Shakespearian Quartos*, «The Library» 2nd ser. – 9 (1908) : 113-131, 381-409.
- Greg 1933 = Walter Wilson Greg, *The Function of Bibliography in Literary Criticism Illustrated in a Study of the Text of King Lear*, «Neophilologus» 18 (1933) : 241-262.
- Kirsop 1970 = Wallace Kirsop, *Bibliographe matérielle et critique textuelle, vers une collaboration*, Paris, Lettres Modernes, 1970.
- Li 2017 = Huei-Chen Li, *La ponctuation dans quelques imprimés de Galliot du Pré*, «e-Scripta Romanica» 4 (2017) : 62-79.
- Marynissen–Bock–Terhalle 2021 = Ann Marynissen, Daniela Bock, Amelie Terhalle, *Op weg naar een geschreven eenheidstaal*, «Taal en Tongval» 73 (2) (2021) : 245-295.
- McKenzie 1969 = Donald Francis McKenzie, *Printers of the Mind: Some Notes on Bibliographical Theories and Printing-House Practises*, «Studies in Bibliography» 22 (1969) : 1-75.
- McKerrow 1927 = Ronald Brunlees McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, Clarendon Press, 1927.
- Ouvry-Vial-Réach-Ngô 2010 = Brigitte Ouvry-Vial, Anne Réach-Ngô (éd. par), *L'acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- Parussa 2019 = Gabriella Parussa, *Imprimeurs et frontières linguistiques. Quel apport pour la périodisation linguistique ?*, «Le Français Préclassique» 21 (2019) : 75-96.
- Proot 2012 = Goran Proot, *Designing the Word of God: Layout and Typography of Flemish 16th-Century Folio Bibles Published in the Vernacular*, «De Gulde Passer» 90 (2012) : 143-179.
- Proot 2015 = Goran Proot, *Mending the broken word: typographic discontinuity on title-pages of Early Modern books printed in the Southern Netherlands (1501-1700)*, «Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis / Nederlandse Boekhistorische Vereniging» 22 (2015) : 45-59.
- Réach-Ngô 2015 = Anne Réach-Ngô, *Du texte au livre, et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ?*, «Genesis» 41 (2015) : 29-47.
- Veyrin-Forrer 1987 = Jeanne Veyrin-Forrer, *La lettre et le texte*, Paris, Collection de l'École normale supérieure de jeunes filles, 1987.

- Voeste 2008 = Anja Voeste, *Orthographie und Innovation. Die Segmentierung des Wortes im 16. Jahrhundert*, Hildesheim · Zürich · New York, Olms, 2008.
- Voeste 2013 = Anja Voeste, *Den Leser im Blick. Die Professionalisierung des Setzerhandwerks im 16. Jahrhundert und ihre Auswirkungen auf die Orthographie der Melusinedrucke*, in Mechtild Habermann, Hans-Jörg Künast, Ursula Rautenberg, Heidrun Stein-Kecks (éd. par), *Zeichensprachen des literarischen Buchs in der frühen Neuzeit: Die „Melusine“ des Thüring von Ringoltingen*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2013 : 129–50.

PIERRE ATTAINGNANT ET LES CHANSONS DU « PORTEFEUILLE DE FRANÇOIS I^{ER} »

1. INTRODUCTION

Les études littéraires et philologiques des dernières années ont permis de bien élargir les connaissances sur la transmission de la poésie lyrique à l'époque du règne de François I^{er}. Nous savons aujourd'hui en particulier que pour ce qui concerne la poésie de Marot et de ses camarades, outre les sources imprimées et les manuscrits, nous ne pouvons plus négliger les recueils de chansons polyphoniques à 3 et 4 voix publiées à Paris par Pierre Attaignant à partir de 1528.

Cette tradition, bien étudiée par les musicologues à partir de la monographie de Hertz 1969, n'a joui que d'un intérêt très partiel de la part des chercheurs en littérature. Il y a plusieurs raisons à cela mais elles remontent avant tout à un préjugé ancien lié à l'idée même de recueil poétique. Les études seiziémistes ont en effet toujours privilégié une approche qui met au centre l'importance de l'auteur et son choix de publier et organiser sa matière poétique. Cette pratique éditoriale, qui deviendra la règle à partir de la Pléiade, voit un premier surgissement dans la figure de Marot qui, dans la préface à l'*Adolescence clémentine*, déclare avoir décidé lui-même d'assembler ses poèmes et les distribuer au public dans une version contrôlée par ses soins à cause du « déplaisir, que j'ay eu d'en ouïr cryer et publier par les rues une grande partie, toute incorrecte, mal imprimée, et plus au proffit du Libraire qu'à l'honneur de l'Autheur ».¹ Cet acte fondateur de l'auctorialité poétique s'est fait aux dépens de certains poètes comme Mellin de Saint-Gelais ou Claude Chappuys, qui n'ont jamais pris soin de diffuser et rendre leur 'œuvre' lyrique publique ;²

¹ Marot (Rigolot) : 35. Sur l'auctorialité, nous renvoyons à Berthon 2014.

² On a pu parler de Mellin de Saint-Gelais comme d'un poète « sans œuvre », cf. Rouget 2014. Claude Chappuys a certes fait publier son *Discours de la court* en 1543, et ses ouvrages officiels, mais il ne s'est jamais donné la peine de réunir ses pièces lyriques ; cf. Chappuys (Best) : 37-40.

cette dernière fut donc “éparpillée”³ dans des manuscrits anthologiques largement anonymes et, souvent, textuellement fautifs, dans lesquels c’est grâce aux principes de la critique textuelle, et non à ceux propres à la génétique, qu’il est possible de reconstruire la volonté de l’auteur.

Ainsi, l’étude des recueils poétiques imprimés, dans les meilleurs des cas publiés même sous le contrôle de l’auteur, a longtemps été privilégiée à celle de tout autre type de tradition, y compris manuscrite.⁴ Pourtant, exclusion faite du cas exceptionnel de Marot et de sa revendication auctoriale, la poésie des poètes de cour a principalement circulé dans une série de sources très hétérogènes, d’abord à l’intérieur de quelques recueils imprimés, comme les célèbres *Fleurs de poésie françoise* parues par les soins de Galliot du Pré en 1534 et enrichies, à partir de 1536, avec les textes issus du concours des blasons.⁵ Ensuite et surtout, ces textes ont été diffusés par un très vaste nombre d’albums manuscrits copiés à partir des années 1530 et jusqu’aux années 1570 environ, ce qui témoigne de l’énorme succès dont cette poésie jouissait à l’époque, même après le milieu du siècle, lorsque la Pléiade imposa très rapidement un changement de goût.

Il faut maintenant ajouter à ces deux canaux de transmission principaux la production musicale imprimée à partir de 1528 par Pierre Attaignant, qui contient principalement des chansons polyphoniques composées par les musiciens de la Chapelle Royale (Claudin de Sermisy, Janequin et Certon entre autres), à partir des textes des poètes de la cour (Jean Vignes a comparé, de façon éclairante, le rapport entre Claudin et Marot à celui qu’il y eut au XX^e siècle entre Prévert et Kosma).⁶ Rappelons

³ Adjectif utilisé par Girot 2009.

⁴ Avec l’exception, encore une fois, de Marot, dont Mayer 1954 a étudié les sources imprimées et manuscrites. Ce travail est aujourd’hui substitué, pour la partie concernant les imprimés, par Berthon 2019.

⁵ Le recueil a été édité en 2002, v. *Fleurs* (Defaux). Sur les rapports entre l’imprimé et les manuscrits, cf. Defaux 2002 et Venezia 2021. V. aussi *Blasons* (Goeury) pour les ajouts à partir de 1536. À l’analyse de ces deux dialogues poétiques est consacrée une large partie de Mueggler 2023.

⁶ Vignes 2019 : § 16 : « Pour la première fois en effet, des chansons à succès semblent procéder de la collaboration d’un poète et d’un compositeur bien identifiés.

toutefois que le nom des poètes n'apparaît jamais dans les partitions, celui des compositeurs seulement occasionnellement et de manière sporadique : reconstruire ces liens est donc le fruit d'un travail de recherche sur les différentes sources.

Les recueils de chansons d'Attaignant étaient en général publiés sur des cahiers de 16 feuillets au format oblong (*in-octavo* de 15 ↔ 10 cm, ou *in-quarto* de 20 ↔ 16) ; dans chaque cahier on trouve la partie de l'une des voix (*superior, altus, tenor, bassus*).⁷ Cela signifie que chaque publication était composée de trois ou quatre cahiers selon le nombre de voix ; dans certains cas, nous avons la chance de posséder l'intégralité des fascicules d'une publication, dans d'autres seulement une partie (ce qui rend la reconstruction du texte musical impossible).

Les chansons polyphoniques ont été sous François I^{er} un genre à succès, comme en témoigne le nombre élevé de publications d'Attaignant et de réimpressions de chansons déjà connues, mais aussi le fait que certains textes à la mode ont été mis en musique par plusieurs compositeurs.⁸ Ce succès explique aussi la naissance d'une autre typologie éditoriale, le parolier, un genre de recueil de pièces mises en musique mais sans musique notée.⁹ Si les musicologues ont, depuis très longtemps, étudié ces sources de la chanson française de la Renaissance, nous

Peut-être faut-il risquer l'anachronisme pour mieux toucher du doigt ce qui, avec Marot et Sermisy, advient : la comparaison me semble éclairante avec les chansons de Prévert et Kosma, interprétées par Gréco ou Montand, ou les poèmes d'Aragon mis en musique et chantés avec succès par Ferrat et Ferré ».

⁷ Sur les nouveautés techniques qui ont permis à Attaignant de réduire drastiquement les temps de composition et de production des partitions pour l'imprimerie, cf. Heartz 1969 : 43-60.

⁸ Par exemple, le huitain « Douce memoire en plaisir consommee » de François I^{er} (Kane) : D 60 a été mis en musique au moins huit fois par plusieurs compositeurs entre 1538 et 1556. La version de Sandrin, publiée pour la première fois par Attaignant en 1538, a joui de réimpressions jusqu'à la fin du siècle ; cf. *Catalogue Cœrdevey* « dou(l)ce memoire » s.v.

⁹ Jeffery 1971 et 1976 a étudié une partie de ces recueils, ensuite analysés systématiquement dans Tacaille 2015. Girot 2015 : 28 rappelle que les recueils sans musique notée « sont en général regardés avec suspicion par la critique universitaire qui leur reproche de proposer des textes pleins d'erreurs et donc sans autorité véritable ».

permettant aujourd'hui de disposer d'outils très performants,¹⁰ la critique seiziémiste a commencé à les utiliser dans les dernières années, montrant par ce biais leurs possibles exploitations dans un chantier qui s'avère très prometteur.¹¹

Dans cette étude, nous allons utiliser les différentes typologies de sources textuelles que nous venons d'énumérer sur un corpus à la fois réduit et très compact, à savoir la petite section de chansons attribuées au roi qui se retrouve à l'intérieur des manuscrits dits du « portefeuille de François I^{er} ». Ce groupe de poèmes se prête d'ailleurs très bien au croisement des données : s'agissant de manuscrits non datés mais très proches de la date de composition des textes, c'est à travers les éditions musicales d'Attaignant que l'on peut reconstruire une chronologie.

2. LE « PORTEFEUILLE DE FRANÇOIS I^{ER} »

Sous le nom de « portefeuille de François I^{er} » on désigne, depuis Paulin Paris, un ensemble de manuscrits contenant les vers de jeunesse de François I^{er}, de sa sœur Marguerite et des poètes de la « petite bande ».¹² Le corpus a largement été édité par Kane (œuvres de François I^{er}) et Cooper (œuvres de Marguerite de Navarre), mais ces éditions par auteur ne se sont pas intéressées à la construction des recueils et à leur transmission. Ainsi, les différents témoins manuscrits n'ont jamais fait l'objet d'une analyse codicologique et philologique.¹³ La seule tentative de

¹⁰ Outre Hertz 1969, on retrouve toutes les publications d'Attaignant dans une base de données de référence comme le *RISM* ; si on veut mener la recherche par textes, le *Catalogue* Cœurdevey et le vol. 2 de la thèse de Tacaille 2015 sont également très utiles. Pour une étude d'ensemble sur les chansons de la Renaissance, fondée sur une approche d'histoire culturelle, cf. Van Orden 2015.

¹¹ Cf. les déjà cités Girot 2015 et Vignes 2019, limités à Marot.

¹² Paris 1880 : 3, « On les désignerait plus exactement par le titre de *Portefeuille de François premier* que par celui de ses *Poésies* ; car le plus grand nombre des pièces dont ils se composent ne sont pas de François ».

¹³ François I^{er} (Kane) et Marguerite de Navarre (Cooper) ne donnent pas de descrip-

classer ces manuscrits, fondée entièrement sur base paléographique, a récemment été proposée par Marc Smith,¹⁴ qui a ainsi pu les ordonner en deux groupes : le premier, formé de manuscrits enluminés, écrits sur parchemin et dans des écritures formelles de tradition française, est aussi le plus ancien et permet de suivre l'évolution du corpus à partir du retour du roi à la cour après sa captivité en Espagne (1526) et avant la mort de Louise de Savoie (1531). Le second, formé par des manuscrits en papier, plus modestes et écrits dans des écritures cursives (à deux exceptions près, mss **2372** et **520**, décorés et de plus haut niveau exécutif), représente un état plus tardif du portefeuille. Il inclut l'épithaphe pour la reine mère « Cy cist le corps dont l'ame est faite glorieuse »¹⁵ et l'introduction des poèmes composés pendant les années 1530. En outre, on assiste à une radicale réorganisation des pièces plus anciennes, ce qui témoigne bien du changement de goût poétique qui eut lieu à la cour à cette période, avec d'un côté une réduction systématique des rondeaux et de l'autre l'augmentation considérable des épigrammes.¹⁶ La plupart de ces manuscrits du second groupe, datant d'après le milieu du siècle (donc une époque qui suit la date de la mort de nos protagonistes), démontre en outre un état cristallisé de la poésie de cour dans lequel interviennent forcément les dynamiques de la tradition : d'une copie à l'autre, le texte se banalise et des erreurs apparaissent.

tion des manuscrits et de leur structure, se limitant à indiquer dans quels témoins sont conservées les pièces éditées. Rares sont aussi les études littéraires, cf. Rouget 2017 : 168, qui cherche à comprendre quelle représentation du roi apparaît dans sa poésie : « Des albums manuscrits et des rares florilèges imprimés, où furent réunis les poèmes du roi, se dégage une certaine image de François I^{er} ; moins celle d'un monarque triomphant que d'une figure humble, intime, à la fois frère, amant et compagnon des poètes ».

¹⁴ Smith 2021 : 78-80.

¹⁵ François I^{er} (Kane): EPH 5.

¹⁶ Smith 2021 : 80. Les rondeaux du ms. **Tanner** sont par exemple 97, contre les 27 qu'on retrouve dans le **25452**.

Manuscrits du premier groupe :

Chantilly, Bibl. Château, 521 (**521**)
 Oxford, BL, Tanner 419 (**Tanner**)
 Paris, Arsenal, 3458 (**3458**)
 Paris, Arsenal, 5109 (**5109**)
 Paris, BnF, fr. 1723 (**1723**)
 Ms. Bergé (collection privée)¹⁸

Manuscrits du second groupe :

Chantilly, Bibl. Château, 520 (**520**)
 Paris, BnF, fr. 879 (**879**)
 Paris, BnF, fr. 2372 (**2372**)
 Paris, BnF, fr. 25452 (**25452**)¹⁷
 Paris, BnF, naf 11716 (**11716**)

Le choix des éditeurs modernes d'extrapoler les pièces des différents poètes de leur contexte manuscrit ne permet pas, surtout à l'intérieur de recueils anthologiques où règne l'anonymat et optant pour un assemblage par genres poétiques, de rendre compte de la manière dont la matière poétique y était organisée. En général, dans les manuscrits du premier groupe, on trouve premièrement une section de rondeaux, suivie des chansons et des épîtres, puis successivement un choix de pièces sur la captivité de Madrid, le *Parangon du roi, traduit d'italien* (un recueil de lettres en prose pour lequel nous cherchons depuis longtemps la source italienne, sans pourtant l'avoir encore trouvée) et une section de *varia* qui peut beaucoup fluctuer d'un manuscrit à l'autre. Dans certains manuscrits (notamment le **Tanner**, mais aussi le **2372**, dans le deuxième groupe) la division par genres poétiques devient structurelle : les genres sont de fait répartis par cahiers ; à chaque genre est consacré un ou plusieurs cahiers, chaque nouveau genre abordé commençant ainsi toujours dans un nouveau cahier. Par conséquent, dans les passages entre une forme poé-

¹⁷ C'est le manuscrit sur lequel est fondée l'édition de François I^{er} (Kane). Il s'agit d'une copie tardive et fautive à maints endroits. Selon Kane : 16-7, cette copie est d'une importance majeure par rapport au reste de la tradition, surtout à cause du fait qu'elle aurait appartenu à Guillaume du Bellay et daterait de l'époque de François I^{er}. Or, d'après les analyses de Smith 2021 : 90, le manuscrit est « également tardif » et « l'écriture rassemble aux cursives documentaires du milieu du siècle, proche des caractères dits “de civilité” gravés en 1577 par Robert Granjon ». D'un point de vue de critique textuelle, le ms. **25452** est loin d'être parfait, et l'éditrice est souvent contrainte de corriger son texte.

¹⁸ Ms. présenté par Smith 2021 et que nous n'avons pas pu consulter, qui se configure cependant selon Smith 2021 : 96 comme très proche du **Tanner**, duquel il partage tous les textes sauf un. **Tanner** donc est défini comme « jumeau aîné » du ms. Bergé.

tique et la suivante, il arrive souvent qu'on trouve des feuillets restés blancs, dans lesquels l'on a ajouté de temps à autre de nouveaux poèmes qui ne faisaient pas partie du projet originaire.¹⁹ À l'intérieur du ms. **Tanner** par exemple, les deux premiers cahiers de rondeaux de François I^{er}, ff. 1-16 sont suivis par un cahier entièrement blanc, ff. 17^r-24^r, à la suite duquel se trouvent quatre autres cahiers contenant des rondeaux du roi et des gens de son entourage (ff. 17-48). Dans le ms. **2372**, qui s'ouvre sur les épîtres, les rondeaux se trouvent dans les cahiers 12-14 (pp. 167-212). La p. 212 étant restée blanche, une autre main y a copié par la suite l'*unicum* de **2372** « N'espoir n'amour mais toute froide cendre ».²⁰ Les cahiers 15 et 16 contiennent les chansons, mais n'occupent que les pp. 213-37, alors que les pp. 238-44 sont restées blanches. D'ailleurs, à la p. 237, la chanson « Si ung oeuvre parfaict doit chacun contanter »²¹ a été copiée par la main qui avait copié le rondeau de la p. 212. Dans les deux cas, l'absence de décoration enluminée des lettrines confirme en outre la postérité de la copie par rapport aux feuillets précédents.

3. LES CHANSONS DU « PORTEFEUILLE DE FRANÇOIS I^{ER} »

Revenons à la section des chansons. D'un point de vue macrotextuel, on découvre que l'organisation de la matière poétique peut être hiérarchisée à partir d'une étude de la modification des séries d'un témoin à l'autre. Dans le tableau suivant, nous avons indiqué comment la série se construit dans les différents manuscrits du premier groupe du portefeuille, ce qui

¹⁹ C'est ce qui arrive par exemple à la fin du ms. **Tanner**, f. 161r, dans lequel on retrouve deux huitains de Marot, pas encore recensés par la critique marotique, « Tu as donné au vif la face paincte » et « Incontinent que je te vy venue », publiés pour la première fois dans la *Suite de l'Adolescence Clémentine* (1533-153), cf. Marot (Rigolot) : I, 369-370, ou au milieu du ms. **2372**, où le VIII^e cahier, ff. 115-120, est complété d'une main autre que celle du copiste par une deuxième version de l'églogue « Nymphes qui le pays gracieux habitez », traditionnellement attribuée à François I^{er} et traduite d'une célèbre églogue de Luigi Alamanni, cf. François I^{er} (Kane) : 175-84 et 343-6.

²⁰ François I^{er} (Kane) : R 42.

²¹ *Ivi* : CH 17.

nous permettra de mieux en cerner les changements. Dans le tableau, les pièces sont numérotées selon leur ordre à l'intérieur de la section des chansons de chaque manuscrit. Dans la colonne de droite, nous indiquons la plus ancienne publication musicale à l'intérieur des *Chansons nouvelles* d'Attaignant.²²

Chansons (entre parenthèses leur numération à l'intérieur de l'édition Kane)	Tanner	5109	3458	521	1723	Attaignant
Doulce plaisante et belle et amyable nuyct (CH 4)		1	1	1		
J'ay le desir content et l'effect resolu (CH 14)		2	2	2	1	14-20 (1/11/1529)
Si par raison l'on se plainct de souffrance (P 7)	1	3	3	3		
Ne soyent voz yeulx tant empeschez de veoir (CH 5)	2	4	5	5	3	
Si la nature en la diversité (P 8)	3	5	4	4	2	9-3 (1529)
A declairer mon affection (CH 6)	4	6	6	6	4	14-31 (1/11/1529)
Ma volenté est trop recompensee (CH 7)	5	7	7	7	5	
Quant tu chanteras pour ton ennuy passer (CH 8)	6	8	8	8	6	2-10 (4/4/1528)
O triste departir (CH 9)	7	9	9	9	7	
Du temps me deulx et non de vous amyé (P 9)	8	10	10	10	8	5-25 (23/1/1529)
Vous qui voulez sçavoir mon nom (CH 10)	9	11	11	11		45-10 (3/1534)
Ma fin sera d'eternel fondement (CH 11)	10	12	12	12	9	
Nulle oraison ne te devroit tant plaire (CH 12)	11	13	13	13	11	30-3 (1/2/1532)
Pour ne povoir ce que voudrions (CH 13)	12	14	14	14	10	
<i>varia</i>						
J'ay le desir content et l'effect resolu (CH 14)		ex1	ex1	ex1		14-20 (1/11/1529)
Point il ne faut d'excuse a la faulte congneue (CH1)		ex2	ex2	ex2		

²² Nous n'indiquons pas ici toutes les réimpressions ultérieures. Ces dernières peuvent très rapidement être récupérées à partir de Hertz 1969 ou du *Catalogue Cœur-devey*. Nous suivons ici la numération des imprimés d'Attaignant donnée par Hertz 1969, et non celle qu'utilise le *RISM*.

Dans le ms. **Tanner**, le plus ancien du premier groupe, la section des chansons est faite de 12 pièces. Ici, elle occupe les ff. 49r-60r, c'est-à-dire un cahier entier et le début du suivant ; suivent 3 épitaphes (jusqu'au f. 61r) – le reste du cahier (ff. 61v-64v) reste blanc. Dans les autres manuscrits du premier groupe, cette section de 12 textes est précédée par l'insertion de deux nouvelles chansons : « Doulce plaisante et belle et aymable nuit », traduction d'une *terza rima* très diffusée de l'Arioste, et la célèbre chanson de la prison « J'ai le desir content et l'effect resolu ». Cette dernière circule d'ailleurs, à partir des mss **3458**, **5109** et **521**, en double copie, car elle apparaît aussi dans une section de *varia* qui se trouve à la fin de ces manuscrits. L'inversion des pièces nn^o 4 et 5 dans les manuscrits **3458** et **521** témoigne, selon notre hypothèse, de la précéence du ms. **5109** (qui suit l'ordre du **Tanner**) sur les deux autres. **1723** mérite d'être observé à part, étant le seul à présenter une série différente, dans laquelle les pièces « Si par raison l'on se plainct de souffrance » et « Vous qui voulez sçavoir mon nom » sont exclues. Il semblerait que le copiste du **1723** ait fait, tout au long de sa copie, un choix anthologique des pièces conservées par son antigraphe. En effet, **1723** est le manuscrit du portefeuille qui contient le moins de pièces : on a ici 109 pièces au total, contre les 131 du **Tanner** et les 174 du **521**.

Venons-en ensuite aux manuscrits du second groupe, pour lesquels nous allons fournir le même tableau que pour le premier.

Chansons (entre parenthèses leur numération à l'intérieur de l'édition Kane)	2372	520, 25452, 11716, 879	Attaignant
Si par raison l'on se plainct de souffrance (P 7)	1		
Ne soyent voz yeulx tant empeschez de veoir (CH 5)	2	1	
Si la nature en la diversité (P 8)	3	2	9-3 (1529)
A declairer mon affection (CH 6)	4	3	14-31 (1/11/1529)
Ma volenté est trop recompensee (CH 7)	5	4	
Quant tu chanteras pour ton ennuy passer (CH 8)	6	5	2-10 (4/4/1528)
O triste departir (CH 9)	7		
Du temps me deulx et non de vous amye (P 9)	8	6	5-25 (23/1/1529)
Vous qui voulez sçavoir mon nom (CH 10)	9		45-10 (3/1534)
Ma fin sera d'eternel fondement (CH 11)	10		

Nulla oraison ne te devroit tant plaire (CH 12)	11	ex ²³	30-3 (1/2/1532)
Pour ne povoir ce que voudrions (CH 13)	12		
J'ai le desir contant et l'effect resolu (CH 14)	13	7	14-20 (1/11/1529)
O doux revoir qui par trop dure (CH 15)	14	8	
Si un corps justement reçoit punition (<i>Fleurs</i> [Defaux] : 85)	15	9	
Je n'ose estre content de mon contentement (CH 16)	16	10	30-22 (1 ^e strophe) e 30-23 (2 ^e strophe) (1/2/1532)
Si ung oeuvre parfaict doit chacun contanter (CH 17)	17 (ajouté par une main plus tardive, cf. <i>supra</i>)	11	41-20 (1533) (aujourd'hui dispersé) ²⁴
<i>varia</i>			
Point il ne faut d'excuse a la faulte congneue (CH1)	ex1	ex1	
Aucuns blasant amour louant leur ignorance (CH3)	ex2	ex2	
Doulce plaisante heureuse et aimable nuyt (CH4)	ex3	ex3	
Si par l'effet l'on doit donner le nom (D 36) ²⁵	ex4	ex4	

En observant ce tableau, on constate que le manuscrit **2372**²⁶ forme, d'un point de vue macrotextuel, la matrice à partir de laquelle se développe

²³ Dans ces manuscrits seule la première strophe du texte est insérée, et ce à l'intérieur d'une section de *varia*.

²⁴ Le fascicule du *superior* était conservé dans la bibliothèque d'Alfred Cortot, cf. *RISM* et Hertz 1969 : n° 41, qui en reproduit le frontispice. Le volume est malheureusement aujourd'hui indisponible suite à la dispersion de cette collection. Ce recueil est d'ailleurs très intéressant puisqu'il représente un témoignage important de l'arrivée de l'œuvre de Pétrarque en France, à l'époque même de la découverte du tombeau de Laure, car il contient « O passi sparsi o pensiero vaghi e pronti » (Pétrarque, *RVF* 161), mis en musique par le compositeur romain Costanzo Festa.

²⁵ Cette pièce est très probablement à attribuer à Marguerite de Navarre, comme le démontre la rubrique donnée par les *Fleurs* (Defaux) : n° 11, « Une pedisseque de Pallas veut prouver qu'Amour a esté mal baptizé et le rebaptize a son gré ».

²⁶ Ce manuscrit, daté de manière très générale au XVI^e siècle dans les catalogues, pourrait selon nous remonter aux années 1531-1533 à cause de la présence de l'épithaphe de Louise de Savoie et de beaucoup de textes qui apparaissent ensuite dans les *Fleurs de poésie française* de 1534 (Defaux), dont il est un hypotexte important, car il en transmet 19 pièces, cf. Venezia 2021 : 168.

ensuite tous les autres recueils tardifs. **2372** contient la série des 12 chansons du **Tanner** (et non la série de 14 chansons des mss **3458**, **5109** et **521** !), suivie par la chanson de la prison « J'ai le desir content et l'effect resolu » et de 4 nouvelles chansons de composition plus récente (et donc postérieures aux manuscrits du premier groupe). Même à l'intérieur des *varia* le nombre de chansons augmente, passant de 2 à 4.

Les autres manuscrits du second groupe, tous beaucoup plus tardifs et selon nous postérieurs à la mort du roi,²⁷ transmettent tous la même série de chansons, très abrégée par rapport à **2372**. On passe ainsi des 17 chansons de **2372** à 11. Dans ce choix, ce sont les textes les plus récents qui sont retenus, alors que certaines chansons anciennes de la section originaire du **Tanner** sont exclues. En outre, les manuscrits du second groupe excluent de la série la chanson « Nulle oraison ne te devroit tant plaire », dont ils récupèrent le premier quatrain dans la section des épigrammes.

4. LES CHANSONS MISES EN MUSIQUE PAR ATTAINGNANT

La chanson, genre à succès pendant les années 1520 et 1530, était conçue pour être mise en musique et chantée.²⁸ Nous ne nous étonnons donc pas que six des douze textes du manuscrit **Tanner** se retrouvent dans des publications de *Chansons nouvelles* d'Attaignant (auxquels il faut ajouter la chanson « J'ai le desir content et l'effect resolu », qui apparaît pour la première fois dans les autres mss du premier groupe et qui porte à sept les pièces dont on conserve aujourd'hui la musique). Quant au second groupe de manuscrits du portefeuille, sur dix-sept textes du ms. **2372** neuf ont été mis en musique, à savoir les sept précédemment mentionnés ainsi que les deux chansons 16 et 17, publiées par Attaignant en 1532 et en 1533.

²⁷ Cf. Smith 2021 : 89-90.

²⁸ Cf. Vignes 2019 : §§ 4-10, qui explique l'importance de la chanson en France dans les années 1520-1530.

Nous savons que les manuscrits du portefeuille circulaient dans un milieu restreint, la cour, qui est précisément le milieu où travaillaient les compositeurs de la chapelle royale (rappelons que Claudin de Sermisy était le directeur de la Chapelle Royale, Janequin était « chantre du roy » et Pierre de Certon maître des enfants de la Sainte Chapelle). Attaignant lui-même avait obtenu le privilège de la part du roi pour les publications musicales en 1528, privilège qui lui a été renouvelé en 1531 pour six ans avant qu'il ne devienne « imprimeur et libraire du roy » en 1537.²⁹ Comme on le voit, il s'agit d'un milieu qui gravite entièrement autour de la cour et du pouvoir royal.

Qu'est-ce que cela impliquait d'un point de vue de la transmission des textes ? Peut-on individuer des particularités textuelles dans les chansons publiées par Attaignant par rapport aux manuscrits et aux paroliers ? Aux deux groupes de manuscrits du portefeuille correspondent tantôt deux états rédactionnels des textes, tantôt les textes sont tout simplement identiques. Dans la partie finale de cette étude, après avoir défini notre corpus d'analyse et son évolution à travers le temps, nous voudrions présenter les résultats des analyses philologiques que nous avons menées sur ces textes, dans le but de savoir si ceux qui ont été imprimés par Attaignant avec ses partitions entretiennent un rapport direct avec ceux des manuscrits. Nous pourrions ainsi évaluer l'apport des imprimés d'Attaignant dans la transmission des textes.

Il faut tout d'abord signaler que dans les impressions musicales d'Attaignant, on trouve de manière générale uniquement le texte de la première strophe mis en musique, ce qui réduit forcément le matériel que l'on peut collationner. En outre, les résultats peuvent être très variés : il y a par exemple des chansons qui n'ont que très peu de variantes formelles d'un manuscrit à l'autre et qui restent également identiques lorsqu'on passe à l'imprimé musical. C'est le cas de l'une des plus célèbres chansons du roi, « Si la nature en la diversité », pièce composée pendant son emprisonnement et publiée dans les *37 chansons* de 1529 (cat. 9-3). On retrouve par ailleurs ce texte avec un titre éloquent dans la *Fleur 110* (un

²⁹ Cf. Heartz 1969 : 77-90.

parolier) éditée par Jeffery, que l'on peut dater, selon Girot, « sans doute peu après mai 1527 »³⁰ : « Chanson nouvelle faicte et composee par le Roy Nostre Sire François Premier de ce nom, luy estant à Madrigue en Espagne ». ³¹ Ici, Attaignant suit le même texte que les manuscrits tandis que le parolier modifie les deux premiers vers. Nous signalons en outre que le ms. **25452**, à la base de l'éd. Kane, réécrit les vv. 2-3, que l'éditrice est obligée de corriger selon **2372** :

ms. 2372 , p. 217 (vv. 1-4)	variantes
Si la nature en la diversité	Si la fortune et la Fleur 110
Se resjouist voies l'adversité	se rejoignent Fleur 110 ; se resjouit voyez 25452
En triumpant sur la prosperité	En triumpant dessus l'adversité 25452

Parfois, les différences peuvent être minimales, voire presque inexistantes. La chanson « Du temps me deulx et non de vous amye » (**Tanner** n° 8) se retrouve dans les *34 chansons* du 23/1/1529 (Attaignant 5-23) et présente le même texte que les manuscrits. Également dans les cas des chansons **Tanner** n° 9 (« Vous qui voulez sçavoir mon nom », mise en musique par Claudin et publiée dans Attaignant 45-10, du mars 1534), **Tanner** n° 11 (« Nulle oraison ne te devoit tant plaire ») et **2372** n° 16 (« Je n'ose estre content de mon contentement », ces deux dernières étant publiées par Attaignant dans les *33 chansons nouvelles* du 1/2 /1532), nous ne rencontrons aucune variante substantielle entre les imprimés musicaux et les différents manuscrits.

Parfois, le texte donné par Attaignant est clairement fautif par rapport à celui des manuscrits. C'est le cas, par exemple, de la chanson **Tanner** n° 4, « A declarer mon affection », publiée par Attaignant 14-31 (*Trente et une chansons musicales*, 1/11/1529) et composée par un auteur anonyme. Nous reportons ici le texte Attaignant, puis celui des mss du 2^e groupe du portefeuille et, sur la droite, les variantes du premier groupe.

³⁰ Girot 2015 : 33, n. 25.

³¹ Jeffery 1976 : 33, n° 3. Dans les mss. du portefeuille, on trouve les titres suivants : **521** « Aultre chanson du Roy estant en Espagne » ; **3458** « La chanson que fait le Roy en Espagne prisonnier » ; **1723** « Chanson du Roy faicte par luy en Espagne ».

v.	Attaignant 14-31	François I ^{er} (Kane), 2 ^e groupe	variantes mss 1 ^{er} groupe
1	A declarer mon affection	A declarer mon affection	dire (<i>sic</i>) 1723
2	my souffit l'escriptrue	ne suffist l'escriptrue	luy Tanner
3	Qui est plaine de passion	Car pleine elle est de passion	car elle est plaine Tanner
4	de quoy le temps my dure	parquoy le temps me dure	
5	qui ne peult recouvrer ce bien	qui ne peult recouvrer le bien	ne pouvant Tanner 1723 521 3458
6	Que tous les autres passe	Qui tous les autres passe	
7	Mais esperance en son psaultier	Mais esperance est son soustien	
8	Estant seur de la grace	Estant seur de ta grace.	

Dans le cas présent, Attaignant suit les manuscrits du 2^e groupe, comme permet de le supposer l'accord dans la variante du v. 5 *qui ne peult ne pouvant*. Ceci permet peut-être de suggérer que cette chanson à la mode avait déjà été modifiée par son auteur autour de 1529 (date de l'impression d'Attaignant), et que la version des mss du premier groupe est forcément antérieure à cette date. Signalons en outre une *lectio singularis* aberrante du texte Attaignant au v. 7, *soustien*] *psaultier*, qui ne peut s'expliquer que par une erreur typographique de composition du texte. L'interprétation religieuse est contredite par les strophes suivantes de la chanson, où l'élément érotique ressort de manière évidente.

La chanson **Tanner** n° 6 « Quant chanteras pour ton ennuy passer » est la première à avoir été publiée par Attaignant 2-10 (4/4/1528) ; elle a ensuite été réimprimée dans les *37 chansons* de 1529 (9-17, à partir desquelles nous reprenons le texte, n'ayant pas pu consulter les cahiers de la *princeps* conservés à La Haye et à Versailles). Ici aussi, Attaignant donne le même texte que les manuscrits du 2^e groupe. La seule variante digne d'intérêt concerne le premier vers, fautif dans certains manuscrits :

Quand chanteras pour ton ennuy passer **Att. 9-17 3458 25452** (et tout le 2^e groupe)
 Quand tu chanteras pour ton ennuy passer **Tanner 5109 2372**

L'erreur commune (*incipit* hypermétrique) des mss **Tanner** et **2372** permet de renforcer notre hypothèse selon laquelle le ms. **2372** a copié les chansons anciennes directement du ms. **Tanner** ou que les deux dérivent d'un antécédent commun. Ce vers permet en outre de confirmer l'hypothèse que **5109** serait le manuscrit qui s'approche le plus du **Tanner** – en plus du fait, déjà observé *supra*, que les autres manuscrits du 1^{er} groupe partagent l'inversion des pièces nn^o 2 et 3 du **Tanner** et du **5109**.

La chanson la plus célèbre de tout le corpus est cependant « J'ai le desir content et l'effect resolu ». Cette pièce, absente du ms. d'Oxford, est attestée en double copie (au sein de la section des chansons et dans les sections de *varia*) à l'intérieur de tous les mss du premier groupe. Comme souvent dans ces cas, les deux attestations présentent aussi plusieurs variantes. La version la plus ancienne est celle qui est insérée dans la section de chansons (que nous indiquons avec *a*), tandis que celle qui circule parmi les *varia* (*b*) présente la réécriture de certains vers.

v.	5109a	
1	J'ay le desir content et l'effect resolu	
2	J'ay le sçavoir certain car amour l'a voulu	
3	Par quoy je tiens mon bien de l'heureuse pencee	
4	En tres bien la gardant qu'el (que 521b) ne soit offencee 3458b 5109ab 521b 1723b Att. 14-10	Tres bien gardant qu'en riens el ne soit offensee 3458a Tres bien gardant tousjours qu'el 521a 1723a La gardant pour mon heur que ne soit offencee 2372 25452 520 11719 879
5	Car pour ma liberté a aultruy m'abandonne	Dont 5109b 3458b 521b 1723ab Att. 14-10
6	Que le moins de son plus trop mieulx que moy me donne 5109ab	

Le texte utilisé par Attaignant (et publié le 1/11/1529) est dans ce cas-ci le même qui circule dans les sections de *varia* (*b*) du portefeuille, puisque les variantes des vv. 4-5 de l'impression s'accordent avec les mss **5019b 3458b 521b** et **1723b**. Relevons enfin que le premier hémistiche du v. 4 est entièrement réécrit par les manuscrits du second groupe.

5. CONCLUSION

L'analyse des chansons du « Portefeuille de François I^{er} » publiées par Pierre Attaignant nous a permis d'apprécier le succès dont ont joui ces textes du roi, souvent liés à sa captivité et précédant donc de quelques années seulement les dates de publication des impressions d'Attaignant³². Comme le remarquait déjà Girot à propos des chansons de Marot, « la qualité des textes proposés par Attaignant est souvent médiocre comparée à ce dont on pouvait disposer à l'époque »³³. Et pourtant, même si ces textes ne seront pas utiles à la reconstruction textuelle de la volonté de l'auteur, ils assument une importance capitale à l'intérieur d'un corpus de manuscrits non datés et sans attribution puisqu'ils permettent de proposer une datation relative des différents états d'un texte lorsque variation il y a. De cette manière, les impressions de Pierre Attaignant nous permettent de construire une chronologie, au moins partielle, des interventions de réécriture, au-delà qu'elles soient d'auteur ou issues de la tradition, sur le texte des chansons du portefeuille.

Enfin, la circulation étendue d'une partie de la poésie du roi nous permet de reconsidérer l'aspiration poétique de François I^{er}. Bien qu'il se décrive dans ses textes plutôt comme amant lointain subissant les peines imposées par la *fin amors*,³⁴ la mise en musique de ses lamentations espagnoles et leur diffusion à une plus vaste échelle dans les publications musicales permet à nos yeux de considérer un effet officiel, presque politique, de ces textes venant rappeler aux sujets du royaume les peines que leur roi venait d'endurer sous le joug étranger. À cet égard, la précision

³² Ce qui différencie les chansons du roi de celles de Marot, qui circulaient déjà, dans des manuscrits de musique, au début des années 1520 ou même avant, comme l'observe Girot 2015 : 30-32.

³³ *Ivi* : 37.

³⁴ Rigolot 1027 : 183, « L'étude des manuscrits contenant des poésies de François I^{er} permet de définir deux images du roi-poète : d'une part, l'image sociale d'un homme de cour dépouillé de ses attributs dynastiques, de versificateur anonyme ou masqué, associé à une « petite bande » de courtisans, amateurs ou professionnels de la poésie ; d'autre part, l'image littéraire d'un poète qui dit « je », qui campe un personnage multiple, à la fois frère, ami et amant – dont l'écriture permet de combler la distance ».

des rubriques de la chanson « Si la nature en sa diversité » dans la *Fleur 110* et dans les mss du 1^{er} groupe du portefeuille (cf. *supra*) nous paraît tout à fait remarquable.

Marco Veneziaie
(F.N.S. · Universität Zürich)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

LITTÉRATURE PRIMAIRE

- Blasons (Geoury) = *Blasons anatomiques du corps féminin*, éd. par J. Geoury, Paris, Flammarion, 2016.
- Chappuys (Best) = Claude Chappuys, *Poésies intimes*, éd. par A. M. Best, Genève, Droz, 1967.
- Fleurs* (Defaux) = *Fleurs de Poesie Françoysse. Hécatomphile*, éd. par Gérard Defaux, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2002.
- François I^{er} (Kane) = François I^{er}, *Œuvres poétiques*, éd. par J. E. Kane, Genève, Slatkine, 1984.
- Marguerite de Navarre (Cooper) = Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, sous la direction de N. Cazauran, t. VIII, *Chrétiens et mondains, poèmes épars*, éd. par R. Cooper, Paris, Champion, 2007.
- Marot (Rigolot) = Clément Marot, *Œuvres complètes*, éd. par Fr. Rigolot, Paris, Flammarion, 2007, 2 voll.
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales* <http://opac.rism.info>.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

- Berthon 2014 = Guillaume Berthon, *L'Intention du poète. Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Berthon 2019 = Guillaume Berthon, *Bibliographie critique des éditions de Clément Marot (ca. 1521-1550)*, Genève, Droz, 2019.
- Catalogue Cœurdevey* = Annie Cœurdevey, *Catalogue de la chanson française à la Renaissance (1480-1600)*, <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/index.htm>.

- Defaux 2002 = Gérard Defaux, *De la traduction du « Courtisan » à celle de l'« Hécatomphile » : François I^{er}, Jacques Colin, Mellin de Saint-Gelais et le ms. BnF fr. 2335*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 64 (2002) : 513-48
- Jeffery 1971 et 1976 = Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, London, B. Jeffery, 1971 et 1976.
- Girot 2009 = Jean-Eudes Girot, *Mellin de Saint-Gelais, poète éparpillé*, in *Qui écrit ? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte XV^e-XVIII^e siècle*, sous la direction de M. Furno, Lyon, ENS éditions, 2009 : 95-108.
- Girot 2015 = Jean-Eudes Girot, *La poésie française et les premiers recueils de chansons publiés par Pierre Attaignant (1528-1534)*, in *Poésie et musique à la Renaissance*, éd. par O. Millet et A. Tacaille, Paris, PUPS, 2015 : 25-43.
- Heartz 1969 = Daniel Heartz, *Pierre Attaignant. Royal Printer of Music. A Historical and Bibliographical Catalogue*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969.
- Marguerite de Navarre (Cooper) = Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, sous la direction de N. Cazauran, t. VIII, *Chrétiens et mondains, poèmes épars*, éd. par R. Cooper, Paris, Champion, 2007.
- Marot (Rigolot) = Clément Marot, *Œuvres complètes*, éd. par Fr. Rigolot, Paris, Flammarion, 2007, 2 vols.
- Mayer 1954 = Claude Albert Mayer, *Bibliographie des œuvres de Clément Marot*, Genève, Droz, 1954, 2 t.
- Mueggler 2023 = Nina Mueggler, « *Bon pays de France* ». *Enjeu national et joutes poétiques sous le règne de François I^{er}*, Genève, Droz, 2023.
- Paris, 1880 = Paulin Paris, *Un nouveau manuscrit des poésies de François I^{er}*, «Bulletin du bibliophile» (1880) : 1-17 et 289-305
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales* : <http://opac.rism.info>
- Rouget 2014 = François Rouget, *Un poète "sans œuvre" : sur des vers inédits de Mellin de Saint-Gelais*, «Studi francesi» 174 (2014) : 519-31.
- Rouget 2017 = François Rouget, *Figurations de François I^{er} poète, d'après les albums de poèmes manuscrits*, in *François I^{er} imaginé (1515-1547)*. Actes du Colloque international de Paris-BnF (avril 2015), éd. par B. Petey-Girard, Genève, Droz, 2017 : 167-184.
- Smith 2021 = Marc Smith, *Le "Portefeuille de François I^{er}" à la lumière d'un nouveau manuscrit royal*, in *Le manuscrit littéraire à la Renaissance*, éd. par F. Lestringant et O. Millet, Paris, PUPS, 2021 : 85-98.
- Tacaille 2015a = Alice Tacaille, *L'air et la chanson. Les paroliers sans musique au temps de François I^{er}*, Habilitation à diriger des recherches, Université Paris - Sorbonne, 2015.
- Van Orden 2015 = K. Van Orden, *Materialities. Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

Veneziale 2021 = M. Veneziaie, *Les Fleurs de Poesie Française (1534) et leur tradition manuscrite*, in *Fleurs et jardins de poésie. Les anthologies poétiques au XVI^e siècle (domaine français, incursions européennes)*, éd. par A. Lionetto et J.-C. Monferran, Paris, Garnier, 2021 : 161-183.

Vignes 2019 = Jean Vignes, *Chanter l'Adolescence clémentine, ou Marot, Attaignant, Sermisy : la fabrique de quelques tubes de la Renaissance*, *Les voix de l'« Adolescence Clémentine »*, éd. par G. Berthon et N. Dauvois, «Babel. Littératures Plurielles» hors-série (2019) : 163-192.

EDITIO PRINCEPS CHEZ LE PRINCE. LE CAS DU GIGLAN

Claude Platin est connu pour être l'auteur de trois traductions imprimées au début du XVI^e siècle. Il s'agit d'un roman de chevalerie, *Giglan*, traduit de l'occitan et de l'ancien français, et du *Débat de l'homme et de l'argent*, originellement en italien, les deux parus dans des éditions sans indications typographiques. La version d'un traité arithmétique espagnol, l'*Oeuvre tressubtille et profitable de l'art et science de arismetique*, est publiée, cette fois-ci avec des indications typographiques, à Lyon le 23 octobre 1515 par Etienne Baland pour Simon Vincent.

Longtemps négligé de la critique, le roman de *Giglan* jouit depuis quelques années d'un intérêt scientifique accru, porté par le renouveau des études sur les mises en prose au XVI^e siècle et sur le devenir tardif des récits chevaleresques.¹ La complexe tradition textuelle de l'ouvrage, transmis par plusieurs éditions sans indications typographiques, n'a jusqu'ici pas permis d'identifier l'*editio princeps* de l'ouvrage. Or, sur la foi d'éléments bibliographiques philologiques, je voudrais ici identifier cette *editio princeps* avec l'impression du roman par Claude Nourry dit le Prince.²

Ce que nous savons sur le traducteur, c'est lui-même qui le dit dans les préfaces de ses œuvres.³ Platin est un chanoine régulier de l'ordre de saint Antoine. Fondé au XI^e siècle, cet ordre hospitalier se destine à fournir des soins médicaux aux victimes du mal des ardents (l'ergotisme).⁴ Saint-

¹ Cappello s.d., 2014, Harf-Lancner 1996, Jewers 2010, Kirsop 1980, Lefèvre 1987, 2014a, 2014b, Taylor 2014 : 119-135 et 233-239.

² Sur Claude Nourry voir Baudrier 1895-1921 vol. XII : 72-149, ainsi que les articles réunis dans Blom Clément Montorsi 2024.

³ La critique n'a pas trouvé des références à Platin dans les ouvrages qui lui sont contemporains (voir Kirsop 1980). Il n'est pas exclu qu'une recherche dans les documents d'archives puisse apporter de nouvelles lumières. C'est aux archives départementale du Rhône que se trouve le fonds de l'ordre des Antonins, inventorié par René Lacour (*Ordre de Saint-Antoine en Viennois. 1200-1792, [série] 49 H 1-1332*, en ligne), mais les documents sont peu nombreux pour la période antérieure au XVII^e siècle.

⁴ Sur cet ordre voir Mischlewski 1995.

Antoine-l'Abbaye (anciennement Saint-Antoine-en-Viennois, département de l'Isère) est le siège de l'abbaye-mère, où gisent les reliques du saint et où l'ordre a été fondé. De nombreuses autres maisons, appelées commanderies ou précepteries, sont établies dans le Dauphiné, dans le royaume de France et partout en Europe.

En ce début de XVI^e siècle, les chanoines de saint Antoine semblent avoir goûté aux activités littéraires et éditoriales. Deux autres exemples d'Antonins qui se sont exercés aux belles-lettres dans les mêmes années que Platin me sont connus. Vers 1500, Jean de Rochemeur, religieux de la précepterie d'Aubenas, est l'auteur d'une traduction, restée manuscrite, du *romanzo* italien *Guerrin Meschino*.⁵ Dans la décennie 1530, Antoine du Saix, commandeur de la précepterie de Bourg-en-Bresse et ami de François Rabelais, publie plusieurs textes à Lyon⁶ et collabore aux activités éditoriales d'un imprimeur de la ville.⁷

1. LE ROMAN DE GIGLAN

Selon le prologue signé de sa plume, Claude Platin a trouvé un jour, dans une « petite librairie », « ung gros livre de parchemin bien vieil, escript en rime espaignolle assez difficile à entendre ». C'est dans ce vieux livre qu'il a lu une « petite hystoire bien plaisante », qu'il a ensuite traduite pour qu'elle puisse être « entendue de ceulx qui prendront plaisir à la lire ou ouyr lire ». Cette histoire plaisante est *L'hystoire de Giglan, filz de messire Gauvain, qui fut roy de Galles, et de Geoffroy de Maience, son compaignon, tous deux chevaliers de la Table Ronde*.

Malgré les dires du prologue, l'histoire des deux chevaliers Giglan et Geoffroy ne dépend guère de l'heureuse découverte d'une source ignorée. Le roman repose plutôt sur une opération littéraire complexe, un triple

⁵ Babbi 1996, 1998, 2002-2003. Le texte est conservé dans un manuscrit à Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 25-26.

⁶ Profil biographique d'Antoine du Saix dans Cooper 1997 : 147-167, avec bibliographie antérieure. Pour les impressions de ses œuvres, voir Kemp 2000.

⁷ Berthon 2014.

geste de traduction, mise en prose et assemblage. Les deux sources principales à la base du roman sont deux récits en vers, le *Jaufré* occitan et le *Bel Inconnu* de Renaud de Bâgé (Beaujeu) en ancien français, qui ont été traduits, dérimés et combinés ensemble selon le principe narratif de l'entrelacement.

L'alternance de deux quêtes parallèles rythme le roman. D'un côté, Geoffroy, fils de Donon de Mayence, part à la recherche d'un méchant chevalier, Taulas de Rougemont, qui vient de tuer un chevalier d'Arthur. Cette quête l'amène à affronter de nombreuses épreuves et à découvrir l'amour. De l'autre, un jeune chevalier sans nom, surnommé par Arthur le Bel Inconnu, va au secours de la reine de Galles, victime d'un enchanteur. Après les exploits attendus, il libère la reine et obtient la révélation de son nom et de son lignage. L'amour est, ici aussi, au rendez-vous. Un tournoi permet de faire revenir le héros à la cour et de terminer le roman sur une scène collective.⁸

2. LE PROBLÈME ÉDITORIAL

Les romans vernaculaires imprimés à la fin du xv^e et au début du xvi^e siècle présentent souvent un cadre éditorial incertain. Les impressions dites gothiques sont volontiers dépourvues de nom d'imprimeur et de datation et le cas de *Giglan* est exemplaire de cet état de la production éditoriale.

Voyons tout de suite un recensement des éditions du *Giglan*, qui se fonde sur les informations déjà réunies par la critique, et en particulier par Baudrier, Joan Lindblad Kirsop, Guy Bechtel, Sergio Cappello et Sylvie Lefèvre. Six éditions sont connues, dans un ou deux exemplaires, l'une d'elles étant sans exemplaire connu. Le texte a été imprimé à Lyon, deux fois par Claude Nourry, une par les frères Huguetan, une par Olivier Arnoullet, ainsi qu'à Paris, « a l'enseigne de l'escu de France » et chez Nicolas Chrestien. Deux seules éditions sont datées et attribuées (Nourry

⁸ Résumé du roman dans Harf Lancner 1996, correspondances avec les sources dans Taylor 2014 : 233-239.

1530 ; Huguetan 1539), les autres ont des données lacunaires (« écu de France », sans date ; Nicolas Chrestien, sans date) ou complètement absentes ([Nourry, sans date] ; [Arnoullet, sans date]).

Éditions du *Giglan*

1. [Nourry, sans date]

[L]hystoire de Giglan filz // de messire Gauvain qui // fut roy de Galles. Et de // Geoffroy de Maience son co[m]pai= // gno[n] : tous deux cheualiers de la // table Ronde, s.l. [Lyon], s.n. [Claude Nourry], s.d.

In-4°, car. goth., 76 f., a-t4, 41 longues lignes, ill.

Loc. : Berlin, Staatsbibliothek, Xx 932, disponible en ligne (*le catalogue en ligne donne la date ca. 1530*) ; Madrid, BNE, R/9353(3), disponible en ligne (*le catalogue en ligne donne la date 1530*)

Bibliographie : USTC 88797 ; FVB 22824 ; Lyon 15-16 32594

2. « à l'écu de de France », sans date

S[ensuyt lhystoire de Giglan filz de Messire Gauvain] qui fut Roy de Galles et // de Geoffroy de Maie[n]ce son // co[m]paignon, to[us] deux cheualiers de la table Ro[n]de (*exemplaire mutilé ; la partie entre crochets est reconstituée*), « on les uend a Paris en la rue Neufue Nostre Dame a l'enseigne de l'escu de France », s.d.

In-4°, car. goth., 96 f., A-Y4, 40 lignes, deux colonnes, ill.

Loc. : Göttingen, SUB, 8 FAB III, 1327 INC, disponible en ligne

Bibliographie : Cappello s.d., Cappello 2014, Lefèvre 2014a

3. Nourry, 1530

[L]Hystoire de Gigla[n] // filz de messire Gau // uain qui fut roy de // Galles. Et de Geoffroy de Maience son compaignom [sic] : tous deux che= // ualiers de la table Ronde. Lesquelz feirent plusieurs et merueilleuses // entreprises : et eurent de grandes fortunes et adventures, auta[n]t que cheua= // liers de leur te[m]ps : Desquelles par leur noble prouesse et cuer cheua= // lereux vindre[n]t a bout et hōnorable fin, cōme on pourra veoir en ce p[re]sent // liure. Lequel a este nouvellement trāslate de langaige Espaignol en nostre // langaige Francoys, « on les uend a Lyon en la maison de Claude Nourry dict Le Prince : demourant pres Nostre Dame de Confort », [*colophon* :] « Cy fine le livre de Giglan [...] et fut acheué de imprimer le .xxii. jour de juing .Mil.cccc.et.xxx. »

In-4°, car. goth., 76 f., a-t4, 43 longues lignes, ill.

Loc. : London, BL, C.47.f.5 ; Paris, Bnf, Rés Y2 568, disponible en ligne (*exemplaire mutilé, qui provient de la collection La Vallière ; la dernière page a été refaite à la main en copiant le colophon de l'édition [Nourry] sans date*)

Bibliographie : USTC 55789 ; FVB 22820 ; Bechtel G-121 [« 1520 »] ; Brunet II 1590 [description de l'exemplaire mutilé de la BnF] ; Baudrier XII 92, 123-124 [description de l'exemplaire mutilé de la BNF et description de l'exemplaire de la BL auquel est attribuée par erreur la date de 1520] ; Gültlingen I 84 ; Lyon 15-16 11953

4. [Arnoullet], sans date

Lhistoire de Gigla[n] filz de messi= // re Gauvain qui fut roy de Galles. Et de Geoffroy de Maience son compai= // gnon: tous deux cheualiers de la table Ro[n]de. Imprime nouvelleme[n]t a Lyon, [Olivier Arnoullet], s.d.

In-4°, car. goth., 80 f., a-s4, t8, 41 longues lignes, ill.

Loc : Chantilly, Musée Condé, III-F-109 ; Grenoble, BM, E.30110 Rés.

Bibliographie : USTC 80041 ; FVB 22821, 22823 ; Bechtel G-124 ; Brunet II 1590 ; Baudrier X 43 ; Gültlingen III 223 ; Lyon 15-16 12609

5. frères Huguetan, 1539

[L]Hystoire de Gigla[n] filz de messire // Gauvain qui fut roy de Galles. // Et de Geoffroy de Maie[n]ce son // compaignon tous deux chevaliers de la table ronde. Lesquelz feirent plusieurs et // merueilleuses entreprisnes : et eurent de grandes fortunes et adve[n]tures: aultant que // chevaliers de leur temps: Desquelles par leur noble p(ro)uesse et cueur chevalereux vin= // dre[n]t a bon[n]e et ho[n]norable fin : comme on pourra veoir en ce present livre. Lequel a esté // nouvellement translaté de langaige Espaignol en nostre langaige Francoys, Lyon, Gilles et Jacques Huguetan, 1539

In-4°, car. goth., 76 f., a-i8, k4, 43 longues lignes par page, ill.

Loc: Paris, Bnf, Rés Y2 569, disponible en ligne.

Bibliographie : USTC 79974 ; FVB, 22822 ; Bechtel, G-122 ; Brunet II 1590-91 ; Brunet *Suppl.* 546 ; Baudrier XI 321-322 ; Gültlingen VI 207 ; Lyon 15-16 23407

6. Nicolas Chrestien, sans date

[L]Hystoire de Gigla(n) // Roy de Galles filz // de messire Gauvai(n) // et de Geoffroy son compagno(n) tous deux cheualiers de // la table Ronde, Paris, Nicolas Chrestien, s.d.

In-4°, car. goth., 108 f, A4, B8, C-D4, E8, F-G4, H8, I-K4, L8, M-N4, O8, P-Q4, R6, S-V4, X6, ill. (*description bibliographique dans le Catalogue Brunshwig*)

Aucun exemplaire localisé

Bibliographie : Bechtel G-123 ; Brunet Suppl. II 1029 ; *Cat. Firmin Didot*, juin 1878, n. 572 ; *Catalogue Brunshwig* 418

L'absence, partielle ou totale, de données typographiques dans certaines impressions, ainsi que l'absence de tout privilège d'imprimeur, ne permet pas de saisir immédiatement les étapes de l'histoire éditoriale. Afin d'éclairer le parcours du roman, il faut donc se tourner vers un travail d'analyse, qui peut s'appuyer sur les outils conjoints de la bibliographie et la philologie.

3. L'ANALYSE BIBLIOGRAPHIQUE

Parmi les éditions recensées, l'enquête bibliographique peut se concentrer sur deux d'entre elles. Quatre éditions n'ont en effet aucune chance de se situer au début de la tradition. Les éditions des frères Huguetan en 1539 et celle de Nicolas Chrestien [entre 1547 et 1557 d'après les dates d'activité] sont parues à un moment peu compatible avec la seule autre date connue de l'activité de Platin, à savoir 1515. Le volume publié par Claude Nourry de 1530 est, quant à lui, sans doute postérieur à son autre édition, comme le révèlent les signes d'usure du matériel employé.⁹ Enfin, en ce qui concerne Arnoullet, cet imprimeur ne fait que reprendre les titres mis en circulation par ses collègues¹⁰ et il semblerait, d'après une analyse de la variation textuelle, que son édition du *Giglan* suive l'édition 1530 de son confrère lyonnais, Claude Nourry.¹¹

⁹ Cappello 2014.

¹⁰ Voir la base ELR. Dans un catalogue très ample, la seule exception à cette règle est le *Guérin Mesquin* publié en 1530, une édition partagée avec le libraire Romain Morin, à qui on doit peut-être en attribuer l'initiative. Sur les éditions de nouveautés vernaculaires en caractères romains par Romain Morin dans les années 1530-1532, voir Kemp 1988.

¹¹ Cappello 2014 : 78-79.

La première et la deuxième édition de la liste – [Nourry], sans date et « écu de France », sans date – sont donc celles qui peuvent prétendre au statut d'édition originelle. Essayons de départager les deux avec l'objectif de montrer que le volume de Nourry est le premier, et cela bien qu'on ait soutenu récemment la priorité chronologique de l'édition parisienne.¹²

« L'enseigne de l'escu de France » est une adresse où se sont alternés plusieurs membres d'une longue dynastie d'imprimeurs parisiens, à savoir Jean Trepperel, puis sa veuve, associée à Jean Janot ou seule, son fils Jean II Trepperel, ensuite Alain Lotrian.¹³ L'édition qui nous occupe doit être antérieure à février 1522 (n.st.) puisque l'inventaire après décès de Jean Janot fait état à cette époque de 380 exemplaires du *Giglan*. Or cet inventaire contient des livres publiés par différentes figures de la dynastie. Comme l'ont remarqué Sylvie Lefèvre et Sergio Cappello, le matériel typographique se retrouve dans des impressions dues à Janot et à la Veuve Trepperel et il semble donc plausible d'attribuer cette édition à ces deux acteurs du livre.¹⁴ Au demeurant, aucun élément ne permet de resserrer la datation plus précisément que la période hypothétique d'association des deux, qui s'étend entre 1512 et une date malheureusement plus imprécise (1519 ? 1521 ?).¹⁵

¹² Cappello 2014.

¹³ Sur cette dynastie, voir les renseignements fournis dans Renouard 1965 et Rambaud 2006, 2007, 2017.

¹⁴ Cappello 2014, Lefèvre 2014a.

¹⁵ Pour la période d'association de la veuve Trepperel et Jean Janot, Renouard (1968 : 414) écrit qu'elle dure « jusqu'à 1517 (ou 1521) » et ailleurs (1968 : 218) jusqu'à 1517. David Shaw évoque la période « 1512-c. 1517 » (*A Typographical Catalogue of books printed in France 1501–1520 in the British Library* ; <http://frenchpostincunables.djshaw.co.uk/>). Runnals écrit que la collaboration des deux finit « vers 1519 » (2000 : 799) et la date 1519 est indiquée dans plusieurs contributions (par ex. Rambaud 2017 : 111, Cappello 2014 : 77). Stéphanie Rambaud, qui prépare une thèse sur les Trepperel et que je remercie pour sa disponibilité, me signale que les faits qui auraient indiqué que la collaboration a cessé sont d'ordre immobilier : Jean Janot s'installe en 1519 à l'enseigne Saint-Jean-Baptiste, et, en juin 1520, il reprend sa part de l'ensemble de deux maisons acquises auparavant par lui et la veuve Trepperel. Mais il est possible que la collaboration entre la veuve Trepperel et Jean Janot ait continué, avec tout au moins, la mise en commun d'un certain type de caractère typographique et l'utilisation des mêmes presses, jusqu'au décès de

En ce qui concerne le volume publié sans date par Claude Nourry, on a pu montrer, sur la base d'une analyse du matériel typographique, que l'édition a été publiée après 1512 et avant 1530.¹⁶ En effet, on a dans *Giglan* un bois et une lettrine « L » qui se retrouvent, en meilleur état, dans *Le trésor des pouures selon maistre Arnoult de Villenoue* imprimé en 1512 par Nourry. Aussi, certains bois qui ont été utilisés ensuite dans le *Giglan* de 1530 se retrouvent ici moins abîmés.

La fourchette chronologique de ce *Giglan* peut être ultérieurement resserrée grâce, encore une fois, à une analyse du matériel typographique. Rappelons tout d'abord que cette édition contient quinze bois gravés, avec des répétitions, pour un total de vingt-six illustrations. Ces bois n'ont pas été gravés pour l'occasion. Certains éléments se retrouvent dans les productions antérieures d'imprimeurs lyonnais tels Jean de la Fontaine (f. A4r), Guillaume Le Roy (f. A4v), ou Martin Havard (gravure répétée aux f. B3r, C3v, E3r, I1r, L2r ; f. C2r ; f. O1v ; gravure répétée aux f. R4r, T2r).

Parmi les bois, trois présentent un intérêt majeur. Ils se retrouvent, à peu près quand sort des presses *Giglan*, dans un autre atelier. En effet, ces xylographies – une joute, un mariage, le départ d'une ville de deux hommes à cheval – sont utilisées dans un *Clamadés* conservé dans un exemplaire unique localisé à Aix-en-Provence (Méjanes, Rés. S-024).¹⁷ Le roman, l'une de ses dernières productions, est imprimé par Jean de Vingle le 18 octobre 1516.¹⁸

Jean Janot, entre décembre et janvier 1521. Le bois de la page de titre du *Giglan* à l'écu de France se retrouve, dans une version plus usée, dans l'édition de la *Destruction de Troie la grant par personnages* de Jacques Millet, imprimée par la veuve Trepperel et Jean Janot « libraire juré » (ex. Chantilly, VII-H-022), sans date.

¹⁶ Cappello 2011, 2014. Lefèvre reporte une expertise de William Kemp qui propose de dater l'édition autour des années 1523-1525 d'après la gothique utilisée (Lefèvre 2014 : 207).

¹⁷ William Kemp a attiré l'attention sur ce recueil, inconnu à Baudrier et Claudin, dans un billet publié en ligne sur le site Academia.edu. (« Un volume factice de la Bibliothèque Méjanes : Jean de Vingle en 1515-1516 »).

¹⁸ Sur Jean de Vingle, voir Baudrier 1895-1921 vol. III : 191-216 et Claudin 1900-1914 vol. IV : 221-244. Baudrier écrit que de Vingle meurt en 1513 mais aucun document d'archives n'est cité et il semble donc l'affirmer sur la base des dernières éditions datées

Le bois de la joute est celui qui nous intéresse ici. Ce bois apparaît d'abord non pas chez Nourry, mais dans le *Valentin et Orson* (1505) de Martin Havard pour lequel il a été conçu.¹⁹ Nourry l'obtient à travers un achat ou un emprunt car il l'utilise dans ses deux *Giglan*. Dans la première des deux publications il a été utilisé cinq fois, dans les cahiers « b », « c », « e », « i », « l ». Un fait curieux se produit pendant cette impression : le bois se casse sous les presses. Alors qu'on retrouve la xylographie de la joute encore intacte dans le cahier « b », dès le cahier « c » elle montre un endommagement, lorsqu'une partie de l'encadrement supérieur, sur le côté droit, est désormais dégradée. Ce dégât empire encore dans la suite, puisque, dans le cahier « f », une partie ultérieure du bois du cadre a encore cédé.²⁰ Or, cette gravure de la joute, comme on l'a dit, se retrouve plus tard dans le *Clamadés* imprimée par Jean de Vingle. Dans cette dernière édition, datée d'octobre 1516, l'image présente la cassure au filet supérieur (f. e iii v),²¹ ce qui prouve que le *Giglan* sans date lui est antérieur.

Ainsi, le *Giglan* peut être attribué à un laps de temps somme toute assez court, à savoir de 1512 à octobre 1516. On ne négligera pas de remarquer que cette période correspond parfaitement à l'autre date connue pour Claude Platin. Mais, si on peut se réjouir d'avoir précisé la datation, on n'a néanmoins pas résolu la question de la priorité chronologique. Les fourchettes des deux éditions, 1512-1519/1521(?) et 1512-octobre 1516, se superposent. En somme, la datation inférée par l'analyse bibliographique n'apporte malheureusement pas d'arguments décisifs pour identifier l'*editio princeps*. Il devient alors nécessaire de se tourner vers les outils de la philologie.

qui lui sont connues. Au demeurant, il n'est pas besoin de penser que ce Vingle imprimeur du *Clamadés* soit le fils du précédent. Jean II de Vingle est né en 1498 (il avait 18 ans en 1516) et il était graveur de son état, cf. Thomas 1937. Sur le *Clamadés* voir Maillet s.d., 2016.

¹⁹ Sur ces bois, voir Cappello 2021. Sur Martin Havard, voir Baudrier 1895-1921 vol. III : 99-110 et Claudin 1900-1914 vol. IV : 197-220.

²⁰ Voir en annexe les reproductions du bois de la joute dans les cahiers « b » et « l ».

²¹ L'image est reproduite dans la notice du *Clamadés* dans la base ELR signée par Maillet (Maillet s.d.), voir en particulier la fig. 5 de l'éd. 2.

4. L'ANALYSE TEXTUELLE

Avec pour objectif d'identifier l'origine de la tradition imprimée, j'ai procédé à une collation partielle des éditions.²² Malgré la similarité des états textuels, toujours très proches, le travail a permis de repérer des éléments – fautes et variantes – qui montrent que le volume à l'écu de France ne constitue pas l'édition originelle car il a été copié sur un texte plus correct qui coïncide selon toute vraisemblance avec l'imprimé de Nourry.

Une première erreur significative consiste dans un saut de même au même. Au tout début du roman, dans un passage qui constitue un ajout originel, le traducteur évoque les *ordonnances* des chevaliers de la Table Ronde. Parmi leurs obligations, nous dit-il, il y avait celle d'assister les femmes en danger, un devoir qui primait sur tous les autres, y compris sur l'assistance aux compagnons d'armes et à sa propre famille. Voici le texte correct, tel qu'il est transmis par l'édition de Claude Nourry (je souligne en gras les mots identiques qui ont produit dans l'édition suivante le saut du même au même) :

Et ne devoient jamais faillir à dame ne à damoiselle qui leur demandast secours car, s'ilz eussent veu leur propre frere ou l'ung de leurs compagnons en dangier de mort et une dame ou **damoiselle** leur demandast ayde ou secours, plus tost devoient ilz faillir à leur frere que à la dame ou **damoiselle**. Ilz estoient tenus de tenir leur queste... [f. a ii v]

Et voici le texte corrompu :

Et ne devoient jamais faillir à dame ne à damoiselle qui leur demandast secours car ilz eussent veu leur propre frere ou l'ung de leurs compaignons en dangier de mort et une dame ou damoiselle. Ilz estoient tenus de tenir leur queste... [f. a ii v-b]

²² La collation a porté sur les cinq cahiers situés au début du texte (cahiers « a » à « e ») et sur les trois cahiers finaux (« r » à « t »), ce qui correspond à une étendue de plus qu'un tiers du roman. Pour l'édition Nourry j'ai utilisé l'exemplaire de Madrid et pour l'édition à l'écu de France le seul exemplaire connu, conservé à Göttingen. Dans les transcriptions, je dissocie i/j et u/v, et j'introduis ponctuation, majuscules et signes diacritiques.

Quelle que soit la ponctuation choisie, le texte du volume parisien n'a plus de sens. En raison d'une faute banale, un saut du même au même, l'édition a omis la phrase principale qui régissait la proposition hypothétique originelle (*plus tost devoient ilz faillir...*). C'est la preuve que le texte à l'écu de France, qui copiait ici un imprimé, n'est pas l'édition originelle.

Dans le même cahier, dans un morceau qui est lui aussi un ajout originel, on retrouve une autre erreur de la même nature. Le traducteur désigne un certain nombre de chevaliers de la Table Ronde, qu'il décrit par des qualifications élogieuses. Pour Lancelot, il évoque sa préexcellence sur tous les membres de la Table Ronde, à une exception près, son propre fils Galaad :

Ce Lancelot fut ung des beaulx chevaliers et des plus vaillants du monde car il passa en prouesse tous les autres, excepté son filz Galaad qui remplit le siege perilleux et acheva les adventures du sang **Greal**, ainsi qu'il est contenu au livre qui est feict de la queste dudit sang **Greal**. Après estoit messire Gauvain... [f. a ii r]

Ce Lancelot fut ung des beaulx chevaliers et des plus vaillans du monde car il passa en prouesse tous les autres, excepté son filz Galaad qui remplit le siege perilleux et acheva les adventures du sang Greal. Après estoit messire Gauvain... [f. a ii r-a]

Certes, ici l'omission n'entraîne pas de perturbation de sens et il serait donc en principe aussi possible de penser qu'une édition ait ajouté une phrase que de croire que l'autre l'a retranchée. En réalité, la proximité des états textuels rend bien plus probable la possibilité d'une omission, une hypothèse corroborée par la coïncidence de la coupure identifiée avec un saut du même au même (*Greal ... Greal*). Au demeurant, je signale que, en procédant à la collation, je n'ai pu repérer qu'une seule autre omission qui dépare les éditions. La lacune se trouve encore une fois, et cela ne doit pas relever du hasard, dans l'édition parisienne :

Le roy estoit bien joyeux de la venue de Gauvain et en disnant parlerent du Descogneu *qu'il estoit bardy chevalier et s'il vivoit son aage qu'il seroit l'ung des bons chevaliers du monde* et disoient que celle adventure estoit... [f. d ii r]

Le roy estoit moult joyeux de la venue de Gauvain et en disnant parlerent du Descogneu et disoyent que celle adventure estoit... [f. c iiiii r-b]

Il est encore un élément – il relève de l'onomastique – qui étaye la priorité de l'édition Nourry. Les éditions offrent deux variantes pour le nom du père de Geoffroy. Nous lisons, dans l'écu de France, Doon de Mayence, et, dans le volume paru chez Nourry, Donon de Mayence :²³

<p>L'escuyer respondi au roy : « Sire, j'ay non Geoffroy et fus filz a Donon de Maience ». Quant le roy entendit parler de Donon de Maience, il dist tout hault « Geoffroy, vous fustes filz à ung des bons chevaliers du monde ... Donon ne me faillit jamais » [f. a iii v]</p>	<p>L'escuyer respondi au roy : « Sire j'ay nom Geoffroy et fut filz à Doon de Maience ». Quant le roy entendit parler de Doon de Maience, il dist tout hault : « Geoffroy, vous fustes filz à ung des bons chevaliers du monde... Doon ne me faillit jamais » [f. b i r-a]</p>
---	--

Pour comprendre pourquoi le père de Geoffroi s'appelle Doon ou Donon de Mayence, il faut revenir aux sources du *Giglan* et en particulier au *Jaufré* occitan. Dans ce texte, le père du héros est un chevalier appelé Dozon ou Dovon. Bien que l'identification ne saute pas immédiatement aux yeux, ce Jaufré coïncide avec un chevalier connu de la légende arthurienne, à savoir Girflet le fils Do.²⁴ Les variantes Dozon/Dovon, propres au roman occitan, ne se retrouvent pas ailleurs dans la tradition d'oïl, ni dans les romans en vers ni dans les romans en prose.²⁵

Reconnaître Girflet fils de Do derrière Jaufré fils de Dozon/Dovon n'était pas une affaire facile. Ainsi, sans doute à l'instar d'autres, Claude Platin n'a pas identifié le chevalier. Mais, en raison de ses lectures, d'autres associations lui sont venues à l'esprit. Il a cru notamment que le père du héros était un personnage connu, le Doon de Mayence épique. C'était une confusion d'autant plus légitime que, dans la chanson de geste, Doon a bien un fils prénommé Gaufrei.²⁶

²³ Dans l'édition Nourry, on trouve aussi la forme « Doon », par ex. f. r ii r.

²⁴ Sur ce personnage, voir Saly 1986. La forme Jaufré pourrait dépendre d'une déformation consciente due à une visée encomiastique, cf. Lejeune 1948 : 271-278.

²⁵ Les variantes de Do – chevalier généralement cité en tant que père de Girflet et non comme personnage autonome – sont signalées dans West 1969, s.v. Do : « Deon, Deu, Doe, Doon, Due, Dué », et West 1978, s.v. Do : « Do, Don, Doon, Dou ».

²⁶ Pour des références au personnage, Moisan 1986, s.v. Gaufrei5. D'après le

Si on revient maintenant aux variantes onomastiques de nos deux éditions, on doit observer que Donon constitue une graphie inattendue pour Doon. Dans les chansons de geste, Doon, forme majoritaire pour le chevalier épique, est côtoyée par des formes telles que Does, Doez, Doet, Doelin, Doolin, Droon, mais pas Donon.²⁷ Par ailleurs, dans les répertoires onomastiques de textes narratifs médiévaux, on ne trouve pas non plus des personnages avec ce nom.²⁸

Néanmoins, malgré son apparence inusitée, Donon est la forme que le traducteur Claude Platin a utilisée dans sa traduction de l'occitan. Cette variante doit dériver en effet de la lecture d'un manuscrit. Dans l'un des deux témoins complets du roman de *Jaufré* (Paris, BnF, fr. 12571), le personnage apparaît régulièrement sous la variante, déjà signalée, de Dovon (et, moins souvent, Dozon). Dans le morceau correspondant au passage analysé – où Geoffroy se présente au roi Arthur – on lit trois fois la forme Dovon.²⁹ L'autre manuscrit complet (Paris, BnF, fr. 2164) connaît aussi cette forme.³⁰

D'après les éléments en notre possession, le Donon de l'imprimé de Nourry peut s'expliquer par une forme Dovon qui a été lue dans le manuscrit avec une confusion entre graphèmes *n* et *v*, un phénomène paléographique très banal et récurrent. Si la forme Donon pour Doon qu'on retrouve dans l'édition lyonnaise est étonnante, elle remonte donc bien à une graphie de la tradition manuscrite et constitue un indice de sa

répertoire de Moisan, Gaufrois est cité dans de nombreux textes, tels *Aspremont*, *Charlemagne* de Girart d'Amiens, *Chevalerie Ogier de Danemarque*, *Doon de Mayence*, *Enfances Ogier*, *Guy de Nanteuil*, *Lion de Bourges*, *Maugis d'Aigremont*, *Macaire*, *Prise de Pampelune*, *Saisnes* de Jean Bodel, *Simon de Pouille*. Aussi, le personnage est le héros principal d'une chanson de geste de la deuxième moitié du XIII^e siècle : *Gaufrey* (Guessard et Chabaille).

²⁷ Moisan 1986 vol. 1, s.v. Doon.

²⁸ Pour la chanson de geste, cf. Moisan 1986 vol. 1 et vol. 2, et pour les textes arthuriens, West 1969, 1978. Dans ces répertoires, pas d'entrée Donon, ni de variante Donon signalée pour les personnages Doon ou Do. Voir aussi Flutre 1962, qui signale une occurrence de Donon mais à partir du *Giglan*.

²⁹ *Jaufré* (Lee), v. 687-693, qui se fonde sur le ms Paris, BnF, fr. 12571 (f. 4vb). Le texte de l'autre manuscrit, cf. *Jaufré* (Brunel), porte ici Doston/Dozon.

³⁰ Cf. *Jaufré* (Brunel), v. 1212, 6323, 6413, 6788, 9477.

proximité avec la source. En revanche, la forme *Doon* dans l'édition à l'écu de France est plus attendue parce qu'il s'agit d'une correction ou, pour parler en termes philologiques, d'une banalisation.

Les éléments à notre disposition montrent donc que le *Giglan* a vu le jour à Lyon, dans l'atelier de Claude Nourry dit le Prince, dans une édition qu'on peut dater entre 1512 et octobre 1516. C'est peu de temps après, et en tout cas pas plus tard que 1521, que le roman a été repris par les éditeurs à l'écu de France, qui ont ajouté au texte originel, comme dans tout acte de copie, des erreurs et des banalisations.

Avant de passer à notre point final, concernant l'ordre des Antonins à Lyon, soulignons un dernier élément textuel. Si dans quelques cas, le texte à l'écu de France a moins de mots par rapport au livre lyonnais, cela relève d'une contingence pratique, qui confirme les résultats obtenus. En copiant le modèle qu'ils avaient sous les yeux, les compositeurs à l'écu de France ont risqué à certains moments de ne pas contenir le texte dans la forme typographique. Dans ce cas, ils ont procédé à des coupures afin respecter la mise en page prévue. C'est pourquoi on trouve plusieurs omissions de l'édition parisienne dans la toute dernière ligne d'une page ou dans le tout dernier paragraphe du texte.³¹

5. LYON ET LES ANTONINS

Que le traducteur Claude Platin ait fait travailler les presses lyonnaises, au lieu des parisiennes, n'est d'ailleurs pas pour nous surprendre. C'est ce qui paraît même logique en raison à la fois de ce que nous savons de la vie du traducteur ainsi que de l'histoire de l'ordre auquel il a appartenu. Parmi les œuvres de Platin, on l'a dit, la seule datée et localisée avec précision a

³¹ Cf. f. c iiiii r ligne 8 de l'éd. Nourry et f. c i r dernière ligne de l'éd. à l'écu de France (omission de « en l'hystoire ») ainsi que f. s ii r l. 21 de l'éd. Nourry et f. S ii v dernière ligne de l'éd. à l'écu de France (omission de « la damoiselle »). Pour le dernier paragraphe du texte, cf. éd. Nourry f. t iiiii r et éd. à l'écu de France f. U ii v où on remarque plusieurs mots et syntagmes retranchés.

été imprimée à Lyon et il y a de bonnes raisons de croire que sa troisième œuvre aussi, le *Débat de l'homme et de l'argent*, a été publiée dans cette ville.³²

L'appartenance de Claude Platin à l'ordre des Antonins corrobore la provenance lyonnaise. Au début du XVI^e siècle, les maisons de la congrégation, répandues dans toute l'Europe,³³ se retrouvent dans toute la France, y compris à Paris³⁴ et à Lyon.³⁵ Or, malgré l'ampleur du réseau, l'implantation est particulièrement forte dans le Sud-Est du royaume, dans le Dauphiné et le long du Rhône. Par sa position géographique, la ville rhodanienne devait attirer particulièrement les Antonins, nombreux dans les régions circonvoisines ainsi que dans l'abbaye-mère de Saint-Antoine-en-Viennois. C'est chez le Lyonnais Thibaut Payen que Aymar Falco a publié son histoire de la congrégation en 1534. Antoine du Saix, le *commandeur jambonnier de saint Antoine (Gargantua, XVII)* déjà cité, a aussi imprimé ses premières œuvres à Lyon.

L'emplacement de la commanderie dans la capitale des Gaules ne peut que retenir l'attention. Les bâtiments se situaient en effet entre le bord de la Saône, la rue du petit David (anciennement rue saint Antoine) et la célèbre rue Mercière. C'est à dire que la commanderie des Antonins donnait directement sur la rue des imprimeurs.³⁶ Et si on regarde la topographie de l'atelier de Nourry – à Notre Dame de Confort, dans la partie méridionale de la rue Mercière –³⁷ on voit que quelques mètres seulement séparaient les presses du Prince de la maison de saint Antoine. Cette proximité pourra difficilement relever du hasard. Elle nous indique plutôt que Claude Platin faisait partie de ces clercs qui, en raison de leur maîtrise de l'écrit, ont été recrutés comme passeurs de textes par les imprimeurs lyonnais à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle.³⁸

³² Montorsi in c.s.

³³ Mischlewski 1995, en particulier les cartes.

³⁴ Fréchet 1989.

³⁵ Soudain 2014, Méras 1994, Carteron de Civray 1990. Je n'ai pas pu consulter le mémoire de maîtrise de Fabien Cotteville (1990).

³⁶ Krumenacker 2019 : 407-411.

³⁷ Krumenacker 2024.

³⁸ Krumenacker 2019 : 452-459.

6. CONCLUSIONS

Les recherches effectuées, portant à la fois sur des éléments bibliographiques et philologiques de la tradition ainsi que sur le contexte historique, montrent que la première édition du *Giglan* a paru à Lyon chez Claude Nourry dit le Prince, entre 1512 et octobre 1516. C'est peu de temps plus tard que ce roman, qui n'était pas protégé par un privilège, a été repris par les éditeurs parisiens œuvrant à l'écu de France.

Ces résultats sont significatifs pour au moins deux aspects. En premier lieu, une édition critique du *Giglan*, qui constitue un *desideratum* de la recherche, pourra désormais se fonder sur le volume Nourry sans date identifié avec l'*editio princeps* de l'œuvre. En outre, la reconstitution esquissée contribue quelque peu à la compréhension du monde du livre au début du XVI^e siècle. En reliant le *Giglan* à l'atelier Nourry, la recherche met en exergue le rôle novateur joué par la ville de Lyon et en particulier par Claude Nourry dans la publication des nouveautés vernaculaires au début du XVI^e siècle. Comme le montre ce cas d'étude, dès les années 1510 – bien avant la publication originelle de ce *Pantagruel* qui l'a rendu célèbre – Claude Nourry s'illustrait dans un nombre d'initiatives originales, au rang desquelles il faut désormais compter le *Giglan*.³⁹

Francesco Montorsi
(Université Lumière-Lyon 2)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

LITTÉRATURE PRIMAIRE

Jaufré (Brunel) = *Jaufré. Roman arthurien du XIII^e siècle en vers provençaux*, éd. par Clovis Brunel, Paris, S.A.T.F., 1943.

Jaufré (Lee) = *Jaufré*, a. c. di Charmaine Lee, Roma, Carocci, 2006.

³⁹ Sur quelques initiatives originales de Nourry, voir Montorsi 2024.

Bel inconnu (William) = Renaut de Beaujeu, *Le bel inconnu*, éd. par G. Perrie Williams, Paris, Champion, 1929.

Gaufrey (Guessard et Chabaille) = *Gaufrey*, éd. par François Guessard et Polycarpe Chabaille, Paris, Vieweg, 1859.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

Adams-Thorpe 1975 = Denise Adams, Lewis Thorpe, *L'Histoire de Giglan et le Roman de Laurin*, «Romania» 96 (1975) : 389-402.

Babbi 1996 = Anna Maria Babbi, *Le traduzioni del « Guerrin Meschino » in Francia*, in *Il romanzo nella Francia del Rinascimento. Dall'eredità medievale all'Astrea*. Atti del convegno internazionale di studi, Gargnano, Palazzo Feltrinelli, 7-9 ottobre 1993, Fasano, Schena, 1996 : 145-153.

Babbi 1998 = Anna Maria Babbi, *Jean de Rochemeure traduttore del « Guerrin Meschino »*, in Andrea Fassò, Luciano Formisano et Mario Mancini (a c. di), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998 : 15-23.

Babbi 2002-2003 = Anna Maria Babbi, *Le « Guerrin Meschino » d'Andrea da Barberino et le remaniement de Jean de Rochemeure*, in Giuseppe Di Stefano et Rose M. Bidler (éd. par), *Traduction, dérivation, compilation. La Phraséologie. Actes du colloque de Montréal, 2-3-4 octobre 2000* [«Le Moyen Français», numéro thématique, 51-52-53 (2002-2003)] : 9-18.

Baudrier 1895-1921 = Henri Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle, publiée et continuée par J. Baudrier*, Lyon, Brun, 1895-1921, 12 voll.

Berthon 2014 = Guillaume Berthon, *Le poète Antoine du Saix dans l'atelier du libraire lyonnais Guillaume Boullé ?*, «Réforme, Humanisme, Renaissance» 78 (2014) : 31-46.

Blom Clément Montorsi 2024 = Helwi Blom, Michèle Clément, Francesco Montorsi (éd. par), *Du Calendrier des bergers au Pantagruel. L'atelier Nourry à Lyon au début du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2024.

Cappello s.d. = Sergio Cappello, *Giglan et Geoffroy*, in Pascale Mounier (éd.), base *Éditions Lyonnaises de Romans du XVI^e siècle (1501-1600)*, disponible en ligne [<https://rhr16-elr.unicaen.fr>].

Cappello 2014 = Sergio Cappello, *Le passage à l'imprimé des mises en prose de romans. Giglan et Guillaume de Palerne « a l'enseigne de l'escu de France »*, in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman (éd. par), *Pour un nouveau répertoire des mises en prose Roman, chanson de geste, autres genres*, Paris, Garnier, 2014 : 69-84.

- Cappello 2021 = Sergio Cappello, *Cycles iconographiques et éditions perdues : les incunables lyonnais de « Valentin et Orson »*, in Andrea Battistini, Bruna Conconi, Éric Lysoe, Paola Puccini (a. c. di), *L'Europa o la lingua sognata. Studi in onore di Anna Soncini Fratta*, Città di Castello, I libri di Emil di Odoja, 2021 : 303-312.
- Carteron de Civray 1990 = Gabriel Carteron de Civray, *La Commanderie de Lyon. Montbrison, Feurs, Pontcharra, St-Chamond*, Lyon, G. Carteron, 1990 [dactylographié, un exemplaire à Paris, BnF].
- Claudin 1900-1914 = Anatole Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France au XV^e et au XVI^e siècle*, Paris, Imprimerie Nationale, I vol. 1900, II vol. 1901, III vol. 1904, IV vol. 1914.
- Cooper 1997 = Richard Cooper, *Litterae in tempore belli. Études sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie*, Genève, Droz, 1997.
- Cottevieille 1990 = Fabien Cottevieille, *L'Ordre hospitalier de Saint-Antoine dans le diocèse de Lyon du XIV^e au XV^e siècle*, mémoire de maîtrise sous la direction de M. Georges Jehel, Université de Saint-Étienne, 1990.
- Doutrepoint 1939 = Georges Doutrepoint, *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1939.
- Flutre 1962 = Louis-Fernand Flutre, *Table des noms propres avec toutes les variantes figurant dans les romans du Moyen Âge écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés*, Poitiers, Centres d'études supérieures de la civilisation médiévale, 1962.
- Fréchet 1989 = Georges Fréchet, *Les Antonins à Paris. Des origines à la réforme de 1619*, «Paris et Ile-de-France. Mémoires publiés par la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France» 40 (1989) : 7-36.
- Harf-Lancner 1996 = Laurence Harf-Lancner, *Le « Bel Inconnu » et sa mise en prose au XVI^e siècle. L'Histoire de Giglan : d'une esthétique à l'autre*, in Jean Dufournet (éd. par), *Le chevalier et la merveille dans le « Bel Inconnu » ou le beau jeu de Renaut*, Paris, Champion, 1996 : 69-89.
- Jewers 2010 = Caroline Jewers, *Slippery Custom(er)s: On Knight and Snake in the « Bel inconnu »*, «Neophilologus» 94 (2010) : 17-31.
- Kemp 1988 = William Kemp, *Les petits livres français illustrés de Romain Morin (1530-1532)* in Antonio Possenti et Giulia Mastrangelo (a. c. di), *Il Rinascimento a Lione. Atti del congresso internazionale*, Macerata, 6-11 maggio 1985, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988, 2 vol. : vol. 1 : 467-523.
- Kemp 2000 = William Kemp, *Lesperon de discipline d'Antoine Du Saix (1532) et l'imprimeur de Pantagruel, Claude Nourry dit « Le Prince »*, «Études rabelaisiennes» 39 (2000) : 23-37.

- Kirsop 1980 = Joan Lindblad Kirsop, *Claude Platin*, vir obscurissimus intra obscuros, «*Australian Journal of French Studies*» 17/1 (1980) : 86-120.
- Krumenacker 2019 = Jean-Benoît Krumenacker, *Du manuscrit à l'imprimé. La révolution du livre à Lyon (1470-1520)*, thèse de doctorat de l'Université de Lyon, 2019.
- Krumenacker 2024 = Jean-Benoît Krumenacker, *L'insertion de Claude Nourry à Lyon et dans le milieu des imprimeurs*, in Helwi Blom, Michèle Clément, Francesco Montorsi (éd. par), *Du Calendrier des bergers au Pantagruel. L'atelier Nourry à Lyon au début du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2024 : 57-78.
- Lefèvre 1987 = Sylvie Lefèvre, *La première aventure de « Giglan » : son écriture*, in Marie Thérèse Jones Davies (éd. par), *Le Roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1987 : 49-66.
- Lefèvre 2014a = Sylvie Lefèvre, *Giglan et Claude Platin entre Lyon et Paris. Des livres imprimés à Internet : la lente métamorphose d'un dossier*, in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman (éd. par), *Pour un nouveau répertoire des mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres*, Paris, Garnier, 2014 : 195-212.
- Lefèvre 2014b = Sylvie Lefèvre, *Giglan de Claude Platin*, in Maria Colombo Timelli et alii (éd. par), *Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècle)*, Paris, Garnier, 2014 : 401-409.
- Lejeune 1948 = Rita Lejeune, *La date du roman de Jaufré. À propos d'une édition récente*, «*Le Moyen Âge*» 54 (1948) : 257-295.
- Maillet s.d. = Fanny Maillet, «*Clamades*» in Pascale Mounier (éd.), base *Éditions Lyonnaises de Romans du xv^e siècle (1501-1600)*, disponible en ligne [<https://rhr16-elr.unicaen.fr>].
- Maillet 2014 = Fanny Maillet, *Les étapes lyonnaises dans le parcours éditorial du « Clamadès »*, «*Carte romanze*» 2/2 (2014) : 321-339.
- Méras 1994 = Mathieu Méras, *La commanderie des Antonins de Lyon du XVI^e au XVII^e siècle. Bâtiments et mobilier*, in Peer Friess (hrsg von), *Auf den Spuren des heiligen Antonius: Festschrift für Adalbert Mischlewski zum 75. Geburtstag*, Memmingen, Verlag Memminger Zeitung, 1994 : 295-310.
- Mischlewski 1995 = Adalbert Mischlewski, *Un ordre hospitalier au Moyen Âge. Les chanoines réguliers de Saint-Antoine-en-Viennois*, Presses Universitaires de Grenoble, 1995.
- Moisan 1986 = André Moisan, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, vol. 1, *Textes français*, 2 tomes, vol. 2, *Textes étrangers, textes annexes, suppléments*, 3 tomes, Genève, Droz, 1986.
- Montorsi, 2024 = Francesco Montorsi, «*Introduction*» in Helwi Blom, Michèle Clément, Francesco Montorsi (éd. par), *Du Calendrier des bergers au Pantagruel. L'atelier Nourry à Lyon au début du xv^e siècle*, Genève, Droz, 2024 : 7-15.

- Montorsi c.s. = Francesco Montorsi, « Le Débat de l'homme et de l'argent traduit par Claude Platin pour le "Prince". Une traduction peu connue de l'italien et son énigme éditoriale », *Actes du colloque From Romance to Romance. Translating among Medieval and Early Modern Romance Vernacular Texts (13th-18th c.)*, University of California Los Angeles, 23 et 24 janvier 2023.
- Rambaud 2006 = *L'atelier de Jean Trepperel, imprimeur-libraire parisien (1492-1511)* in G. Croenen et P. Ainsworth (ed. by), *Patrons, Authors and Workshops. Books and Book Production in Paris around 1400*, Leuven, Peeters, 2006 : 123-141.
- Rambaud 2007 = Stéphanie Rambaud, *La « Galaxie Trepperel » à Paris (1492-1530)*, «Bulletin du bibliophile» 1 (2007) : 145-150.
- Rambaud 2017 : Stéphanie Rambaud, *Libraires, imprimeurs, éditeurs. Les Trepperel de la rue Neuve-Notre-Dame à Paris* in Paola Cifarelli, Maria Colombo Timelli, Matteo Milani, Anne Schoysman (a. c. di), *Raconter en prose. XIV^e-XVI^e siècle*, Paris, Garnier, 2017 : 109-119.
- Renouard 1965 = Philippe Renouard, *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie, depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle*, Paris, Minard, 1965 [impression originelle en 1898].
- Runnalls 2000 = Graham A. Runnalls, *La vie, la mort et les livres de l'imprimeur-libraire parisien Jean Janot d'après son inventaire après décès (17 février 1522 [n.s.])*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 78/3-4 (2000) : 797-851.
- Saly 1986 = Antoinette Saly, *Jaufré, le fil Dozon, et Girflet, fils de Do*, in Hans-Erich Keller, Jean-Marie D'Heur, Guy R. Mermier et Marc Vuijlsteke (éd. par), *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1986, 2 vol. : vol. 2 : 179-188.
- Soudan 2014 = Caroline Soudan, *La patrimonialisation d'un bâtiment médiéval méconnu à Lyon. La préceptorie des Antonins à Lyon*, Saarbrücken, Presses universitaires francophones, 2014 [mémoire de recherche de l'université Paris 7, 2010].
- Taylor 2014 = Jane Taylor, *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France. From Manuscript to Printed Books*, Cambridge, D. S. Brewer, 2014.
- Thomas 1937 = Henry Thomas, *Juan de Vingles (Jean de Vingle), a Sixteenth-Century Book Illustrator*, «The Library» XVIII/2 1937 : 121-56.
- West 1969 = Geoffrey D. West, *An Index of Proper Names in French Arthurian Verse Romances, 1150-1300*, Toronto, University of Toronto Press, 1969.
- West 1978 = Geoffrey D. West, *An Index of Proper Names in French Arthurian Prose Romances*, Toronto, University of Toronto Press, 1978.

LE RÔLE DES LIBRAIRES
ET IMPRIMEURS DANS LA DIFFUSION
ET DANS LA RÉCEPTION DES MYSTÈRES
MÉDIÉVAUX AU XVI^e SIÈCLE :
L'EXEMPLE DE JEAN SAINT-DENIS
ET DE JULIEN HUBERT

Cette contribution est une tentative de suivre le devenir du genre dramatique en interrogeant les choix opérés par les imprimeurs au fil des années. En particulier, nous avons voulu comprendre les raisons qui ont poussé un libraire imprimeur parisien, Jean Saint-Denis, à entreprendre la publication de textes dramatiques. Ce libraire est en effet connu par les spécialistes du théâtre médiéval pour avoir produit de nombreuses impressions de mystères et de miracles, mais aussi, plus généralement, de genres textuels à dominante dialogale comme le débat, le dialogue et le monologue. Jean Saint-Denis a très souvent travaillé avec l'imprimeur Julien Hubert, dont on a reconnu les caractères dans les divers imprimés conservés attribués à notre libraire.¹

Cette enquête devrait aussi nous permettre de comprendre ce que le passage à l'imprimé fait au texte théâtral, même si malheureusement, les textes publiés par Jean Saint-Denis ne nous sont pas parvenus sous forme manuscrite : le modèle nous est donc inconnu. Cependant, la manière dont se présentent ces textes (mystères, miracles, farces, etc.) dans les versions manuscrites est bien connue grâce à des travaux portant sur la quasi-totalité des témoins conservés.² La question du passage de ce genre textuel destiné à la performance à la reproduction par caractères mobiles

¹ Pour une liste non exhaustive mais assez étendue des publications de cet imprimeur-libraire, voir Moreau 1985 : 673.

² Voir à ce propos : Lalou-Smith 1988 : 569-579 ; Smith 1998 : 1-10 ; Runnalls 1990 : 96-113.

a déjà été traitée par Runnalls 1999 qui a procédé à l'identification de tous les imprimés de théâtre, bien que son importante étude, qui offre un catalogue de toutes les éditions anciennes, ne retienne que les mystères et ne s'attarde pas vraiment sur les caractéristiques particulières des versions imprimées.

Le choix de ce libraire – qui a été actif à Paris, dans la rue Neuve-Notre-Dame, entre 1522 et 1531–,³ n'a pas été déterminé exclusivement par le fait qu'il a publié de nombreux textes destinés à la performance et notamment des mystères provenant d'horizons assez différents (vies de saints, mais aussi épisodes de l'histoire chrétienne et textes profanes) ;⁴ d'autres éditeurs, en effet, ont été bien plus prolifiques que lui : Antoine Vérard à Paris et Mathieu Husz à Lyon, ainsi que les imprimeurs que l'on peut réunir sous la dénomination de Galaxie Trepperel⁵ (à laquelle appartient aussi Denis Janot), par exemple. Jean Saint-Denis est intéressant à nos yeux parce qu'il adapte à un gabarit unique et constant des textes dramatiques très divers ; s'il n'est pas possible d'établir une typologie des textes qu'il publie, il est par contre tout à fait flagrant qu'il envisage de publier des textes brefs avec peu de personnages et que, en accord avec son imprimeur, Julien Hubert, il a en tête un modèle de présentation qu'il va appliquer aux textes dramatiques qu'il édite, tout en n'utilisant que deux formats : in-8° et in-4°. La comparaison avec d'autres libraires imprimeurs de la même époque, nous permettra de voir s'il est le seul à utiliser ce modèle ou bien s'il s'inspire d'autres publications plus anciennes (incunables et imprimés des deux premières décennies du 16^e s.).

³ Jean Saint-Denis a exercé sa profession de libraire dans la rue Neuve-Notre-Dame, à l'enseigne saint Nicolas. Il décède entre le 20 mars et le 9 décembre 1531. C'est d'abord sa veuve qui lui succède et, ensuite, Pierre Sergent. Sa devise était : « Enseigne-moy, mon Dieu, Que ton vouloir je face, Tant que au celeste lieu, Je puisse veoir ta Face ». Plus de cinquante titres lui sont attribués par le catalogue de Moreau 1985 : 673. Il aurait fait appel à l'imprimeur Julien Hubert, pour de nombreuses publications et notamment les textes dramatiques qui nous occupent.

⁴ D'après Runnalls (1998 : ch. 5, 29-34) et Pouspin 2016, Jean Saint-Denis est l'un des éditeurs les plus importants pour le théâtre médiéval.

⁵ On verra, à ce sujet, les études fondamentales que Stéphanie Rambaud a consacrée à cette famille d'imprimeurs parisiens : Öhlund-Rambaud 2006 et Rambaud 2007 : 145-150.

1. CORPUS

Pour la présente enquête, seront pris en considération six imprimés publiés par Jean Saint-Denis : *La Vie de Monsieur saint Fiacre*, *Le Mystere de saint Christofle*, *Le Mystere de sainte Venice*, *le Mystere d'ung jeune enfant que sa mere donna au diable*, *Le Mystere d'une jeune femme laquelle se voulut abandonner a peché* et *Le Mystere de Pierre filz du comte de Provence et de Maguelonné*⁶ (qui, par commodité, seront dorénavant désignés respectivement par les sigles : SF, SC, SV, JE, JF, P&M). Ces textes en vers d'une longueur moyenne mettent en scène un nombre de personnages relativement restreint par rapport aux grands mystères des 15^e et 16^e s. Ils présentent les caractéristiques des miracles et petits mystères de la même époque, aussi bien pour ce qui est du format et de la mise en page que de la forme du texte et du paratexte, sans oublier la langue dont la variété des registres et des tons est caractéristique du théâtre de la fin du Moyen Age. Ces textes sont autant de témoignages de la fortune de ce genre, de ce mode d'écriture dialogale, dans les premières décennies du 16^e siècle et, en même temps, de l'intérêt des lecteurs pour les histoires à caractère religieux et à finalité morale, bien que l'élément merveilleux soit aussi très présent.

Malgré les différences qui séparent ces six textes, il devrait être possible de déceler les particularités communes à tous, ce qui nous permettra de vérifier si la notion de « genre » constitue une réalité significative pour les libraires et les imprimeurs de l'époque. La comparaison, éventuelle et non systématique, avec d'autres impressions de textes dramatiques de la même époque devrait mettre en évidence ce que l'on doit précisément à Jean Saint-Denis et à Julien Hubert et révéler ce qu'imprimeur et libraire font subir au texte par personnages qui a probablement constitué leur modèle de départ.

⁶ Afin de constituer un corpus uniforme nous avons volontairement laissé de côté les dialogues, monologues et débats qui, tout en étant des textes destinés à la représentation, assument des caractéristiques différentes par rapport aux mystères et miracles retenus.

2. LES SOURCES OU MODÈLES

La première question qui se pose au moment de l'analyse de ces textes est de savoir pourquoi le libraire a pris la décision de publier ces textes, mais aussi où il a pu se les procurer et sous quelle forme ils circulaient (manuscrite ou imprimée). Retenons également que la différence fondamentale entre un imprimeur et un chef d'atelier de copie à la main est que ce dernier savait toujours pour qui il copiait ou faisait copier un texte : il identifiait parfaitement son commanditaire et son / ses lecteur(s), alors que l'imprimeur prend toujours un risque avec la publication, puisqu'il ne sait ni qui seront ses lecteurs ni combien son livre pourra en compter. Pour le choix de ce genre en particulier, l'imprimeur a dû s'appuyer soit sur l'expérience d'autres confrères qui avaient déjà produit des textes dramatiques à partir de la fin du 15^e siècle,⁷ soit sur un contexte particulier qui favoriserait l'achat de ce genre de livres.

Quels ont été les modèles que Jean Saint-Denis aurait eus sous la main et aurait pu fournir à l'imprimeur pour la préparation de ces volumes ? Pour les six textes retenus, aucun manuscrit n'a été conservé, mais deux d'entre eux copient une édition plus ancienne (*Le mystère de Saint Christophe* avait déjà été publié par la Veuve Trepperel et Denis Janot, 1512-1519, et celui de *Sainte Venice* est composé d'extraits de la *Vengeance* d'Eustache Mercadé, imprimée par Vérard en 1491). Pour les quatre autres textes, il est impossible d'identifier la source première : peut-être un manuscrit ayant servi à une représentation plus ou moins récente ou un manuscrit composé pour la conservation, voire un imprimé dont on n'aurait plus de trace aujourd'hui.

Si la composition de certains miracles pourrait remonter aux premières décennies du 15^e siècle,⁸ les caractéristiques linguistiques et formelles des autres nous amènent à les dater de la fin du 15^e siècle, voire de la première décennie du 16^e siècle. Il est aussi possible d'affirmer que

⁷ Sur les prédécesseurs de Jean Saint-Denis, voir Runnalls 1998 : 29-44.

⁸ On ne peut pas remonter plus haut que cette date, contrairement à ce qu'ont affirmé les Locey dans leur édition, repris par Runnalls. Voir Locey 1976 et le compte-rendu de Hasenohr 1977 : 371-372.

certains textes ont connu un changement d'étiquetage générique : le plus souvent il s'agit d'un passage du récit au texte « par personnages », parfois, du format « miracle » (forme dramatique bien connue au siècle précédent, surtout à Paris, comme le montre la collection des *Miracles de Notre Dame par personnages*) vers le format « mystère ». Il s'agit ici de mystères courts, dont on connaît d'autres exemples à la même époque, bien que le genre dramatique portant cette étiquette soit souvent long, voire très long. En effet, la forme « mystère » triomphe un peu partout dans le domaine francophone pendant la deuxième moitié du 15^e siècle : le *Mystère de la Passion Notre Seigneur*, composé par Arnoul Gréban en 1452, qui compte plus de 34000 vers, en est le parangon absolu.

Si on parcourt les titres des six volumes, on remarque que les deux termes, *miracle* et *mystere* alternent ou coexistent sur la page de titre : « le *mystere* du tresglorieux martyr monsieur saint Christophle », « le *mystere* de Pierre ... de Provence », « le *mystere* ou *miracle* ... d'un jeune enfant », « un beau *mystere* de Notre Dame ... d'une jeune fille », « La vie de monsieur saint Fiacre ... avec plusieurs beaux *miracles* », « le *mystere* comment sainte Venice... ». Les différences entre les deux genres semblent s'être estompées au début du 16^e siècle ou plutôt le mot *mystère* devient « englobant ». Les éléments qui permettent de rassembler tous ces textes sont la modalité de composition : une mise en dialogue que le Moyen Age a appelée « écriture par personnages », la forme, toujours versifiée, et la longueur des pièces qui varie entre 875 et 3500 vers.⁹ Ces mystères peuvent être considérés comme des formes brèves : les grands mystères comptent en effet entre 11000 et 66000 vers, et leur représentation s'étend sur plusieurs journées.

Pour Jean Saint-Denis et son imprimeur, ces textes, quel que soit leur titre exact, appartiennent bien à un seul et même type de composition : l'écriture dramatique, un genre que le lecteur va pouvoir identifier non seulement par les mentions *mystere* ou *miracle*, mais aussi par d'autres particularités que nous essaierons de mettre en évidence. Dans notre analyse du corpus retenu, nous nous orienterons donc vers le mode de

⁹ *SF* (1600 vers environ), *SV* (875 vers), *SC* (2440 vers), *JF* (1769 vers), *JE* (1443 vers), *P&M* (3500 vers)

composition des volumes, la présentation et disposition du texte et du paratexte sur la page, la page de titre, la présence d'illustrations et l'usage de lettrines, pieds-de-mouches, et autres dispositifs éventuellement présents. Étant donné que l'origine de ces pièces varie aussi bien sur le plan géographique que chronologique, on peut formuler l'hypothèse qu'une mise en page similaire doit être le fait du libraire et de l'imprimeur.

3. DU MANUSCRIT À L'IMPRIMÉ : LE SORT DU TEXTE DRAMATIQUE

Les manuscrits qui nous ont transmis les textes des miracles, mystères, moralités, farces, etc. sont nombreux, environ 500.¹⁰ La plupart d'entre eux ont été composés pendant la grande époque du théâtre médiéval, à savoir les 14^e et 15^e siècles. L'imprimerie s'est rapidement emparée de ces textes à succès et, malgré la possibilité que des compagnies d'acteurs aient pu envisager de ne pas voir leur répertoire publié, de nombreux mystères ont fait l'objet d'une édition, souvent après une représentation ; si celle-ci a attiré un public nourri et marqué les esprits, le livre a de fortes chances de rencontrer la faveur du public de lecteurs. Certaines pages de titre rappellent explicitement le lien avec la scène, comme par exemple, l'édition de *L'Incarnation et Nativité* (Paris, BnF Rés. Yf 12), dont le frontispice rappelle que la pièce « fut monstree par personnaiges [...] l'an mil CCC LXXIII les festes de Noel en la ville et cité de Rouen ». Pour la ville de Paris, on peut rappeler l'editio *princeps* de la *Résurrection* d'Arnoul Gréban, dans laquelle on peut lire : « Le Mistere de la [...] Nativité, Passion, Resurrection et Assencion de nostre Sauveur, jouee a Paris l'an de grace mil cinq cent et sept imprimee au dit lieu [...] ».¹¹

¹⁰ Voir deux articles Smith 2019 : 33–67, disponible en ligne [<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-jems/article/view/7105>] et 2023 : 57–87, et 274–282 ; ainsi que Smith–Parussa–Halévy 2014.

¹¹ Voir l'exemplaire conservé à Paris, BnF Rés. Yf 16. Les éditions qui suivront (par Trepperel, Veuve Trepperel-Janot, A. Lotrian et N. Chrestien), très nombreuses, se contenteront d'indiquer « nouvellement imprimee a Paris ». Le lien avec la représentation, après l'édition *princeps*, semble s'être définitivement relâché. Ces impressions datent en effet de quelques années après la représentation de 1507 (de 1511 à 1557). Sur cette tradition textuelle riche et embrouillée, on verra l'article de Tavella 2021 : 249–280, qui a rédigé une thèse de doctorat sur ce sujet.

Publier un volume à la suite d'une performance réussie est certainement une opération commerciale intéressante, qui correspond à ce que l'on fait aujourd'hui quand on édite ou réédite un roman, qui a été adapté à l'écran, suivant le slogan : « Vous avez aimé le film ? Vous allez adorer le livre ».

De la même manière qu'un manuscrit de théâtre constitue souvent un *unicum*, une édition imprimée peut aussi être la seule connue ; il arrive même qu'il s'agisse de l'exemplaire unique de la seule édition attestée (c'est le cas, par exemple, de la *Passion* de Troyes et du *Mystère de saint Laurent*). Nos six volumes ne représentent donc pas une exception : les textes de *JE*, *SV* et *P&M* sont des *exemplaires uniques* conservés aujourd'hui dans la Biblioteca Colombina de Séville ; l'exemplaire de *SF* conservé à la Réserve de la BnF, est aussi unique. *JF* a été réimprimé par Arnoullet à Lyon, en 1543, alors que le *SC* est une réimpression d'une édition de la Veuve Trepperel et Jean Janot (1512-1519). Quel que soit le mystère issu de notre corpus, les témoins qui nous sont parvenus sont rarissimes.

Si on élargit à l'ensemble de la production imprimée des textes destinés à la représentation, on remarque qu'une cinquantaine d'éditions de mystères ont été identifiées datant de la fin du 15^e s. au milieu du 16^e s. Peu de textes ont connu de nombreuses rééditions, parmi ceux-ci, la quatrième journée de la *Passion* de Gréban, consacrée à la *Résurrection*, dont on dénombre au moins huit éditions différentes et la *Farce de maistre Pathelin* qui nous a été transmise par une trentaine d'éditions environ. Nombreux sont les textes qui ne nous sont connus que grâce à une seule édition imprimée.

Que les exemplaires conservés soient nombreux ou rares, il est indéniable que le rôle joué par les imprimeurs dans la diffusion et la réception du théâtre médiéval a été important dès les débuts de l'imprimerie et pendant plusieurs décennies. Il est impossible que cette intense activité éditoriale soit complètement disjointe du nombre des mises en scène, à Paris et en province, et du succès du théâtre pendant tout le 15^e siècle et jusqu'à la fin du 16^e siècle, comme en témoigne la liste des performances mentionnées par toute sorte de documents (livres de comptes, actes notariés, récits extraits des chroniques, etc.).¹²

¹² On consultera, à ce sujet, la synthèse encore utile de Petit de Julleville 1880,

Est-ce que le changement de mode de copie (du volume écrit à la main au volume imprimé) modifie quelque chose dans la présentation du texte ? Les manuscrits qui contiennent des œuvres destinées à la représentation sont très différents, selon qu'ils sont destinés à accompagner la mise en scène du texte, qu'ils favorisent une lecture méditative ou à voix haute ou qu'ils ont été conçus pour conserver le texte. La plupart du temps, la destination de ces documents peut être décelée assez facilement à partir de l'analyse du support (papier, parchemin), de la justification (par réglure ou par pliage), de la présence ou absence d'enluminures, de la quantité et de la longueur des indications scéniques, etc. Malgré leurs différences, tous ces manuscrits possèdent aussi des caractéristiques communes, à savoir l'absence d'un véritable titre ou d'un long paratexte l'accompagnant, puisqu'ils font l'économie d'une page de titre, bien qu'une image à pleine page puisse parfois accompagner le début du texte (c'est le cas dans certains manuscrits luxueux, destinés à la lecture). Dans un manuscrit, le texte commence souvent par un bref énoncé introductif du type « Cy commence le mystère de ... ». Peu de manuscrits présentent, en tête du volume, des indications concernant les noms des personnages, les noms des acteurs ; quelques exemplaires pourvus de ces informations existent toutefois et ils ont souvent été composés en vue d'une représentation : la liste de noms des acteurs et actrices (professionnels ou pas) associée à l'indication du personnage qu'il / elle représente est particulièrement importante dans ce cas spécifique.

Si le texte est copié dans ce qu'on appelle « un original » préparé pour la représentation, il trouve le plus souvent sa place dans la colonne centrale ; par contre, certains manuscrits destinés à la lecture ou à la conservation aménagent deux colonnes pour le texte.¹³ Les didascalies sont inscrites soit dans les marges de gauche et de droite (notamment quand le texte est disposé sur une seule colonne centrale), soit dans la même colonne du texte, distinctes du corps du texte par des espaces

L'ouvrage de Runnalls 1998, et la base de données « Théâtre et performances au Moyen Age », disponible en ligne [<https://arnoul.lamop.fr/recherche.php>].

¹³ Voir par exemple la mise en page des manuscrits : Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève 1131, Paris BnF fr. 815 et 816, Paris Arsenal 6431.

blancs ou par l'ajout d'un pied-de-mouche. L'aspect général du codex est variable en fonction de l'usage : écriture cursive et rapide, aucune décoration (comme pour le *Mystère du Roy Advenir* ou le *Mystère de sainte Barbe*),¹⁴ à l'exclusion, dans certains cas, de quelques lettrines et pieds-de-mouche (comme dans le manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, cité note 13). La couleur est rare dans les documents destinés à être utilisés lors d'une mise en scène, alors qu'elle peut être présente dans des témoins qui ont été copiés pour d'autres utilisations. La présence d'enluminures, ainsi que de balises textuelles (réalisées grâce à la couleur de l'encre ou aux lettrines et pieds-de-mouche) est fréquente dans les manuscrits destinés à la lecture silencieuse ou à voix haute.¹⁵

Cette variété dans la présentation du texte et du paratexte se retrouve aussi dans les premiers imprimés qui peuvent soit copier les manuscrits de la pratique et disposer le texte sur la page de manière assez rudimentaire (c'est le cas, par exemple, de l'incunable lyonnais de la *Farce de maistre Pathelin* par Guillaume Le Roy), soit produire un livre luxueux, comme le fait par exemple Antoine Vérard quand il imprime la *Vengeance Nostre Seigneur* d'Eustache Mercadé.¹⁶ Cet incunable de 1493 s'ouvre sur une magnifique enluminure à pleine page, le texte commençant au feuillet suivant, sans aucun titre, mais un simple énoncé du type « Cy commence la premiere journée ... » exactement comme dans les manuscrits. L'éditeur s'inscrit donc dans une tradition bien établie, qu'il ne tente pas d'innover, au contraire, il la respecte parfaitement, en reprenant même l'emploi des pieds-de-mouche devant chaque didascalie et chaque mention du nom du personnage. Les imprimés de Vérard, quel que soit le type de texte édité, ressemblent souvent aux manuscrits qui lui ont probablement servi de modèle. Celui qu'il consacre à la *Passion* de Jean Michel à peu près à la même époque, ne contient pas d'image peinte, mais la présentation du texte sur deux colonnes, ainsi que l'utilisation des pieds-de-mouche à l'encre rouge rappellent la présentation des manuscrits. L'imprimeur

¹⁴ Il s'agit des manuscrits : Paris, BnF, fr. 1042 et BnF fr. 976.

¹⁵ Voir Smith 1998.

¹⁶ De ce mystère on a conservé aussi deux manuscrits du 15^e s : (Arras, Bibl. Mun. 697 et Chatsworth 48.B). L'imprimé de Vérard consulté est celui de 1493.

lyonnais Mathieu Husz, qui publie, en 1485, le *Mystère de la Destruction de Troie* de Jacques Milet semble suivre la même tradition et s'inspirer des manuscrits de ce même mystère. Il insère un bois gravé colorié au début, qui occupe la moitié de la première page, et fait commencer le texte directement par le premier vers du prologue, sans aucune indication de titre ni d'auteur. Le texte est ici aussi distribué sur deux colonnes et on relève la présence de lettrines de couleur et de pieds-de-mouche rubriqués.

Si le texte à publier est plus court ou qu'il a été transmis dans un manuscrit recueil ou encore dans un format pour la mise en scène, alors l'imprimeur fera moins d'efforts dans la présentation du volume qui demeurera plus modeste : c'est le cas du *Pathelin* de Le Roy, cité plus haut, dans lequel on remarque que les bois représentant les protagonistes (Pathelin, Guillemette, le marchand, le berger, le juge) ne figurent pas encore. Seul le texte, avec les indications du nom de chaque locuteur, occupe la colonne centrale, sans qu'aucun pied-de-mouche ou rehaussement de couleur ne vienne aider le lecteur dans l'identification du paratexte (didascalies ou noms des personnages). Les formats aussi varient, mais le plus souvent, pour les textes longs, on passera progressivement du grand format –choisi par Vêrard et Husz qui privilégient les *in-folio* dont les dimensions rappellent celles des manuscrits– au format in-4° et, ensuite, le plus petit in-8° : un format plus maniable, dans lequel une seule colonne centrale a été aménagée pour le texte.

4. QUELS MODÈLES ET POUR QUELS LECTEURS ?

Pour la plupart de nos éditions, il est impossible d'identifier le modèle utilisé par l'imprimeur et libraire : la version imprimée du *Mystère de Saint Fiacre* qui précède celle de Jean Saint-Denis n'est pas conservée, le *Mystère de Pierre et Maguelonne* n'a pas d'antécédents connus (il s'agit de l'adaptation au théâtre d'un roman du 15^e siècle), les deux miracles de la *Jeune fille* et du *Jeune enfant* ne sont connus que par l'édition de notre libraire. Pour le *Mystère de saint Christofle* et celui de *sainte Venice*, nous connaissons l'original ayant servi de source : dans le premier cas, c'est une édition de la Veuve Jean Trepperel et Jean Jehannot [1518] (Rés YF1606), copiée fidèlement,

alors que pour le deuxième texte, il s'agit simplement d'un choix d'extraits du *Mystère de la Vengeance*, un grand volume *in-folio*, publié en 1491 et 1493 par Antoine Vérard.¹⁷

On constate donc que le libraire Jean Saint-Denis récupère parfois de vieilles éditions (de la famille Trepperel ou de l'atelier de Vérard), bien que les mystères et autres textes par personnages publiés par Trepperel et ses successeurs (Veuve Trepperel et Jean Janot) ne servent pas toujours de modèle à Jean Saint-Denis, ce qui indique que probablement ce libraire n'a pas eu accès à tout le fonds des Trepperel comprenant un nombre considérable de textes dramatiques.

Dans les cas où l'édition de Jean Saint-Denis est la seule connue, on peut formuler l'hypothèse qu'il s'agisse du premier passage à l'imprimé d'une œuvre manuscrite aujourd'hui perdue (nous pensons notamment au miracle de *La femme qui donna son enfant au diable* ou à celui de *La jeune femme qui voulu s'abandonner à peché*), ou, éventuellement, d'un remaniement d'une version plus ancienne déjà imprimée, mais non conservée (une version, aujourd'hui perdue, imprimée par Jean Janot, pourrait en effet avoir fourni à notre libraire le modèle pour le *Mystère de saint Fiacre*). Si les origines sont très diverses et si on ignore dans bien des cas le parcours qui a mené ces textes dans la boutique de l'imprimeur, nous pouvons toutefois mettre en évidence des caractéristiques communes qui sont le fait de l'imprimeur et du libraire.

Ce dernier privilégie visiblement des textes relativement courts, avec un nombre de personnages variant entre 7 et 34 environ. Est-il à l'origine du projet d'édition ou d'adaptation au théâtre ou a-t-il fait intervenir un remanieur ? A-t-il été sollicité par une confrérie comme celle de Notre-Dame de Liesse ou une autre confrérie consacrée à Notre-Dame, qui aurait d'abord commandité à un écrivain la composition d'un mystère selon le modèle du miracle marial en vogue à Paris au 14^e siècle ? Les confréries, en effet, sont explicitement citées dans les textes du *Mystère de sainte Venice* et dans le *Miracle de la jeune fille qui se voulut abandonner à peché* ;

¹⁷ Il y a puisé tout son texte à l'exception d'une cinquantaine de vers. cf. Runnalls (1980 : XIV).

le *Mystère de saint Fiacre* pouvait d'ailleurs intéresser la confrérie des Jardiniers de Paris, fondée sous le vocable de sainte Venice et de saint Fiacre.

Quoi qu'il en soit, Jean Saint-Denis a très clairement privilégié des histoires issues des légendiers : la vie des saints Fiacre, Christophle et Venice, ou des récits faisant intervenir la Vierge Marie qui accomplit des miracles (ce qui permet de récupérer aussi des histoires profanes comme celle de Pierre et de Maguelonne et celle de la fille qui décide de se prostituer pour sauver ses parents). Une unité d'intention qui semble prouver que Jean Saint-Denis a, suivant l'exemple des Trepperel, trouvé un filon rentable avec ces textes dramatiques de sujet religieux ou profane mais à finalité morale, pouvant être représentés ou lus devant un public restreint ou en lecture individuelle et silencieuse.

5. ANCRAGE LOCAL ET DÉVOTION MARIALE

Le corpus textuel que nous avons constitué présente une particularité intéressante afin de comprendre comment travaillaient les imprimeurs libraires au début du 16^e siècle à Paris. Notre libraire avait sa boutique dans la rue Neuve-Notre-Dame, une rue aujourd'hui disparue qui débutait juste en face de la cathédrale du même vocable, sur le parvis actuel. Cette rue est connue pour avoir été, dès le 13^e siècle au moins, le centre de l'activité des artisans du livre :¹⁸ copistes, parcheminiers et relieurs et, à la fin du 15^e siècle, imprimeurs et libraires. Dans cette rue exerçaient aussi les Trepperel (à l'enseigne de l'Écu de France), Jean Janot (à l'enseigne de Saint Jean-Baptiste), Rouffet et Jean Saint-Denis (à l'enseigne de Saint Nicolas). Il n'est donc pas étonnant que ce dernier réédite des textes qui avaient auparavant été publiés par Jean Trepperel ou par Jean Janot. L'officine de Vérard n'était d'ailleurs pas loin, elle se trouvait d'abord sur le Pont de Notre-Dame, ensuite, rue saint Jacques et rue Neuve-Notre-Dame à l'image Saint-Jean l'évangéliste.

De plus, l'ancrage local de certaines des histoires apparaît de manière évidente à la lecture des textes : il y est souvent question de miracles

¹⁸ On lira, à ce propos, Fianu 1990 : 83-90 et Rambaud 2017.

accomplis par Notre Dame, à qui est consacrée la cathédrale qui se trouve au bout de la rue ; une confrérie parisienne de Notre-Dame de Liesse à Paris (1413-1445) est même explicitement nommée dans le *Mystère de la jeune fille*.¹⁹ Le *Mystère de saint Christofle* nous ramène aussi sur le parvis de Notre Dame, vers une église placée dans cette même rue Neuve-Notre-Dame, sous le vocable de ce saint, rénovée entre 1490 et 1510. Les deux autres mystères : celui de saint Fiacre et celui de Sainte Venice, peuvent être réunis sous l'égide de la confrérie parisienne des Maîtres-jardiniers de Paris, placée sous la protection conjointe de saint Fiacre et de sainte Venice.²⁰

On peut imaginer que ces miracles et mystères de saints aient été commandités par une confrérie et qu'avant ou après la mise en scène, un imprimeur ait décidé d'en publier le texte ; la proximité avec les autres imprimeurs de la même rue, qui avaient parfois des exemplaires invendus en stock, a pu aussi pousser Jean Saint-Denis à produire une nouvelle édition des mystères consacrés à saint Fiacre ou à saint Christofle.²¹ La proximité de l'atelier de Vérard (qui, depuis 1503, se trouvait au bout de la rue, près du petit pont) a pu lui suggérer l'idée d'extraire l'épisode de la Véronique du long *Mystère de la Vengeance* d'Eustache Mercadé. En l'état actuel de nos connaissances et étant donné la disparition de nombreux imprimés, nous ne pouvons pas affirmer qu'il n'y ait pas eu d'autres intermédiaires, mais l'emplacement géographique de l'atelier de Jean Saint-

¹⁹ En plus de la confrérie, les personnages invoquent à tour de rôle la Vierge et sa nativité. C'est en effet un 8 septembre de l'année 1413, jour de la Nativité de la Vierge, que la confrérie a été créée à Paris en l'église du Saint-Esprit. Il s'agit probablement d'un mystère représenté lors de la fête annuelle de la confrérie.

²⁰ Le Roux de Lincy (1844) parle de cette confrérie, mais pas vraiment de son emplacement. Lebeuf 1883-1893 : 46, parle de l'autel de l'église de saint Landry sur l'Île-de-la-Cité consacré à saint Fiacre et sainte Venice. Bien que la confrérie des Maîtres-jardiniers de Paris existe depuis plus longtemps, les statuts complets sont couchés par écrit seulement en 1599.

²¹ C'est notamment le cas de Jean Janot, comme il apparaît dans l'inventaire dressé après son décès et publié par Runnalls 2000 : 797-851. On conserve son édition du *Mystère de saint Christofle* et on sait qu'il avait édité un mystère de saint Fiacre dont il ne nous reste aucune trace.

Denis, ainsi que l'ancrage local des histoires choisies (liées à la Vierge Marie ou à des saints vénérés à proximité, voire sur l'Île de la Cité) s'est révélé crucial.

Ces livres, vendus dans la boutique de la rue Neuve-Notre-Dame, avaient de fortes chances de rencontrer un public nourri de lecteurs composé d'enseignants des collèges, de lettrés parisiens, de pèlerins de passage, de membres des confréries et de tous ceux qui, ayant assisté à une représentation de ces courts mystères, pouvaient avoir envie d'en posséder le texte pour des lectures individuelles ou collectives ou pour une nouvelle représentation. Les *Miracles* de la Vierge Marie devaient d'ailleurs rencontrer l'intérêt des lecteurs qui se rendaient à la cathédrale parisienne de Notre-Dame, située à proximité de la boutique de Jean Saint-Denis. On connaît aussi la pratique, déjà ancienne, de représenter des courtes pièces dans le cadre des réunions annuelles des Confréries : la Confrérie des Orfèvres de Paris, par exemple, a fait représenter tous les ans, entre 1340 et 1382, un miracle de la Vierge par personnages, tous consacrés, comme deux des textes de notre corpus, à l'intervention bénéfique de Notre-Dame dans la vie des êtres humains lui vouant leur dévotion.

Le seul texte qui ne paraît pas à première vue participer du même mouvement est le *Mystère de Pierre et Maguelonne*. À l'origine, en effet, il s'agit d'un roman de sujet profane et il est difficile d'imaginer une adaptation qui en ferait une histoire par personnages à la gloire de la Vierge Marie. C'est pourtant ce qu'a tenté un remanieur, demeuré anonyme, qui en a tiré, comme le rappelle le titre, un « Mystère, contenant de beaux miracles ». Ainsi, le remanieur a fait entrer l'histoire d'amour dans le cadre générique du Miracle, bien connu des Parisiens depuis le milieu du 14^e siècle.²²

Cependant, si les distinctions génériques précises sont le fait des historiens de la littérature, il existe une caractéristique que les auteurs des 14^e et 15^e siècles reconnaissent facilement : c'est ce type d'écriture, dite

²² Rappelons aussi que le passage du récit à l'histoire par personnages n'est pas nouveau : les auteurs des *Miracles de Notre Dame*, au 14^e siècle, ont réécrit des histoires provenant de chansons de gestes, de romans, de biographies (vie de saints et de saintes) de toutes sortes.

« par personnages ». ²³ Le remanieur a donc repris le récit en distribuant la parole à plusieurs personnages et en éliminant toute partie descriptive ou narrative. C'est une *transmodalisation*, pour utiliser le terme de Genette, qui fait passer un mode discursif mixte à un mode unique, le discours direct. En contrepartie, un paratexte constitué de didascalies (ou indications scéniques) et de noms de rôles vient s'ajouter au texte. Cependant, cette *transmodalisation*, en transformant un roman en une pièce de théâtre, ajoute aussi une autre dimension : la visée morale et didactique. Par la mise en scène de cette histoire de sujet profane, on veut enseigner quelque chose au public, faire passer un message théologique, religieux et, plus généralement, moral. Ainsi, l'histoire rocambolesque de l'amour entre Pierre de Provence et la belle Maguelonne sert de prétexte à l'édification du public : elle montre la puissance de la Vierge Marie qui intervient pour changer le cours de l'histoire. Ce but édifiant est facile à atteindre quand les protagonistes sont des saints, comme Fiacre ou Christophe, ou quand les modèles sont des récits de miracles de la Vierge, mais plus complexe quand il s'agit de l'histoire de deux jeunes amants.

Même quand il n'y a pas eu de *transmodalisation* et que le fatiste remanieur utilise un modèle ayant déjà une forme dramatique, le travail d'adaptation peut être important. Comme l'a déjà fait remarquer Runnalls 1980, l'extraction de l'histoire de sainte Véronique du mystère de la *Vengeance* de Marcadé a obligé le remanieur à un travail important d'élagage de certaines scènes non essentielles pour la biographie de la sainte et à la suppression de certains rôles devenus inutiles ou superflus. La volonté de s'adapter au contexte et peut-être aussi un nombre restreint d'acteurs disponibles a pu guider le remanieur. Celui-ci a toutefois laissé bien visibles les traces de son emprunt, car partout dans le texte le nom de la protagoniste est Véronne (comme dans le *Mystère* de Mercadé), alors que sur la page de titre, dans l'explicit et dans la réplique finale de Ferandon, elle est appelée *Venise* ou *Venise*. C'est le nom donné à la sainte par la confrérie parisienne dont il a été question plus haut ; ce n'est donc ni une simple bourde ni un oubli du remanieur, car la double dénomination

²³ Voir le *Jardin de Plaisance*, f. XV v^o, dans lequel on explique comment procéder si on veut écrire « par personnages ».

figure bien dans la liste des personnages. Il est donc possible de formuler l'hypothèse suivante : le libraire imprimeur aurait demandé à un remanieur ce travail d'adaptation, en accord avec la confrérie, commanditaire de la rédaction du texte et de la publication du volume.

Il est également envisageable que Jean Saint-Denis ait décidé de faire imprimer des textes qui pouvaient intéresser les gens qui se rendaient à Notre-Dame ou dans l'une des églises et des chapelles citées. Ces petites éditions maniables, d'un prix relativement bas,²⁴ pouvaient attirer l'attention de celles et ceux qui voulaient lire des histoires de sujet religieux, parfois inspirées de récits profanes, prenant des allures de biographies, dans lesquelles l'élément merveilleux (miracle) devenait central. Ils pouvaient aussi intéresser ceux qui avaient assisté à la représentation, bien qu'on ne puisse pas exclure que ces livres aient pu servir à l'organisation d'une représentation, éventuellement dans le cadre d'une confrérie.²⁵ Le metteur en scène pouvait en effet suppléer les indications scéniques manquantes.

6. CRÉER LE FRONTISPICE : FAIRE CONNAÎTRE LE CONTENU ET ATTIRER LE REGARD DU LECTEUR

Après avoir essayé de cerner les objectifs de libraires et imprimeurs qui publient des textes dramatiques et d'identifier les modèles utilisés, il est important de se demander quel impact sur le texte et sur sa présentation a pu avoir le passage de la manuscriture à l'imprimerie. La modification la plus évidente opérée par les imprimeurs par rapport à la disposition textuelle héritée de la pratique chirographique est la création d'une véritable page de titre. Cette page entière consacrée à l'indication du nom de l'auteur (quand on le connaît), du titre de l'œuvre, du lieu de production du livre et du nom et de l'emplacement exact du libraire, voire du libraire imprimeur, est une innovation importante. Bien que parfois, les manus-

²⁴ Comme indiqué *infra*, les prix, quand ils sont connus, varient entre trois deniers et un sou, ce qui n'est pas une somme extraordinaire pour l'époque. Cf. Runnalls 1998 : 49-54.

²⁵ Cf., par exemple, Koopmans 1996 : 31-42.

crits présentent une première page avec une enluminure de grand format, ce n'est jamais le lieu où l'on offre aux lecteurs les informations essentielles sur le texte et ceux qui ont produit le volume. Une rubrique, un incipit servent de seuil pour entrer dans l'œuvre transcrite.

Cette nouvelle pratique n'accompagne pas immédiatement la publication des premiers incunables, la création d'une page qui constituerait le seuil d'entrée dans l'œuvre est soumise à des hésitations, à une variété de solutions trouvées par les imprimeurs (par exemple, les indications concernant l'impression peuvent être absentes ou figurer dans le colophon, après le dernier mot du texte). Cependant, elle se répand de plus en plus au début du 16^e siècle : les éditions de la *Résurrection* de Gréban comprennent toutes une page de titre avec un bois gravé et, sous celui-ci, l'indication du titre, du nom de l'imprimeur, du lieu d'édition et, parfois, de la date d'impression.²⁶ Pour ce qui est de notre libraire, Jean Saint-Denis, on ne peut affirmer qu'il ait voulu rompre complètement avec la tradition, car il a maintenu le titrage par simple *incipit* : un énoncé dont le prédicat est le verbe *ensuivre* ou *commencer* :

Cy commence le Mystere ou miracle de la glorieuse Vierge Marie qui est d'ung enfant...

S'ensuyt le Mystere comment sainte Venice apporta a Vaspasien la Veronique de quoy...

S'ensuyt le Mystere de Pierre de Provence ...contenant plusieurs beaulx miracles...

S'ensuyt le Mystere du tresglorieux martyr monsieur saint Christofle...

S'ensuyt la Vie monsieur saint Fiacre.... plusieurs beaulx miracles

S'ensuit ung beau Mistere de Nostre Dame [...] d'une jeune fille laquelle se voulut habandonner...

Ces *incipit* sont inscrits en caractères plus grands que le reste du texte et fonctionnent donc comme une sorte de titre, tout en reproduisant le début typique des textes copiés dans les manuscrits. La première lettre du texte, le plus souvent S,²⁷ est d'une taille encore plus grande, exactement

²⁶ L'édition *princeps*, par Marnef *et alii*, mentionne explicitement la représentation de cette journée de la Passion à Paris en 1508.

²⁷ *Le Mystère du jeune enfant* constitue la seule exception. Est-ce à cause du respect

comme une lettrine, elle est ornée de fleurs, de branches ou historiée avec des personnages²⁸ et elle a très souvent été utilisée à l'envers dans nos imprimés. Étant donné qu'elle caractérise les volumes dus à Julien Hubert, nous pouvons l'attribuer non aux modèles mais à l'imprimeur. La mention « Imprimé nouvellement à Paris », « Imprimé à Paris nouvellement » « nouvellement imprimé à Paris » figure dans les six imprimés, suivie de l'indication « On le vend a Paris / demourant à Paris, en la rue Neufve Nostre Dame, à l'enseigne saint Nicholas » (*SC / SV / JF / SF / P&M*),²⁹ ce qui constitue une nouveauté par rapport aux manuscrits.

Comme on l'a indiqué plus haut, tous ces titres contiennent aussi l'adscription à un « genre » ou plutôt à un type d'écriture (par personnages »), comme le rappellent aussi les mentions précises du nombre de rôles :

SF : 15 personnages ; *SV* : 7 personnages ; *JF* : 18 personnages ; *P&M* : 24 personnages ; *SC* : 34 personnages ; *JE* : 15 personnages.

À chaque fois, cette indication est suivie d'une liste des noms des personnages qui peut être placée juste après la page de titre (au verso) ou bien à la fin du texte, insérée dans un court paragraphe qui fait fonction de colophon.

Cinq de ces volumes contiennent aussi un bois gravé représentant respectivement :

- la Véronique tenant dans ses mains le tissu qui porte imprimée la trace du visage du Christ, un linge utilisé par Véronique pour essuyer le visage du Christ. C'est un élément essentiel en tant qu'instrument principal du miracle (*SV*).
- un évêque au centre (saint Faron) et saint Fiacre du côté gauche. À la gauche de l'évêque une scène où Fiacre bêche pendant qu'une femme l'observe. C'est

d'un modèle, peut-être celui de la Veuve Trepperel et Jean Janot ? (cf. Runnalls 1998 : 133).

²⁸ Cette lettrine a permis d'identifier l'imprimeur Julien Hubert, puisqu'on la trouve aussi dans d'autres volumes que Hubert a imprimés pour Jean Saint-Denis, comme *Les Eschelles de la Passion* (cf. Moreau 1985 : 1744)

²⁹ *JE* est le seul imprimé à ne pas contenir l'adresse du libraire.

une scène cruciale de la vie du saint ; elle est surplombée par une banderole où est inscrit le nom Saint Fiacre. Le bois a donc été spécialement conçu pour cet imprimé (SF).

- saint Christophe, portant un enfant sur les épaules, entouré de l'inscription « Sancte Christophore Ora pro nobis. », allusion aux pratiques dévotionnelles pour obtenir l'intercession de ce saint, facilement reconnaissable : le nom *Christophorus* désigne, littéralement, « celui qui porte le Christ » (SC).
- un jeune homme sur la gauche et une jeune femme sur la droite de l'image se regardent en se tendant les mains. Un arbre et des fleurs les séparent. Les deux personnages pourraient représenter n'importe quel couple, aucun détail pictural ne fait référence à l'histoire racontée. Il s'agit d'un bois « passe-partout » (cf. note 30). (P&M).
- deux petits bois représentent l'Annonciation à Marie et la Nativité du Christ. Le lien avec l'histoire racontée n'est pas évident, sauf si on retient l'importance de la Vierge Marie dans ce texte (JF).

L'absence de bois dans le miracle du jeune enfant (JE) semble difficile à expliquer : soit il s'agit d'un premier essai de l'imprimeur pour ce genre textuel, soit il n'a pas de bois approprié disponible. Il est possible aussi, mais peu probable, vu les ressemblances avec l'autre miracle, qu'une page de titre ait été arrachée. Dans la composition de ces volumes, Julien Hubert a donc suivi le modèle hagiographique et fait graver quelques bois pour rappeler les éléments principaux de l'histoire du saint / de la sainte, permettant d'identifier les personnages. Une fois, au moins, il a réutilisé un bois qui a probablement déjà servi pour représenter d'autres histoires.³⁰ Si des vignettes ou des enluminures représentant les personnages du mystère apparaissent dans certains manuscrits de luxe, destinés à la lecture ou à la conservation, la présence de bois gravés reproduisant le protagoniste ou le nœud principal du récit est le propre de l'imprimé : d'autres imprimeurs y ont recours pour la *Pacience de Job*, les mystères de *sainte Barbe*, de *sainte Marguerite* ou la *Farce de maistre Pathelin*.

Il y a donc une ressemblance certaine entre ces six éditions, qui, étant donné la diversité des origines des textes publiés, ne peut être que le

³⁰ Le bois représentant Pierre et Maguelonne reprend l'image de Paris et Vienne qui ouvre les éditions du roman qui leur est consacré, notamment celles qui sont dues à Jean Trepperel (1498) et à Michel Le Noir (1502).

résultat de la collaboration entre Jean Saint-Denis et Julien Hubert. Qu'il s'agisse d'un ancien miracle de Notre-Dame, extrait d'une collection préexistante inconnue, d'un roman remanié pour la mise en scène ou d'un petit mystère de saint, la classification opérée par imprimeur et libraire les réunit dans le même type textuel. Chacun de ces textes est donc soumis au même type de mise en page et de mise en livre.

Pour ce qui est du format choisi, les six éditions constituent toutefois deux groupes bien distincts : Julien Hubert, probablement à la demande de Jean Saint-Denis, a confectionné trois livres de plus petit format (in-8°) pour les *Mystères* de la jeune fille et du jeune enfant et pour celui qui est consacré à sainte Venice. La régularité de la disposition du texte, pour les trois éditions, est remarquable : 26 lignes par page, sur une seule colonne. Ce sont aussi les trois volumes dont la présentation est plus fruste : un petit bois en page de titre ou aucune illustration, avec un simple *incipit* comme titre de l'œuvre, sans ornementation particulière. Les trois autres par contre (*SF*, *SC* et *P&M*), sont des in-4°, plus soignés que les précédents, comme le prouve aussi l'attention portée à la page de titre. Le texte, est disposé sur deux colonnes par page, le nombre de lignes par page est de 38 (parfois 39-40, dans le *SC*), les pieds-de-mouches sont utilisés avec une plus grande régularité. Bien que de menus détails viennent différencier ces textes entre eux, il paraît évident que pour la mise en page des textes du premier groupe (les trois mystères de petit format), Hubert a dû faire face à des contraintes particulières : pour éviter d'entamer un nouveau cahier ou un nouveau feuillet pour quelques vers qui dépassent le gabarit choisi, Hubert choisi d'indiquer les noms de rôle dans la marge de droite ; ce qu'il fait à partir du dernier cahier (Eiii pour *SV*, Fi pour *JE*, et parfois même avant, de manière non systématique, à chaque fois que le calibrage d'une page pose problème). Dans la composition de ces livres relativement bon marché (cf. note 24), Hubert ne soigne pas excessivement la disposition du texte sur la page et se permet des irrégularités, alors que jamais dans les trois textes de plus grand format, plus soigneusement mis en page, l'imprimeur ne s'est vu obligé de déplacer indications scéniques ou noms de rôle en dehors de la place qui leur est habituellement assignée.

L'utilisation des pieds-de-mouche et de la ponctuation présente quelques différences que l'on pourrait expliquer par l'intervention de

compositeurs différents travaillant pour le même imprimeur, chacun appliquant son propre système de ponctuation et d'utilisation de signes auxiliaires. Pour ne donner qu'un seul exemple, le *Mystère de sainte Venice*, tout en étant un volume peu soigné, est le seul à présenter de nombreuses occurrences du ponctuème qui correspond à notre moderne point d'interrogation (un type d'énoncé très présent dans tous les textes dialogués). Ce mystère est aussi le seul où le pied-de-mouche est utilisé de manière systématique pour indiquer l'élément paratextuel (la didascalie). Serait-ce le résultat d'une fidélité de l'imprimeur au modèle qu'il copie ? Dans ce cas, la présence d'une ponctuation, même sommaire, pourrait remonter à Vérard, source première de notre imprimeur. Cette observation viendrait moduler les affirmations de nombreux spécialistes qui soulignent, à juste titre, le rôle important joué par les imprimeurs dans la ponctuation des textes,³¹ dans ce cas précis, toutefois, ce ne serait pas la ponctuation de l'auteur ni celle de celui qui compose le texte qui prime, mais celle du modèle imprimé auparavant.

7. LE RÔLE DES PREMIERS IMPRIMEURS ET LIBRAIRES DANS LA DIFFUSION DU THÉÂTRE MÉDIÉVAL

Si, faute de modèles, on ne peut pas mesurer avec exactitude le rôle joué par un imprimeur comme Jean Saint-Denis dans l'adaptation ou la création *ex-nihilo* des textes dramatiques qu'il a publiés, on peut affirmer que les imprimeurs de la fin du 15^e s. et de la première moitié du 16^e s. ont permis à un nombre considérable de pièces de théâtre de parvenir jusqu'à nous, alors que les originaux ayant servi à la mise en scène ont disparu, tout comme la plupart des copies manuscrites destinées à la conservation de ces textes.

Les imprimeurs ont aussi assuré le passage à une nouvelle modalité d'appropriation de ces œuvres : la lecture. À une époque où le théâtre médiéval est encore très vivant, mais peu copié, les petits volumes en

³¹ Cf. Chartier 2015 et Riffaud 2007.

caractères gothiques produits par ces imprimeurs, principalement parisiens et lyonnais, ont diffusé ces textes auprès d'un public relativement vaste, si l'on compare avec les destinataires de copies manuscrites. L'attention à la langue de ces textes et, par conséquent, la modernisation de celle-ci, associée à une tendance à la standardisation dont font preuve certains imprimeurs, permet d'élargir progressivement le lectorat (Parussa 2019). Les imprimeurs font de ces courts mystères des objets de lecture agréable (une sorte de théâtre dans un fauteuil avant la lettre), secondée par quelques didascalies qui permettent aux lecteurs d'imaginer la scène et les mouvements et actions des personnages. La page de titre, créée par les libraires et imprimeurs, bien visible sur les étalages des boutiques, attire l'attention de l'acheteur potentiel, tandis que l'ajout de quelques éléments (pieds-de-mouche, signes de ponctuation et quelques repères visuels grâce à une mise en page uniforme, bois gravés, liste des personnages) tend à rendre la lecture plus aisée.

Le libraire a pu parfois jouer un rôle plus actif en faisant intervenir un fatiste ou un remanieur pour revoir le texte. Jean Saint-Denis a probablement fait composer ou revoir, parfois simplement imprimer un texte court pouvant être représenté en une demi-journée, dans le cadre de la fête annuelle d'une confrérie, en se chargeant ensuite de vendre des exemplaires avant et/ou après la représentation. Par la création d'un péri-texte –qui constitue une sorte de seuil d'entrée dans le livre– Jean Saint-Denis affirme tout à la fois l'inscription générique *mystère*, le type d'écriture « par personnages » et le but édifiant de l'œuvre « miracles de la Vierge Marie ».

Ces six textes dramatiques rejoignent les nombreux autres textes de religion, de morale chrétienne édités par notre imprimeur. Prévus pour une représentation, ils se prêtent à une lecture méditative sur la manière de supporter les malheurs (comme le fait à la même époque la pièce consacrée à Griseldis), sur la providence divine (incarnée par les interventions mariales), sur les vices qui affligent l'humanité, représentés par les nombreux personnages de larrons, menteurs, pécheurs en tout genre, rachetés ou punis par l'intervention de la Vierge Marie. Le texte dramatique devient donc, chez des imprimeurs comme Jean Saint-Denis, un objet destiné à la pratique dévotionnelle qui favorise la cohésion entre les membres d'une confrérie.

Ainsi, les imprimeurs et libraires de la première moitié du 16^e siècle ont contribué à créer un modèle de présentation du texte dramatique qui va être utilisé pendant longtemps. La page de titre, le bois gravé, l'indication des noms des personnages, la disposition sur deux colonnes d'abord et ensuite sur une seule colonne, la distinction du texte par rapport aux didascalies et aux noms de rôle, par les marques typographiques, tout cela demeure inchangé jusqu'au 17^e siècle, parfois même au-delà. En l'éloignant de l'exemplaire pour le metteur en scène et donc de la représentation, l'imprimé attire le texte dramatique vers les autres textes dits « littéraires » : recueils poétiques, romans de chevalerie, nouvelles et historiographie, par le biais d'une uniformisation en vue de la lecture. Le prix à payer est la perte du lien immédiat avec la performance et l'oralité. Un aspect de la question du passage à l'imprimé qui est certes intéressant mais que nous ne pourrions pas développer dans le cadre de cette contribution.

Issus d'hybridation entre genres textuels (miracles, mystères, récits romanesques, livres de dévotion) afin d'offrir des lectures dévotes et distrayantes à la fois, ces petits volumes sont faits pour attirer l'œil du lecteur plus ou moins expérimenté vers des textes où le rôle d'un saint, d'une sainte ou de Notre-Dame sont mis en avant par des moyens linguistiques et visuels. Ces volumes guident les lecteurs, par la présentation générale, par la mise en page et par l'utilisation de marques typographiques spécifiques vers l'appropriation du sens, tout en orientant le texte dramatique vers la lecture individuelle ou collective. Ils constituent un témoignage exemplaire de ce qu'affirmait Roger Chartier au sujet des livres, à savoir que l'inscription d'un texte dans un livre est faite à partir de relations mouvantes et multiples entre ces deux éléments *l'œuvre* et ses *textes*.³² L'imprimeur n'est pas toujours celui qui corrompt l'œuvre parfaite sortie des mains d'un auteur / d'une autrice, il n'est pas non plus un simple passeur de textes, mais l'artisan d'une nouvelle forme et d'une nouvelle modalité d'utilisation. Quel qu'en soit le modèle, ce sont les décisions

³² R. Chartier, introduction à Anne Réach-Ngô (éd. par), 2014 : 8-11 ; ainsi que Chartier 2015.

prises par l'imprimeur et le libraire qui définissent quel type de livre le lecteur tiendra entre ses mains. Le passage à l'imprimé modifie inévitablement le rapport du lecteur à l'écrit et dans ce cas précis, du lecteur au texte dramatique.

Gabriella Parussa
(Sorbonne Université, Paris)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

LITTÉRATURE PRIMAIRE

- Jardin de Plaisance et Fleur de Rethorique*, Paris, Antoine Vérard, [1501].
- La Vie de Monsieur saint Fiacre*, Paris, Jehan Saint-Denis, [ca. 1529]. Ex. consulté Paris BnF Rés. Yf 1605.
- Le Mistere de saint Christofle*, Paris, [Jehan Saint-Denis, 1530]. Ex. consulté Paris BnF Rés. Yf 123.
- Le Mystere de sainte Venice*, Paris, [Jehan Saint-Denis, s.d.]. Ex. consulté Séville, Colombina, 15.2.1(12). (Cf. Runnalls 1979).
- Le Mystere ou miracle d'ung jeune enfant que sa mere donna au diable*, Paris, [Jehan Saint-Denis, 1529]. Ex. consulté Sevilla, Colombina 15.2.17 (10).
- Le Mistere d'une jeune femme laquelle se voulut abandonner a peché*, Paris, Jehan Saint-Denis, [1529]. Ex. consulté Sevilla, Colombina, 15.2.17(12). (Cf. Locey 1976).
- Le Mystere de Pierre filz du comte de Provence et de Maguelonne*, Paris, Jehan Saint-Denis, [ca. 1529]. Ex. unique Sevilla, Colombina, 4.1.33

LITTÉRATURE SECONDAIRE

- Chartier 2015 = Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, 2015.
- Dourdy 2017 = Laura-Maï Dourdy, *Le travail des imprimeurs entre copie et réécriture. L'exemple de la transmission de Jourdain de Blaves, mises en prose du XV^e siècle*, Paola Cifarelli, Maria Colombo Timelli, Matteo Milani et Anne Schoysman (éd.

- par), *Raconter en prose : XIV^e-XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2017 : 167-185.
- Hourdy 2020 = Laura-Maï Hourdy, *Variance dans la tradition imprimée. Étude de la stratégie éditoriale de deux imprimeurs-libraires, Michel Le Noir et Nicolas Chrestien*, in Renaud Adam, Jean Devaux, Nadine Henrard, Matthieu Marchal, Alexandra Velissariou (éd. par), *Les Lettres médiévales à l'aube de l'ère typographique*, Paris, Classiques Garnier, 2020 : 279-294.
- Fianu 1990 = Kouky Fianu, *Familles et solidarités dans les métiers du livre parisiens au XIV^e siècle*, «Médiévales» 19 (1990) : 83-90.
- Hasenohr 1977 = Geneviève Hasenohr, *Compte rendu du Mystère d'une jeune fille laquelle se voulut abandonner à péché*, L. et M. Locey (éd. par), Genève, Droz, 1976, «Bibliothèque de l'école des Chartes» 135/ 2 (1977) : 371-372.
- Koopmans 1996 = Jelle Koopmans, *Jeux d'apôtres virtuels ? Un exemplaire du « Mystère des actes des apôtres » annoté au XVI^e siècle*, Martin Gosman, Rita Walthaus (éd. par), *European Theatre 1470-1600. Traditions and Transformations*, Groningen, E. Forsten, 1996 : 31-42.
- Lalou-Smith 1988 = Elisabeth Lalou, Darwin Smith, *Pour une typologie des manuscrits du théâtre médiéval*, «Fifteenth-Century Studies» 13 (1988), *Le théâtre de la cité dans l'Europe médiévale* : 569-579.
- Le Roux de Lincy 1844 = Antoine Le Roux de Lincy, *Recherche sur la grande confrérie Notre-Dame aux prêtres et aux bourgeois de la ville de Paris*, Paris, Duverger, 1844.
- Lebeuf 1883-1893 = Jean Lebeuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, t. 1, Paris, 1883-1893.
- Locey 1976 = Lenita et Michael Locey (éd. par), *Mystère d'une jeune fille laquelle se voulut abandonner à péché*, Genève, Droz, 1976.
- Moreau 1985 = Brigitte Moreau, *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI^e siècle, d'après les manuscrits de Philippe Renouard*, t. III, 1521-1530, Abbeville, Paillard, 1985.
- Öhlund-Rambaud 2006 = Stéphanie Öhlund-Rambaud, *L'atelier de Jean Trepperel, imprimeur-libraire parisien (1492-1511)*, Peter Ainsworth et Godfried Croenen (éd. par), *Patrons, Authors and Workshops. Books and Book production in Paris around 1400*, Louvain, Peteers, 2006.
- Parussa 2019 = Gabriella Parussa, *Imprimeurs et frontières linguistiques. Quel apport pour la périodisation linguistique ?*, Maria Colombo Timelli et Gabriella Parussa (éd. par), « Le Français pré-classique » 21 (2019), *Du moyen français au français préclassique : quelle(s) frontière(s) ?* : 75-96.
- Petit de Julleville 1880 = Louis Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, Hachette, 2 vol., 1880.
- Pouspin 2016 = Marion Pouspin, *Publier la nouvelle : Les pièces gothiques, histoire*

- d'un nouveau média (XV^e-XVI^e siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016, disponible en ligne [<http://books.openedition.org/psorbonne/27111>].
- Rimbaud 2007 = Stéphanie Rimbaud, *La galaxie Trepperel à Paris (1492-1530)*, «Bulletin du bibliophile» 1 (2007) : 145-150.
- Rimbaud 2017 = Stéphanie Rimbaud, *Libraires, imprimeurs, éditeurs. Les Trepperel de la rue Neuve-Notre-Dame à Paris*, Paola Cifarelli, Maria Colombo Timelli, Matteo Milani et Anne Schoysman (éd. par), *Raconter en prose : XIV^e-XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2017 : 109-119.
- Réach-Ngô 2014 = Anne Réach-Ngô (éd. par), *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Réach-Ngô 2015 = Anne Réach-Ngô, *Du texte au livre et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ?*, «Genesis» 41 (2015) : 29-47.
- Riffaud 2007 = Alain Riffaud, *La Ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2007.
- Runnalls 1980 = Graham Runnalls (éd. par), *Mystere de sainte Venice*, Exeter, University of Exeter, 1980.
- Runnalls 1990 = Graham Runnalls, *Towards a Typology of Medieval French Plays Manuscripts*, Philip Bennett et Graham Runnalls (éd. par), *The Editor and the Text. [Mélanges] In Honour of A. J. Holden*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1990 : 96-113.
- Runnalls 1998 = Graham Runnalls, *Les Mystères français imprimés*, Paris, Champion, 1998.
- Runnalls 2000 = Graham Runnalls, *La vie, la mort et les livres de l'imprimeur-libraire parisien Jean Janot d'après son inventaire après décès (17 février 1522 n.s.)*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 78/3-4 (2000) : 797-851.
- Smith 1998 = Darwin Smith, *Les manuscrits 'de théâtre' : Introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas*, «Gazette du livre médiéval» 33 (1998) : 1-10.
- Smith 2019 = Darwin Smith, *About French Vernacular Traditions : Medieval Roots of Modern Theatre Practices*, «Journal of Early Modern Studies» 8 (2019) : 33-67, disponible en ligne [<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-jems/article/view/7105>].
- Smith 2023 = Darwin Smith, *Le théâtre médiéval en France : ce que disent les manuscrits*, Cornelia Herberichs et Martin Rohde (éd. par), *Paradigmes et perspectives de la littérature médiévale comparée*, «Scrinium Friburgense» (2023) : 57-87 et 274-282.
- Smith-Parussa-Halévy 2014 = Darwin Smith, Gabriella Parussa, Olivier Halévy (éd. par), *Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance. Histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2014.
- Tavella 2021 = Chiara Tavella, *Le mystère de la Résurrection d'Arnoul Gréban dans sa tradition imprimée : à propos des rapports entre les éditions anciennes*, «Pluteus» 11 (2021) : 249-280.

TITRE ET GENRE : QUEL SORT POUR LE *DIALOGUS CREATURARUM* / *DIALOGUE* *DES CREATURES ? (LA DESTRUCTION DES* *VICES... PARIS, MICHEL LE NOIR, 1505)*

Le 12 décembre 1505 Michel Le Noir publia à Paris un volume in-4 de quelque quatre-vingts feuillets dont le premier cahier, signé A1-4, se présente comme suit :

A1^r : La¹ destruction des || vices et enseigne || ment des vertus moralisé.
Nouvellement (*Nonuellement*) imprimé²

A1^v : Prologue ou livre qui est nommé La destruction des vices moralisé à toute matiere (*maniere*) morale par joyeuse, prouffitable et edificative maniere applicable. (sur deux colonnes)

A2^r-A3^v : Table (sur deux colonnes ; les interlignes sont irrégulièrement distribués pour que la Table tienne sur quatre pages ; les dialogues sont numérotés, mais le renvoi aux f. manque) ; incipit : « Cy après s'ensuit une table contenant les nombres des chappitres de ce livre » ; explicite : « Cy fine la table de ce present livre ».

A4^r : blanc

A4^v : bois (auteur / copiste dans son atelier)³

¹ Le « L » majuscule à deux visages sur la page de titre est une copie de Vérard (Bonicoli 2015 : 220-221 ; reproduction : 222) : je dois cette remarque à Mme Stéphanie Rambaud, de la BnF, que je tiens à remercier ici.

² Au colophon, le même titre est repris : « Cy fine ce present livre appelé la destruction des vices... » (n5v). D'après *USTC* 26077, quatre exemplaires sont aujourd'hui conservés : Paris, BnF, Rés. R-1342 (en ligne ; utilisé ici) ; BnF, Arsenal, 4-T-1862 ; London, BL, C.27.g.3 ; Baltimore, Johns Hopkins UL, PA8310.D5 F7 1505 c.1. Bechtel D-233 ne signale que l'exemplaire de la Réserve ; Moreau I, 1505, n. 59, les exemplaires BnF, Arsenal, Londres. Cf. la notice du catalogue de la BnF et *BP16* : 82 f. in-4, n. ch., sign. A4 A-N6. Car. goth., 2 col., fig. gr.

³ Cette gravure a circulé pendant une trentaine d'années dans des versions légèrement différentes et dans des ateliers différents. Avant *La destruction des vices*, Michel Le Noir l'a utilisée au moins dans *Le livre intitulé Eternelle consolacion*, 10 décembre 1500, et dans *La Mendicité spirituelle* de Jean Gerson, 15 février 1500 (= 1501), où la bordure est

Cet intitulé, qui appuie indubitablement sur l'aspect moral voire édifiant du contenu, cache en réalité un recueil de « fables » doublées de moralisations dont le succès était déjà bien établi, tant dans sa rédaction originale latine (le *Dialogus creaturarum*, composé par un auteur du nord de l'Italie au XIV^e siècle, dont sont conservés quinze manuscrits, huit incunables, quatre éditions du XVI^e siècle), que dans des traductions : en néerlandais (1480),⁴ en français (deux traductions en prose, toutes les deux de 1482, auxquelles s'ajoute une traduction en vers *ca* 1540)⁵ et enfin en anglais (vers 1530).⁶

Cette collection compte 122 fables au total, dont les protagonistes sont les « créatures » de Dieu, à savoir les éléments de la nature, qui prennent tour à tour la parole en suivant l'ordre de la Genèse : planètes, étoiles, éléments (dialogues 1-12), pierres et métaux (13-24), végétaux (25-36), poissons et animaux aquatiques (37-48), oiseaux (49-84), animaux terrestres (85-120), homme (121-122) ; l'organisation par douzaines, ainsi que l'ordre de présentation des récits, restent absolument les mêmes d'une version à l'autre.

intègre ; elle est en revanche déjà cassée, en haut au centre, dans son *Quinte-Curce des faitz et gestes du grant Alexandre* (5 février 1503 = 1504) et dans *La diete de salut* de Pierre de Luxembourg (3 octobre 1505). On retrouvera le même bois avec la même cassure dans : *Le Congié pris du siecle seculier* (*ca* 1510 ?), le *Livre de Regnart* (1516, Gallica), le *Boece de consolation* (1520, Google Books), *L'Art d'archerie* (*inter* 1509 et 1520). Je tiens à remercier très vivement Mme Fanny Maïlet, de l'Université de Zurich, qui m'a fourni la plupart de ces informations.

⁴ Rijn 2015. La *princeps* (Gouda, Gheraert Leeu, 1481) est en ligne : La Haye, Bibliothèque Royale, 170-E-26.

⁵ Cas exceptionnel à ma connaissance, le *Dialogus creaturarum* est en effet à l'origine de deux traductions portant la même date : celle de Colard Mansion, transmise par deux mss (Wien, ÖNB, cod. Vindob. Palat. 2572 ; collection privée ; éd. critique Ruelle 1985, sur la base du manuscrit de Vienne, le seul connu à cette date), et une version anonyme, certainement de moindre qualité, qui a joui de la diffusion imprimée (Gouda, Geraert Leeu, 20 avril 1482 ; édition en cours par mes soins) ; le manuscrit BnF, naf 151, a été copié sur la *princeps* (cf. Colombo Timelli 2020b). Sur la traduction en vers (ms BnF, fr. 1552, *ca* 1539-1549), on verra Brun 2010-2011.

⁶ L'édition [Anvers, Jan van Doesborch, *ca* 1530] est disponible en ligne : EEBO, Early English Books Online. Éd. critique par Kratzmann–Gee 1988.

Le titre, en revanche, évolue.⁷ En effet, à une seule exception près (BnF, lat. 8512 : *Liber qui dicitur Pergaminus*), les manuscrits latins portent celui de *Contemptus sublimitatis* ; c'est lors du passage à l'imprimé que *Dialogus creaturarum moralisatus* s'impose⁸ (Gouda, 1480, 1481, 1482 ; Cologne 1481 ; Stockholm, 1483 ; Anvers 1486, 1491 ; Cologne ca 1505 ; Paris, Philippe Pigouchet pour Jean Petit, 1510), en alternant, après 1500, avec *Destructorium vitiorum* (Genève, Jean Bellot, 1500 ; Lyon, Claude Nourry, 1509, 1511).⁹ Les traductions dans les langues vernaculaires prolongent la première version imprimée : en néerlandais d'abord (*Twispraec der creaturen*), en français (*Dialogue des creatures*, traduction anonyme et Colard Mansion), en anglais enfin (*The Dialoges of Creatures Morahysed*).

En l'état actuel de nos connaissances, Michel Le Noir aurait donc rompu avec la tradition française¹⁰ en forgeant un titre « nouveau » à l'apparence, *La destruction des vices et enseignement des vertus*,¹¹ en réalité calqué

⁷ Sur cette question, cf. Thorel 2010 ; bien que son corpus exclue les recueils de récits brefs, de nouvelles en particulier, elle éclaire parfaitement les formes et fonctions des titres à l'époque qui nous intéresse.

⁸ Cardelle de Hartmann–Pérez Rodriguez (2010 : 21, note 1) soulignent justement que cet intitulé correspond non seulement à l'original, mais reflète le contenu.

⁹ En l'absence d'un dépouillement exhaustif des éditions imprimées, ces informations sont le résultat des sondages que j'ai pu mener dans les catalogues en ligne.

¹⁰ Il faut aussi rappeler qu'une édition intermédiaire entre la *princeps* de Gouda (Gerart Leeu, 1482) et notre édition parisienne (la dernière connue) a paru à Lyon en 1483, aux noms de Mathias Huss et Jean Schabeler ; aucun exemplaire n'étant aujourd'hui connu, nous ne pouvons que faire confiance à Brunet (II,676, accessible en ligne), qui donne pour celle-ci le titre *Dialogue des créatures*. Cette édition lyonnaise est aussi répertoriée par Baudrier X,453, Bechtel D-242, et dans USTC 51319.

¹¹ Malgré la proximité formelle, aucun rapport avec *Le recueil et chapelet des vertus et la destruction des vices*, publié à Lyon par Jean de Vingle en 1516 (un exemplaire à Aix-en-Provence, Bibl. Méjanes, Rés. S-24,1), titre qui amplifie *Le Chapelet des vertus*, traité à succès dont nous sont connus dix manuscrits et une petite dizaine d'éditions (ca 1480-1523, à Lyon, Paris, Caen : Bechtel C-240 à C-247). Un rapprochement peut se faire aussi avec un titre deux fois édité par Antoine Vérard, *La somme des vices et vertus* (ante 1500 et 1500/1503 ; il s'agit de la *Somme le Roi* de Laurent d'Orléans : Bechtel S-145 et S-146 ; cf. Brayer–Lieurquin–Labie 2003 : 24-25, note 27). Rappelons que Jean Gontier, auteur de la traduction française en vers, adoptera aussi *La destruction des vices* (BnF, fr. 1552, f. 1^r : « Table des chappitre de ce present livre nomé et intitullé *La destruction des vices* » ; et

sur celui des éditions latines – qui, rappelons-le, continuaient de circuler pendant cette première décennie du siècle ; c'est ce que confirme l'incipit du recueil, où l'intitulé *latin* refait surface : « Cy commence à l'onneur de Dieu ung joyeux et prouffitable livre nommé *Destructorium viciorum...* » ; la suite souligne l'iconographie abondante du volume, « tout historié », la valeur exemplaire du contenu, « à la probation des exemples *et* similitudes des creatures », le modèle latin, « translaté de latin en françois », la nouveauté parisienne, « imprimé de nouvel à Paris » (f. A1^r). Les ajouts par rapport à l'annonce dépouillée de la *princeps* sont évidents : « Cy commence à l'onneur de Dieu ung joieux et pourfitable livre nomné Le Dyalogue des creatures, translaté de latin en fransois »¹² (Gouda, G. Leeu, 1482, f. a1^r).

Quelle que soit son origine – la version latine imprimée ou une édition française aujourd'hui perdue –, ce changement semble refléter, sinon un inflexionnement générique, au moins la volonté de masquer le genre de la source, à savoir un ensemble de fables opposant dans des échanges verbaux les créatures de Dieu, au profit d'une œuvre à coloration nettement didactique voire morale. Un examen plus poussé s'impose évidemment, afin de vérifier si et dans quelle mesure Michel Le Noir est intervenu sur le texte qu'il publiait, en prenant en compte d'abord sa présentation matérielle et sa structure.

La table mérite de nous retenir : elle ne donne, comme on l'a dit, que les intitulés des fables sans pour autant renvoyer aux feuillets ; ceci ne nous surprendrait pas, si nous n'avions pas à l'esprit l'ensemble de la tradition, latine et française, du texte et son évolution.¹³ Pour résumer, en

encore, dans la dédicace à Marie d'Albret : « [Vostre servant] à ce c'est habonndonné [*sic*] | De translater chose certaine | *La destruction des vices...* » (f. 9^r). Ces similarités semblent confirmer les remarques de Réjean Bergeron sur une des fonctions des titres à l'époque des premiers imprimés, à savoir « réunir un texte à un ensemble de textes dont la désignation du contenu renvoie à une même champ disciplinaire ou typologique » (Bergeron 1995 : 446).

¹² L'*incipit* est cité par Nora Viet comme exemple de la double finalité des œuvres de cette époque, à la fois récréative et édifiante (Viet 2016 : 713, note 3) ; sur la polysémie de *joyeux* dans ce contexte, Viet 2016 : 731.

¹³ Je reprends ici synthétiquement un sujet que j'ai eu l'occasion de développer dans Colombo Timelli s.p.

me basant sur les manuscrits latins accessibles en ligne, et qui contiennent des tables :

- deux mss. latins (Ny et Cr) reproduisent uniquement la liste des « *capitula* »;
- deux autres (Fr et Se) y ajoutent le renvoi aux feuillets;
- BnF, lat. 8512 est seul à comporter quatre tables : la liste des « *libri* » (subdivisions internes par catégories de créatures), celles des « *notabilia* » (les proverbes, selon l'ordre d'apparition des dialogues), une table des titres, une liste des sujets par ordre alphabétique.

La *princeps* latine (Gouda, G. Leeu, 1480) introduit un changement majeur, avec ses deux tables : intitulés des dialogues d'une part et liste alphabétique des sujets de l'autre. Cet ajout répond à une exigence précise, mise en relief dans le prologue, à savoir permettre aux prédicateurs de retrouver rapidement des récits qui pourraient enrichir leurs sermons :

secunda tabula alphabetico ordine generaliter singulas materias virtutum et viciorum ad mores componendos et corrigendos predicatorem et inquirentem docet que scilicet cuilibet narrationi sibi in processu sermonum convenire possunt. (Prefacio, premier f. n.n.^v)

Les traductions françaises, tant celle de Colard Mansion que l'anonyme – ce qui justifie l'hypothèse d'un modèle commun – ne contiennent qu'une table, qui englobe toutefois, après l'indication des protagonistes, le contenu moral de chaque récit :

- « Chy après s'ensieut une table contenant les nombres des capitres de che livre, *de quoy chascun dyalogue parle et quel enseignement et doctrine nous est en icelluy donné* » (Gouda 1482, f. 2^r)¹⁴ ; un exemple : « Le .xiii. est des pierres precieuses, *qui nous monstre que huysuse est à fuir et que à perfection et honneur sans paine nul ne peut parvenir* » (f. 2^v) ;
- « Et pour plus tost trouver la matiere dont vous vouldrez savoir, vous le trouverez par la table ensuivant cotee par les fueilles » (Colard Mansion, ms B, f. 2 n.n.^{va}) ; même exemple : « De l'estrif des pierres precieuses, *qui nous monstre que oyseuse est à foyr*, f. .xv. » (f. 3 n.n.^{ra}).

¹⁴ Même modification dans la version néerlandaise, que Geraert Leeu avait publiée l'année précédente : cf. Wackers 2007-2008 : 142-143 ; Wackers 1993 : 208.

Le même modèle est suivi dans la traduction en vers : « Des pierres precieuses *enseigne que* ceulx qui ayment grans preciosités et des bons qui par humilité en Dieu mectent leur affection. .xiii.^e » (BnF, fr. 1552, f. 1^v).

Michel Le Noir se démarque ici encore de la tradition française précédente et revient à une présentation à la fois sobre et au fond moins utile, dans la mesure où sa table ne permet ni de retrouver rapidement le dialogue concerné (pas d'indication des f.), ni de repérer les enseignements à en tirer. Et ce, malgré les affirmations du Prologue, qui n'introduit aucune variante significative par rapport à celui de Gouda :

... l'acteur de ce livre a fait, assemblé, faint et *composé* aucuns dyalogues où il *introduit* diverses creatures ensemble *parlans* ou quelque aultre chose faisans [...] *par ce nous* donnans enseignemens moraulx moult *profitables* en toutes matieres [...] Dont [= le Christ lui-même ayant eu recours aux paraboles] appert que toutes *fictions* ne sont pas à reprobuer, par especial où par icelles se font à *entendre* certaines doctrines et enseignemens detestant les pechéz et exaulsans les vertus ; est dont ce present livre moult utile et *prouffitable tant* aux prescheurs *comme* à tous autres <pour> sans grant travail et par maniere joyeuse eslever le peuple à devotion et plus haulte matiere *comprendre*. (A1^{va-}
b)

La mise en page du volume permet d'autres remarques non dénuées d'intérêt. Si la distribution du texte sur deux colonnes (avec la seule exception de l'incipit qu'on vient de citer : « Cy *commence* à l'onneur de Dieu ung joyeux et *prouffitable* livre nommé *Destructorium viciorum*... imprimé de nouvel à Paris », sur cinq longues lignes, f. A1^r) facilite la lecture,¹⁵ la structure du texte demeure très visible grâce à une présentation régulière : chaque fable est introduite par un titre sobre (avec indication des personnages et numéro d'ordre) et par un bois gravé, une majuscule (de 3 à 6 UR) ouvrant le texte. Cette présentation-type demeure sensiblement la même tout au long de la tradition du recueil, notamment pour ce qui concerne le programme iconographique : les manuscrits et imprimés latins déjà étaient soit illustrés, soit destinés à l'être (les réserves

¹⁵ Par rapport à celui de Leeu, le format de Le Noir est nettement plus petit (154 x 212 mm vs 198 x 282 mm) avec des marges inférieures et une plage d'écriture comparable (113 x 169 vs 120 x 190 mm) ; Leeu distribue le texte sur longues lignes.

subsistent), les manuscrits et imprimés en français – ainsi que dans les autres langues vernaculaires – l'étaient aussi (cf. Colombo Timelli 2020a) ; sans être identiques, les gravures de Le Noir, qui occupent la largeur de la page, constituent indubitablement une copie de celles de Gouda.¹⁶ Une seule exception : pour les Dialogues 9 et 10, dont les protagonistes sont respectivement le feu et l'eau, puis l'eau et le feu, G. Leeu avait combiné deux petits bois, en jouant sur leur disposition : dans le Dialogue 9 le feu se trouve à gauche, le fleuve à droite ; dans le Dialogue 10, c'est l'inverse. Le bois de Le Noir étant gravé dans un seul bloc doublement encadré, la disposition des deux images demeure nécessairement la même.¹⁷

Cependant, à l'intérieur de chaque Dialogue, on enregistre chez Michel Le Noir une perte majeure. Une des caractéristiques du *Dialogus creaturarum* est la bipartition nette de chaque fragment : la fable proprement dite se conclut par un distique proverbial, normalement prononcé par un des personnages ; une seconde partie s'ouvre alors, la « moralisation », convoquant des *auctoritates*, pour la plupart bibliques, et illustrée par d'autres récits exemplaires, souvent tirés de l'histoire romaine.¹⁸ Or, tous les témoins qui nous sont parvenus, y compris les deux manuscrits qui transmettent la traduction de Colard Mansion, indépendante de la version anonyme qui nous occupe, mettent en relief par des éléments

¹⁶ Les dimensions en sont inférieures (la largeur passe de *ca* 110/113 mm à *ca* 90/92 ; la hauteur de 45/46 mm à 42/43) ; Le Noir ajoute un cadre double (simple dans l'incunable) et des bordures ornées latérales. La taille plus petite a parfois déterminé la disparition d'un des protagonistes du dialogue : ainsi, au Dialogue 17, seul « ceraste », serpent à huit cornes, apparaît dans le bois de Le Noir, alors que chez Leeu « achates » lui fait face. En outre, le bois 28 (« abrotanus », 'aurone ou citronnelle', et le lièvre) est reproduit aussi pour illustrer le Dialogue 30 (« verbena », 'verveine', et le loup) : tout en s'agissant dans les deux cas d'une herbe et d'un animal à quatre pattes, la seconde image ne convient pas. La filiation Leeu > Le Noir (directe ou indirecte) est encore confirmée par l'absence du bois illustrant le Dialogue 34, alors que dans les éditions en latin (1480) et en néerlandais (1481) la gravure était bien présente.

¹⁷ À simple titre de curiosité, dans les deux mss de Colard Mansion le Dialogue 10 est le seul du recueil à ne pas être illustré (B, 12^{ra}).

¹⁸ Les sources et leur traitement par l'auteur du *Dialogus* ont fait l'objet d'une synthèse par Cardelle de Hartmann-Pérez Rodriguez 2014 : 203 et ss.

(typo)graphiques divers cette transition ;¹⁹ pour nous limiter aux versions françaises :

- dans la *princeps* (Gouda, 1482), c'est le proverbe qui est signalé : le début coïncide avec un blanc / lettre d'attente, destiné à être rubriqué à la main (c'est ce qui se constate per ex. dans les deux exemplaires conservés à la BnF : Rés. G-Yc-32 et Rothschild 1854, tous les deux accessibles sur Gallica) ;
- en revanche, les deux manuscrits sortis de l'atelier de Colard Mansion, qui surabondent en décoration, indiquent le début de la seconde section par un titre tracé à l'encre rouge.²⁰

Poursuivi différemment, le but est toutefois le même : en mesure de repérer aisément cette subdivision, le lecteur peut procéder à une lecture sélective, privilégiant l'apologue ou sa moralisation.²¹

Chez Michel Le Noir un nivellement se produit, chaque fragment textuel formant un seul bloc, à l'intérieur duquel il est impossible de localiser le point de bascule entre la fable – *delectare* – et l'enseignement à en tirer – *docere* – : ni lettrine, ni pied-de-mouche, ni alinéa ne permettent de visualiser la structure portante du texte.

Essayons, avant de conclure, de situer *La destruction des vices...* à l'intérieur de la production de Le Noir. En se concentrant sur les romans sortis de son atelier ou de sa librairie, Cappello 2021 a reconnu deux grandes périodes, suivies d'une phase plus courte et particulière :

- entre 1486 et 1500 les éditions latines prévalent, avec, à partir de 1497, une présence minoritaire de textes français dévotionnels ou édifiants ;
- à partir de *ca* 1500, les ouvrages en français s'imposent, parmi lesquels on dénombre une quarantaine de « romans », surtout des ré-éditions dans un format in-4 (situés dans un créneau non occupé par les *in-folio* de Vérard) ;
- après 1513, on relève de nouvelles éditions *in-2*, et la publication d'« extraits » et de compilations.

¹⁹ Sur le rapport entre disposition typographique et autonomie des deux types de textes, cf. Viet 2016 : 723-724.

²⁰ Cf. éd. Ruelle : 59-60 ; les intitulés alternent : *Exposition / Remonstrance / Addition (allegorique / morale)*...

²¹ Sur cette possibilité de lecture non cursive, qui dissocie deux textes aux objectifs bien distincts, on verra toujours Viet 2016 : 726.

Sans ignorer la répartition par genres littéraires – *La destruction* ne saurait à aucun titre être classée comme un « roman »²² – limitons-nous à constater que sa date, mais aussi sa langue et son format, la situent en plein dans la seconde phase, notamment dans les années les plus fécondes de Michel Le Noir ; son sujet la rangerait par ailleurs dans la continuation de la veine d'ouvrages édifiants en français reconnue par Cappello 2021.

La liste que j'ai essayé d'établir pour 1505 – et que l'on trouvera en Annexe – compte en effet neuf titres,²³ dont un attribué (*Jardin de Plaisance*), même si on peine à considérer comme « un » titre chacun des quatre volumes des *Chroniques* de Froissart, datés entre le 23 mars et le 15 juillet, ou les trois volumes du *Merlin*, entre le 27 juillet et le 2 octobre. Deux seules éditions sont des in-2 (Froissart et *Jardin de Plaisance*), qui représentent aussi les volumes les plus épais (entre 200 et 286 f.) ; les in-4 comptent entre 22 f. (Pierre de Luxembourg), ce qui est exceptionnel, et 185 f., pour une moyenne qui oscille entre 108 f. (si l'on comprend *La diète de salut*) et 119 f. (si on l'exclut).

À l'intérieur de ce petit groupe, l'édition de *La destruction des vices*, qui se situe au-dessous de la moyenne en nombre de feuillets, se signale pour un programme iconographique exceptionnel : sans compter celui du premier cahier, certainement recyclé, les 122 bois illustrant toutes les fables, gravés expressément, ont dû représenter un investissement considérable, que Le Noir espérait sans doute pouvoir rentabiliser dans (au moins) une autre édition, comme son prédécesseur néerlandais l'avait fait ;²⁴ ce projet, s'il a existé, ne s'est pourtant pas réalisé, à moins que

²² Notre titre rentre dans la catégorie « Religious » du *USTC*, alors que Stankiewicz 2010 : 47, ne donne pas de précisions quant à ses propres classements : vraisemblablement *La destruction* fait partie des œuvres littéraires, sous-groupe « œuvres morales ».

²³ Au-dessus donc de la « moyenne » de sept éditions par an établie par Stankiewicz pour la période entre 1500 et 1520 (Stankiewicz 2010 : 44).

²⁴ Geraert Leeu publia en effet cinq fois la version latine : à Gouda en 1480, 1481, 1482, puis à Anvers en 1486, 1491 ; deux fois celle en néerlandais, à Gouda, en 1481, 1482 ; une fois celle en français, en 1482. Célèbre pour ses livres illustrés, Leeu avait adopté la même pratique de recyclage pour *Paris et Vienne*, qu'il publia aussi cinq fois, entre 1487 et 1492, en quatre langues (français, néerlandais, bas-allemand, anglais) : cf. Babbi 2021 et surtout Pairet 2021. Pour les recueils de fables en particulier : Wackers 2007-2008.

cette édition supposée ne rentre pas dans le nombre certainement très élevé des éditions aujourd'hui perdues.²⁵

Cette question demeurant pour l'instant sans réponse, revenons rapidement au titre, et en particulier au participe passé « moralisé » qui le clôt et qui est répété dans le Prologue (« Prologue ou livre qui est nommé La destruction des vices *moralizé* »). Michel Le Noir n'est pas le premier à l'avoir utilisé pour le recueil qu'il publiait ; comme on l'a dit, la version latine imprimée avait consacré *Dialogus creaturarum moralisatus*, que les traductions françaises et anglaise avaient confirmé :²⁶ *Dyaloge des creatures moraligié* (Gouda 1482, f. A1^v), *The Dialoges of Creatures Moralyed* ([Anvers] ca 1530). Décliné différemment, le mot « moralisé » s'insinue dans d'autres titres publiés par Le Noir pendant les mêmes années :

- moins d'un mois avant *La destruction*, le 14 novembre 1505,²⁷ avait paru *Le jeu des eschez moralisé* de Jacques de Cessoles, dans la traduction de Jean de Vignay ;²⁸
- le 15 mars 1506 (1507 n.st., USTC 30260) Le Noir publia *Les loups ravissans*, prosimètre de Robert Gobin, dont le sous-titre récite : *Cestuy livre | Ou autrement Doctrinal moral | Intitulé est, qui delivre | Douze chapitres en general | Oū chascun, se brutte et rural | N'est par trop, il pourra congnoistre | Comment éviter vice et mal | On doit et tres vertueux estre* (page de titre, au-dessous du titre *Les loups ravissans* et du bois gravé (L'acteur / Archilupus).²⁹

²⁵ Pour les romans toujours, voir Cappello 2018.

²⁶ En revanche, la version de Colard Mansion, restée manuscrite, propose le titre « simple » *Dialogue des creatures* (dans les deux manuscrits conservés), ainsi que la traduction néerlandaise, pourtant publiée par le même Geraert Leeu en 1481 : *Dialogus Creaturarum dat is Twispraec der creaturen*.

²⁷ Il s'agit bien du 14, et non pas du 24 novembre (date fournie par Moreau I, 1505, n° 115) : « Cy finist le livre des eschez... imprimé à Paris, et fut achevé le .xiiii. jour de novembre mil cinq cens et cinq, par Michel Le Noir libraire juré en l'université de Paris... » (Arsenal, 4-S-4586, colophon, f. R6r)

²⁸ Le texte latin jouit d'une immense fortune, qui se prolonge dans les traductions : des trois versions françaises, c'est celle de Jean de Vignay qui passa à l'imprimé, d'abord chez Antoine Vérard (6 septembre 1504 ; USTC 26056), puis chez Michel Le Noir (dernière édition connue ; USTC 38130).

²⁹ Publiés par Antoine Vérard s.d. (vers 1505 : USTC 26083 ; le texte est daté 1^{er} janvier 1505), les *Loups* connaîtront une nouvelle édition chez Philippe Le Noir, s.d. (vers 1525 : Bechtel G-151) ; Mary Beth Winn en a entrepris l'édition critique.

Que la veine « moralisante » d'origine tardo-médiévale l'intéresse est confirmé par d'autres éditions,³⁰ entre autres par son *Maistre Regnard et dame Hersant* (1516, Gallica),³¹ où chaque récit narratif est suivi par un commentaire moral autonome, intitulé *Exemple*.

Ses successeurs n'abandonneront pas cette voie, parfois à des dates si proches de sa mort qu'il est légitime de se demander si les éditions en question n'étaient pas déjà projetées par Michel, voire en chantier.³² Ainsi, sa veuve publia le 17 mars 1521 le *Roman de la Rose moralisé* de Jean Molinet ;³³ quant à son fils, trois éditions de la *Bible des poètes*, à savoir l'*Ovide moralisé en prose*, lui reviennent : ca 1520 (en association avec Jean Petit : FVB 40138, mq dans Bechtel mais un ex. à Harvard, Houghton Library, Typ 515 20.204), 1523 (apparemment, seul, Bechtel O-325), 1531 (avec Jean Petit : Bechtel O-326) ;³⁴ on ajoutera encore le *Violier des hystoires romaines moralisez*, publié par Philippe Le Noir le 20 septembre 1525.³⁵

³⁰ Michel Le Noir n'était pas seul dans cette entreprise ; entre la fin du XV^e et les toutes premières années du XVI^e siècle, Antoine Vérard avait fourni quatre recueils de récits brefs d'origine italienne qu'il avait fait adapter pour le public français par l'ajout de moralisations : *Livre de Cameron* (1485), *Ditz facétieux* traduits par Guillaume Tardif (ca 1492), *Bible des poètes* (1493), *Jeu des échecs moralisé* (1504). Voir Nora Viet 2016 : 716, note 5 ; ainsi que Viet 2014.

³¹ Un seul ms connu, Chantilly 473, base de l'édition critique de Suomela Härmä 1998 ; la *princeps* de Michel sera suivie d'une édition de Philippe Le Noir [ca 1534 selon le Catalogue de la BnF ; même date approximative dans Bechtel M-47], qui amplifie le titre (*Le livre de Maistre Regnard et de dame Hersant sa femme, livre plaisant et facétieux contenant maintz propos et subtilz passages couvers et celles pour monstrier les conditions et meurs de plusieurs estatx et offices, comme sera déclaré cy après*) ; deux autres éditions, au milieu du siècle, modifieront sensiblement et le titre et le texte, en remplaçant les *exemples*, à savoir les commentaires moraux sur le récit, par de brefs paragraphes en vers, intitulés « moral » (*Le livre de Maistre Regnard et de dame Hersant sa femme, livre plaisant et facétieux contenant maintz propos et subtilz passages couvers et celles pour monstrier les conditions et meurs de plusieurs estatx et offices, comme sera déclaré cy après*, Rouen, Robert et Jean Dugort frères, 1550 ; Paris, Nicolas Buffet, 1551).

³² Ayant rédigé son testament le 31 août 1520, Michel Le Noir fut enterré un mois plus tard, le 29 septembre ; sa veuve Jeanne Trepperel lui succéda de 1520 à 1522 (source : BnF, Notice de personne).

³³ *Editio princeps* d'Antoine Vérard [ca 1500], suivie d'une édition lyonnaise, chez Guillaume Balsarin, 1503.

³⁴ Trois éditions antérieures, toutes chez Vérard : 1494 n.s. (Bechtel O-322), 1498-99 (Bechtel O-323), ca 1507 (Bechtel O-324).

³⁵ Précédée par celle de Jean de La Garde en 1521, cette édition fut suivie de deux

En conclusion, si on n'a pas de mal à situer *La destruction des vices* de Michel Le Noir au sein de sa production, une production vaste, qui englobe d'autres textes à visée moralisatrice, sa présentation matérielle ne l'éloigne pas non plus des autres œuvres de matrice médiévale qu'il a publiées pendant les mêmes années : page de titre, caractères gothiques, distribution du texte sur deux colonnes, rien ne distingue notre recueil sur le plan typographique.

Néanmoins, une contradiction surgit vite : nul doute que le titre, dans sa double opposition – *destruction vs enseignement, vices vs vertus* – et le choix même du lemme *enseignement*, affirme un projet uniquement didactique ; mais la Table déjà, en gommant la seconde partie des intitulés que les éditions précédentes avaient introduite – *le n. dialogue nous monstre / enseigne...* – n'obéit qu'à l'exigence minimale de fournir une liste des « Dialogues » qui composent le recueil ; qui plus est, à l'intérieur même du texte, la perte de la bipartition par l'effacement typographique des distiques proverbiaux, va elle aussi dans le sens d'une homogénéisation complète, en proposant dans une suite ininterrompue la fable et sa moralité, y compris les *exempla* illustrant à leur tour la leçon édifiante.

Turnons-nous alors un instant du côté littéraire : la fable / le recueil de fables constituent-ils un « genre » à cette date ? Quelle que soit la réponse, et quelle que soit la conscience générique en train de se former au XVI^e siècle, il s'agit d'un « genre » qui se renouvelle, au moment où, comme l'a si bien dit Paola Cifarelli, « la fable de tradition médiévale se mêle avec les apports humanistes » (Cifarelli 1992 : 14) ; une brève liste des œuvres qui se publient entre la fin du XV^e siècle et la moitié du siècle suivant permet de se faire une idée de cette production en grande partie renouvelée par des apports extérieurs, mais où la double finalité, morale et plaisante, demeure essentielle :

autres, par Denis Janot 1529, et par Philippe Le Noir / Denis Janot 1533 : Bechtel, R-52, R-53, R-55 (le *Recueil des histoires romaines*, dont Bechtel recense deux éditions sous R-51 et R-54, correspond à un recueil différent, composé de récits tirés de l'histoire troyenne et romaine, par ailleurs dépourvus de toute moralisation). L'édition critique de Geoffroy Hope (Genève, Droz, 2002) se base sur l'imprimé de Jean de La Garde, BnF, Arsenal, Fol. H-920 (Gallica).

- Julien Macho traduit avant 1480 l'*Æsopus* de Heinrich Steinhöwel (7 incunables entre 1480 et 1499,³⁶ suivis par de nombreuses éditions jusqu'en 1561 au moins : six à Lyon entre 1502 et 1552 [Bechtel : E-176, E-178, E-179, E-182, E-183, E-184], deux à Paris entre 1515 et 1535 [E-177, E-181], deux à Anvers entre 1532 et 1561 [E-180, E-185]) ;
- Guillaume Tardif traduisit les *Facetiae* de Poggio Bracciolini³⁷ et les *Facetiae morales* de Lorenzo Valla ;³⁸
- Gilles Corrozet publia deux recueils de fables d'Esopé en 1542 et en 1548 ;³⁹
- 116 fables de l'*Æsopus Dorpii* furent traduites par un anonyme et intégrées dans *La vie et les fables d'Esopé Phrygien* publiées par Estienne Groulleau en 1547.⁴⁰

³⁶ Je me fonde sur la liste établie par Ruelle 1982 : XIV-XVII, que je complète pour les éditions du XVI^e siècle. Traduit du latin (*Æsopus* d'Heinrich Steinhöwel, publié à Ulm en 1476-1477, texte latin accompagné d'une traduction en allemand), ce recueil très riche réunit la *Vie d'Esopé* et 161 fables de sources diverses ; bien que très courtes, les fables s'ouvrent par une moralisation en quelques mots, qui est reprise à la fin, mais sans aucune interruption visuelle.

³⁷ Liste et description des cinq éditions connues, *inter ca* 1517/1525 et 1574, dans Duval-Hériché Pradeau 2003 : 54-57. L'édition de la Veuve Trepperel, qui fournit le texte de base, ne présente pas d'interruption typographique : la division en paragraphes, ayant pour but de « fai[re] ressortir les articulations narratives », est un choix des deux éditeurs critiques ; c'est par des formules récurrentes que la moralisation est séparée du récit : « En ceste facecie est donné a entendre que... » (*Facecie* III, p. 94) ; « En ce facecieux conseil sont farceez ceulx qui... » (*Facecie* XXIX, p. 130) ; « En ceste facecie est monstré que... » (*Facecie* LXXIV, p. 190).

³⁸ Paris, Antoine Vérard, entre 18 juillet 1492 et 7 avril 1498 [*ca* 1493 selon le catalogue de la BnF ; Rés. Vélins 611, exemplaire offert à Charles VIII, accessible sur Gallica] : cf. Ruelle 1986. La moralité, signalée par un alinéa dans l'édition critique, est simplement introduite par les mots « Sens moral » dans l'incunable de Vérard, précédés d'un pied-de-mouche.

³⁹ Seul le *Second livre* a fait l'objet d'une édition critique : Cifarelli 1992. Les deux *Livres* présentent une même structure que reflète la mise en page ; au verso : titre + image + quatrain moral ; au recto, en regard : fable + moralité. Le *Premier* compte cent fables en vers ; le *Second* en ajoute 73, en vers et en prose. La structure rapproche les deux recueils de la forme des emblèmes.

⁴⁰ Disponible en ligne [https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10169537?page=,1]. Toutes les fables, en prose, sont suivies d'un paragraphe à part, intitulé « Le sens ».

Force est de constater que le succès des fables a traversé la frontière entre les deux siècles en dépassant aussi, certes au prix de transformations importantes, les années 1530.⁴¹ Une question se pose alors quant à l'insuccès du *Dialogue des créatures* en français, dont Michel Le Noir a fourni en 1505 la dernière édition, après un parcours prometteur et malgré l'investissement important exigé par un volume si richement illustré. À cet égard nous ne pouvons que formuler trois hypothèses, sans aucune certitude cependant. La première et la plus simple : d'autres éditions ont existé, dont nul exemplaire ne serait conservé. La deuxième : c'est la fable *ésopique* qui s'impose désormais sur le marché éditorial français (tradition certes indirecte, par l'intermédiaire des collections latines), alors que le *Dialogus creaturarum* proposait, lui, des récits « originaux », dont la source – sauf quelques exceptions – n'a pas pu être repérée. La dernière : le nouveau titre aurait-il fini par masquer un contenu agréable, en lui apposant un scellé moral trop voyant ? dans ce cas, selon les mots de Mathilde Thorel, « la fonction générique ou métatextuelle » se serait imposée au détriment de la « fonction de désignation »,⁴² en attribuant finalement à un recueil destiné, en partie au moins, à l'amusement, une étiquette qui a pu nuire à son succès même.

Maria Colombo Timelli
(Università degli Studi di Milano)

⁴¹ En se concentrant sur les recueils de nouvelles, Nora Viet 2013 a reconnu un changement majeur dans la suppression des moralités. D'autre part, une autre typologie de récits brefs s'affirme au cours des mêmes années, qui prendra la forme de l'emblème.

⁴² Deux fonctions en concurrence à l'époque : Thorel 2010 : 177.

ANNEXE – Éditions de Michel Le Noir datées 1505⁴³

Titre	Date	format et f. (BP16)	USTC	Bechtel	Moreau I, 1505	BP16
Froissart, <i>Chroniques</i>	I : 28.III II : 7.VI III : 28.VI IV : 15.VII	in-2 I, 280 f. II, 286 f. III, 238 f. IV, 114 f.	1016	F-184	67	100524
Martial d'A., <i>Vigilles du roy Charles VII</i>	18.VI	in-4 104 f.	26094	M-164	139	100596
Merlin et <i>Prophecies</i>	27.VII 2.IX (Bechtel)	in-4 I : 185 f. II : 148 f. III : 131 f.	26095	M-249	141	---
Francisco Xime- nez, <i>Le livre des sainctz anges</i>	2.VIII	in-4 156 f.	48074	X-3 (Ximenez Francisco)	194	100651
Pierre de Luxembourg, <i>La diete de salut (ou Chemin de penitence)</i>	3.X	in-4 22 f.	26093	P-160	161	100618
<i>Olivier de Castille</i>	16.X	in-4 60 f.	64879 (renvoi à FVB 39810)	O-27	150	---
<i>Jardin de Plaisance</i> (attribué à Mi- chel Le Noir)	29.X	in-2 200 f.	26089	J-74	118	100575
Jean de Vignay, <i>Le Jeu des échecs moralisé</i>	14.XI (24.XI selon Moreau)	in-4 86 f.	38130	J-138	115	---
<i>Destruction des vices</i>	12.XII	in-4 82 f.	26077	D-233	59	100516

⁴³ Liste établie sur la base de Stankiewicz 2010, dont toutes les informations ont été vérifiées dans USTC, Bechtel, Moreau, BP16. Sont exclus les trois titres datés 1505 a.st. : Honoré Bouvet, *L'arbre des batailles*, 24 janvier 1505 (= 1506 n.st.) ; Jean Meschinot, *Les lunettes des princes*, 14 février 1505 (= 1506, n.st.) ; Martin Le Franc, *L'estrif de Fortune et de Vertu*, 8 mars 1505 (= 1506, n.st.) ; et deux titres dont la datation est approximative : *Le Grant Testament* de François Villon [ca 1505 selon Moreau I, 191, 1505-1506 selon Bechtel V-342], et *Le Giroffier aux dames. Ensemble le Dit des sibiles*. Aucune édition de Michel Le Noir n'est datée entre janvier et mars 1504 (= n.st. 1505).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Babbi 2021 = Anna Maria Babbi, *L'édition de « Paris et Vienne » par Gheraert Leeu (Anvers, 1487)*, in Jean Devaux, Matthieu Marchal, Alexandra Velissariou (éd. par), *Les premiers imprimés français et la littérature de Bourgogne (1470–1550)*, Paris, Honoré Champion, 2021 : 139-145.
- Bergeron 1995 = Réjean Bergeron, *Le nom du livre. Manières d'intituler les premiers livres imprimés en français*, in Monique Ornato, Nicole Pons (éd. par), *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle*, Louvain-la-Neuve, Fédération internationale des instituts d'études médiévales, 1995, p. 441-458.
- Bonicoli 2015 = Louis-Gabriel Bonicoli, *La production du libraire-éditeur parisien Antoine Vérard (1485-1512)*, Thèse, Université Paris Nanterre, 2015.
- Brayer–Lieurquin-Labie 2003 = Édith Brayer, Anne-Françoise Leurquin-Labie (éd. critique par), *La Somme le Roi par Frère Laurent*, Paris, SATF, 2003.
- Brun 2010-2011 = Laurent Brun, *Une traduction française inconnue du « Dialogus creaturarum »*. « La destruction des vices » de 'maistre Jehan Gontier', « Reinardus » 23 (2010-2011) : 48-64.
- Cappello 2018 = Sergio Cappello, *Michel Le Noir (1486-1520), éditeur de romans. Pour un recensement des éditions perdues*, « Le Moyen Français » 83 (2018) : 1-14.
- Cappello 2021 = Sergio Cappello, *Les stratégies éditoriales de Michel Le Noir (1486-1520), éditeur de romans*, in Pascale Mounier, Hélène Rabaey (éd. par), *Stratégies d'élargissement du lectorat dans la fiction narrative – XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2021 : 175-202.
- Cardelle de Hartmann–Pérez-Rodríguez 2010 = Carmen Cardelle de Hartmann, Estrella Pérez-Rodríguez, *Text im Wandel und editorische Praxis : Der lateinische « Contemptus sublimitatis » (« Dialogus creaturarum ») in der handschriftlichen Überlieferung*, in Regula Forster, Romy Günthart (Hrsg.), *Didaktisches Erzählen. Formen literarischer Belehrung in Orient und Okzident*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010 : 21-40.
- Cardelle de Hartmann–Pérez-Rodríguez 2014 = Carmen Cardelle de Hartmann, Estrella Pérez Rodríguez, *Les auctoritates del « Contemptus sublimitatis » (« Dialogus creaturarum »)*, in Edoardo D'Angelo, Jan Ziolkowski (ed. by), *Auctor et Auctoritas in Latinis medii aevi litteris. Author and Authorship in Medieval Latin Literature*, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2014 : 199-211.
- Cifarelli 1992 = Paola Cifarelli (éd. critique par), *Gilles Corrozet, Second livre des fables d'Esopé*, Genève · Paris, Slatkine, 1992.
- Colombo Timelli 2020a = *En couleur ou en noir et blanc ? Lire le « Dialogue des creatures » en 1482*, in Luca Sacchi, Cristina Zampese (a cura di), *I colori del racconto. Stili e forme della narrativa breve fra Medio Evo e Rinascimento*, Milano, Ledizioni, 2020 : 119-137.

- Colombo Timelli 2020b = Maria Colombo Timelli, *Moyen français entre manuscrit et imprimé – Le cas du « Dialogue des créatures » (traduction anonyme, 1482)*, « Vox Romanica » 79 (2020) : 119-136.
- Colombo Timelli s.p. = Maria Colombo Timelli, *Table des matières et structure du livre : le « Dialogus creaturarum » (XIV^e siècle) et ses traductions françaises*, in *La fabrique des récits médiévaux*, Paris, Honoré Champion (sous presse).
- Duval–Hériché-Pradeau 2003 = Frédéric Duval, Sandrine Hériché-Pradeau (éd. critique par), *Guillaume Tardif, Les Facécies de Poge. Traduction du « Liber facetiarum » de Poggio Bracciolini*, Genève, Droz, 2003.
- Kratzmann–Gee 1988 = Gregory Kratzmann, Elizabeth Gee, *The Dialogues of Creatures Moralsed : a critical edition*, Leiden, Brill, 1988.
- Pairet 2021 = Ana Pairet, *From Lyons to Antwerp. Paris et Vienne in the Low Countries*, « Queeste » 28/1 (2021) : 117-136, disponible en ligne.
- Rijn 2015 = Hans Rijn, *Dialogus Creaturarum dat is Twispraec der creaturen*, dbnl, 2015 (en ligne).
- Ruelle 1982 = Pierre Ruelle (éd. critique par), *L'« Esope » de Julien Macho*, Paris, SATF, 1982.
- Ruelle 1985 = Pierre Ruelle (éd. critique par), *Le « Dialogue des créatures ». Traduction par Colart Mansion (1482) du « Dialogus creaturarum » (XIV^e siècle)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1985.
- Ruelle 1986 = Pierre Ruelle (éd. critique par), *Les « Apologues » de G. Tardif et les « Facetiae morales » de Laurent Valla*, Genève · Paris, Slatkine, 1986.
- Stankiewicz 2010 = Florine Stankiewicz, *Répertoire de l'imprimeur Michel Le Noir. L'ÉAD au service du livre ancien*, Mémoire d'étude, Université de Lyon – ENSSIB, 2010.
- Suomela Härmä 1988 = Elina Suomela Härmä (éd. critique par), *Le Livre de Regnard*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- Thorel 2010 = Mathilde Thorel, *Pratiques de l'intitulation au XVI^e siècle*, in Brigitte Ouvry-Vial, Anne Réach-Ngô (éd. par), *L'Acte éditorial. Publier à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2010 : 165-183.
- Viet 2013 = Nora Viet, *La fortune des morales finales dans les narrations brèves de la première Renaissance (1485-1536) : herméneutique et poétique des genres*, « Réforme, Humanisme, Renaissance » 77 (2013) : 113-129.
- Viet 2014 = Nora Viet, *Un libraire parisien aux commandes. Conception d'une trilogie narrative dans l'« atelier » d'Antoine Vérard (Paris, 1485-1494)*, in Anne Réach-Ngô (éd. par), *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014 : 31-48.
- Viet 2016 = Nora Viet, *Une morale pour plaire ? 'Docere' et 'delectare' dans les recueils de récits brefs de la première Renaissance (1485-1521)*, in Isabelle Garnier, Vân

- Dung Le Flanchec, Véronique Montagne *et al.*, *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016 : 713-732.
- Wackers 1993 = Paul Wackers, *Middle Dutch Fables*, « Reinardus » 6 (1993) : 203-216.
- Wackers 2007-2008 = Paul Wackers, *Gheraert Leeu as printer of fables and animal stories*, « Reinardus » 20 (2007-2008) : 128-152.

RÉPERTOIRES ET BASES EN LIGNE

- Baudrier X = Henri Baudrier (et Jean Baudrier), *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Dixième série, Lyon Paris, L. Brun – A. Picard, 1913.
- Bechtel = Guy Bechtel, *Catalogue des gothiques français (1476-1560)* (deuxième édition), Paris, Librairie Giraud-Badin, 2010.
- BP16 = *Bibliographie des éditions parisiennes du 16^e siècle* : <https://bp16.bnf.fr/>
- Brunet II = Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres* (cinquième édition), tome II, Paris, Firmin Didot, 1861.
- BVH = *Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes* : <https://www.bvh.univ-tours.fr/>
- Moreau I = Brigitte Moreau, *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI^e siècle*, I, 1501-1510, Paris, Imprimerie Municipale, 1972
- USTC = *Universal Short Title Catalogue* : <https://www.ustc.ac.uk/>

DU LIVRE DES PROPRIÉTÉS DES CHOSES
DE JEAN CORBECHON AU PROPRIÉTAIRE
IMPRIMÉ : PISTES POUR UNE ÉTUDE
DE LA DYNAMIQUE DE FORMATION
DU RECUEIL (AVEC UNE NOTE
SUR LE RÔLE DU LIVRE XIX)

0. INTRODUCTION

Le *De proprietatibus rerum*, compilé dans la première moitié du XIII^e siècle par Barthélémy l'Anglais, a fait l'objet de plus de trois cents copies manuscrites, de remaniements en latin et de traductions en différentes langues vernaculaires. Parmi ces dernières, le *Livre des propriétés des choses*, rédigé par Jean Corbechon sur commande de Charles V en 1372, est celle qui rencontre le plus grand succès. En effet, cette *translation* française bénéficie d'une diffusion manuscrite importante (on dénombre une quarantaine de copies) qui sera relayée, à la fin du XV^e siècle, par l'imprimerie française : entre 1482 et 1556, l'œuvre de Corbechon connaît dix-sept éditions, dont huit incunables. La fortune imprimée du *Livre des propriétés des choses* se signale donc par une production copieuse, mais aussi par des révisions textuelles, des additions et une évolution de son environnement péritextuel, qui accompagnent l'entrée du *Livre des propriétés* au sein d'un recueil. Avec l'imprimerie, l'œuvre médiévale se prête à une relecture interrogeant plus globalement et sur le long terme la nature même de la formule encyclopédique.

Des effets de cycle ont été mis en lumière, en considérant à la fois le dialogue qui s'établit entre le modèle latin, la traduction de Corbechon et d'autres ouvrages de même nature.¹ L'édition critique du *Livre des propriétés des choses* progresse² et appelle dans son sillage des examens détaillés de

¹ Le point de départ pour la recherche moderne est fourni par Meyer 2000.

² L'étape la plus récente est l'édition, en 2021, du livre XVI. Voir Fery-Hue 2021.

certains pans de l'œuvre, qui éclairent notre connaissance de la tradition textuelle et notre compréhension des enjeux discursifs, idéologiques, linguistiques que soulève la *translation* d'un texte encyclopédique. L'iconographie retient elle aussi l'attention des chercheurs comme l'un des pans indissociables de l'étude codicologique. Dans le sillage de ces travaux, l'étude de la réception dans les langues vernaculaires a commencé à se faire une place importante.³

Dans cet article, nous proposons de poursuivre les pistes qui se sont dégagées de l'ensemble de ces travaux et de formuler de nouvelles réflexions sur l'évolution du texte de Corbechon lors de son passage sous les presses françaises, en montrant d'abord la manière dont celles-ci exploitent l'entrelacement, au principe même de l'ouvrage encyclopédique, pour en donner une nouvelle lecture, à la faveur de révisions et d'ajouts qui se situent dans les marges du texte. La dernière partie de cette étude se concentrera sur l'examen du livre XIX, encore peu étudié jusqu'à présent, et qui nous semble tenir un rôle charnière dans la dynamique de formation du recueil imprimé.⁴

1. QUELQUES OBSERVATIONS PRÉALABLES

1.1. *Les effets de cycle dans le « De Proprietatibus rerum »*

L'étude de la réception du *Livre des propriétés des choses* (LPC), *translaté* en français à la demande de Charles V en 1372, oblige à considérer, en amont, son modèle latin, le *De Proprietatibus rerum* (DPR) compilé un siècle plus tôt par Barthélémy l'Anglais et, en aval, ses réalisations multiples dans l'imprimerie lyonnaise, puis parisienne, et occasionnellement rouennaise, cette dernière conservant des liens avec le monde de la librairie parisienne.

³ Van den Abeele–Meyer 2005 et Ducos 2014 marquent des étapes importantes dans la recherche sur le DPR et sa réception.

⁴ Nous nous permettons de renvoyer à notre étude (Maillet–Mulholland), à paraître dans *Plutus*, qui fournit une édition de la partie du livre XIX dédiée aux couleurs, sur la base du ms. Reims BM 993.

Les implications linguistiques et discursives, que l'on décrira grossièrement comme les divers procédés d'actualisation (traduction, réécriture) auxquels la langue est soumise, ont partie liée avec les implications matérielles de cette diffusion (évolution du support manuscrit au support imprimé, structuration du texte, extraction, ajouts, mise en recueil, etc.) et elles doivent être appréciées en considération d'une multiplicité de phénomènes sous-jacents et adjacents, qu'il s'agisse, pour ne citer qu'elles, des refontes en latin ou des autres traductions en langue vernaculaire que connaît le *DPR*.

Heinz Meyer (Meyer 2000) a dressé un inventaire minutieux des témoins du *DPR*, de ses refontes et de ses traductions et donné une vue d'ensemble non seulement du succès que rencontre l'œuvre du franciscain, dont on dénombre plus de trois cents manuscrits dispersés sur l'ensemble du territoire occidental, mais aussi de ce réseau complexe au sein duquel on remarquera la circulation de copies partielles témoignant d'une lecture sélective et d'un usage spécialisé de l'encyclopédie, copies partielles qui forment comme des livres autonomes sur la botanique, la zoologie ou la médecine. L'approche à la fois historique et codicologique adoptée par Meyer ravive l'intelligence que l'on a du XIII^e siècle, « siècle des sommes »,⁵ et il peut être utile de rappeler que Barthélémy l'Anglais écrit à l'époque où fleurissent les *Miroirs* et les traités naturalistes, où Thomas de Cantimpré dédie aux choses de la nature (*De naturis rerum*) un traité presque étranger à Dieu, où le *doctor mirabilis* Roger Bacon fraye la voie à la méthode expérimentale, et où le rejet du manichéisme s'associe à une nouvelle célébration de la nature, à une curiosité pour les sciences physiques et naturelles qui innerve la veine encyclopédique.⁶ Chez Barthélémy, Dieu n'est bien sûr pas absent puisqu'il préside à toute chose et représente la finalité de l'ouvrage d'édification, mais il est *naturellement* là et sa divinité fait la première matière de la compilation. Nous insistons sur ce point parce qu'il permet de comprendre en quoi Barthélémy a lui-même préparé le terrain à l'évolution matérielle de son ouvrage.

⁵ Lanson 1895 : 119.

⁶ Pour un aperçu d'ensemble de cet âge d'or de l'encyclopédisme, nous renvoyons à l'étude de Jacques Le Goff 1994.

Celui-ci s'organise selon un plan méthodique, en 19 ou 20 livres selon les manuscrits, dans lequel les connaissances s'articulent suivant un ordre hiérarchique descendant et autour de la structure quadripartite des éléments, allant des êtres et des choses immatérielles aux matières les plus concrètes :⁷ ce sont d'abord les êtres complètement spirituels, Dieu (1) et les anges (2), ceux qui sont destinés à être unis à un corps, les âmes humaines (3). De l'esprit il passe au corps de l'homme, décrit les tissus et les fluides qui le composent (4), ses membres (5), les âges de la vie (6), les adversités qu'il rencontre (maladies, poisons, etc. 7). Vient ensuite l'étude de l'univers et des astres (8), du temps (9), puis on descend dans le monde d'ici-bas, avec les théories aristotéliennes sur la matière et la forme (10), puis les phénomènes et espèces particulières aux trois éléments : dans l'air, il y a la météo (11) et les oiseaux (12), dans l'eau il y a les poissons (13), et sur la terre il y a la géographie générale (14) et régionale (15), les pierres et les métaux (16), les végétaux (17), les animaux (18) et enfin, ceux qui nous occuperont plus particulièrement à la fin de cette étude, les accidents, c'est-à-dire les phénomènes de perception sensible (couleurs, odeurs, saveurs, liqueurs, et produits d'origine animale comme le miel, les œufs, le lait et tout ce que l'on peut en faire, mais aussi les urines).

Cette structure suscite d'inévitables et volontaires effets de résonances entre les choses, chacune étant liée dans un rapport d'interdépendance. L'encyclopédie renvoie ainsi d'une propriété à l'autre, d'un phénomène à l'autre, de l'être à la chose et de la chose à l'être, le phénomène physique étant en lui-même la preuve de l'existence d'une instance divine, car les corps matériels sont autant d'images et de symboles des réalités spirituelles, comme le rappelle Barthélémy dans sa préface, soumettant ouvertement la somme des savoirs à la fonction d'exégèse des écritures saintes.

1.2. Le « Livre des propriétés des choses »

Lorsqu'il présente sa *translation*, en 1372, Jean Corbechon reprend assez fidèlement le prologue de l'*acteur* en répétant que la connaissance empirique des propriétés des choses permet d'entendre les « obscuretez des

⁷ Ventura 2012 : 56.

escriptures qui sont baillées couvertelement du saint esprit soubz figures et paraboles et semblables [lire « semblances »] des proprietiez des choses naturelles et artificielles ». Si l'autorité de Barthélémy est tue, Corbechon n'en reste pas moins fidèle à son modèle et expose ainsi le projet de l'*acteur* :

[...] par les choses qui sont faictes et visibles on regarde et cognoist les choses de Dieu qui sont invisibles. Pource theologie saignement use des poetries, et des *fictions*, et des saintes informacions, a celle fin que par la similitude des choses visibles soient formez les entendemens spirituelz, et les paroles subtiles soient ordonnees, si que les choses chernelles soyent couplees aux choses spirituelles, et les choses visibles aux invisibles choses soyent conjointes.⁸

Au nombre des leviers de l'exégèse figurent désormais, à côté des *poetries* et des *saintes informacions*, les *fictions*.⁹ Cette orientation « profane » se lit plus nettement dans le *prologue du translateur* qu'ajoute Jean Corbechon, non à la suite mais en amont du *prologue de l'acteur*.¹⁰

L'aménagement d'un double prologue est l'occasion pour le *translateur* d'affirmer son rôle au détriment de celui du compilateur, et d'affirmer conjointement le rôle actualisant de la traduction. L'effacement de l'autorité de Barthélémy s'accompagne, dans l'ensemble de l'œuvre de Corbechon, d'un gommage des autorités des maîtres du savoir théologique et savant qui nourrissaient le propos de l'encyclopédie latine. Chose remarquable, le prologue est l'occasion d'invoquer des autorités « neuves », prises à l'Antiquité, comme Alexandre, Jules César, Charlemagne ou encore Théodose, figures d'illustres seigneurs appartenant davantage à la culture littéraire médiévale qu'au répertoire didactique. Corbechon puise

⁸ Nous citons le texte du prologue d'après le ms. BnF fr. 16993.

⁹ Ce qui offre une périphrase intéressante du texte de Barthélémy : « *Et ideo Theologia prouide sacrus et poeticis informationibus usa est, ut et rerum visibilium similitudinibus allegoricae locutiones et mystici intellectus transumptiones formentur, et sic carnalibus et visibilibus spiritualia et inuisibilia coaptentur.* » Nous citons d'après l'édition de 1609 : 2 (*Praefatio*).

¹⁰ Nos observations rejoignent celles de Mattia Cavagna, qui explique parfaitement la nouvelle orientation de lecture que propose Corbechon par rapport à son modèle. Voir Cavagna 2021 : 318-23. Sur ce double prologue, voir aussi Ribémont 2002 : 59-88.

à la manne fictionnelle le topos de la *translatio studii*, conférant à Charles V, auquel s'adresse l'œuvre, l'aura des princes éclairés qui l'ont devancé.

Le prologue du traducteur suffit à montrer que la *translation* de Corbechon se destine à un tout autre usage que l'exégèse biblique et le traité pour prédicateurs. Et si le *LPC* prétend édifier, c'est plutôt dans une visée politique et à l'intention de son commanditaire, dépositaire d'un savoir laïque quoiqu'il soit très chrétien, soucieux de valoriser son image de souverain sage, protecteur et promoteur d'une culture du savoir pris au sens large. Les études, nombreuses, menées ces dernières années sur le *LPC* ont permis de dégager les enjeux historiques, idéologiques, linguistiques qui sous-tendent le travail de *translation* opéré par l'ermite de l'ordre de Saint-Augustin. Toutes concordent à dire qu'il resserre la portée encyclopédique du *DPR* sur une ligne vulgarisatrice, plus adaptée aux attentes d'un lecteur non spécialiste et aux prérogatives du livre de prestige.¹¹ En effet, la dégradation des sciences traditionnelles, qui s'accompagne de la dilution des *auctoritates*, se fait au prix de raccourcis entre la théorie et la pratique. La traduction de Corbechon reste néanmoins fidèle à son modèle, dont elle remet moins en question la validité scientifique que l'efficacité discursive.¹² À cet égard, il est remarquable qu'elle conserve le principe structurel de l'entrelacement des matières, et c'est cet entrelacement qui va susciter des propositions de structuration multiples dans la tradition du *DPR* en français, tout à fait neuves par rapport à la tradition latine. Nous pensons en particulier à l'iconographie, dont Christel Meier a brillamment montré, en considérant l'ensemble de la production encyclopédique des XIII^e et XIV^e siècles, la fonction structurante pour le texte et le codex, mais aussi la fonction médiatique, dans la mesure où l'image redéfinit l'horizon d'attente de ces œuvres.¹³ Si les aides péritextuelles et les renforts de lecture tels que les initiales figurées sont prédominants dans la sphère de l'encyclopédie latine et surtout destinés à faciliter la lecture systématique et la consultation, les aides iconogra-

¹¹ Voir notamment les études réunies dans Ducos 2014.

¹² Ducos 1998 : en part. 204-09.

¹³ Meier 1997.

phiques le sont dans la production vernaculaire, avec une concentration particulière dans la tradition francophone (Vincent de Beauvais, Brunet Latin, Gossuin de Metz). Meier signale aussi des interférences entre les cycles illustrés de ces différents ouvrages. Ces tendances s’observent dans l’œuvre de Barthélémy, et on pourra comparer à cet égard la réception formelle des divers remaniements du *DPR* : d’un côté les traductions en langue vernaculaire, de l’autre les refontes, en latin, qui réorganisent la matière du modèle, en renforçant la fonction structurante de chaque thème (physique, médecine, histoire naturelle, philosophie, arts, etc.) et en insistant sur le contenu scientifique du discours encyclopédique au détriment des *auctoritates* qui le cautionnent.¹⁴ Dans les deux cas on constate que le réagencement du discours passe aussi bien par l’abrègement, voire la suppression, que par la remotivation de certains développements susceptibles de diluer l’information dans un vaste complexe discursif (trop) philosophique et peu maniable pour un usage pratique du livre de savoirs.¹⁵

2. DU LIVRE DES PROPRIÉTÉS AU PROPRIÉTAIRE DES CHOSES

2.1. *Les incunables, le nouveau titre et le réviseur*

L’actualisation du champ d’horizon du *DPR* se poursuit dans la tradition imprimée, qui procède moins par gommage des autorités que par la démultiplication des instances « livresques » ayant en charge le nouveau *Propriétaire des choses*. L’imprimerie renaissance, comme on sait, possède ses propres instruments péritextuels pour placer ses sources sous la tutelle des nouveaux acteurs du livre et pour remettre en perspective la destination de l’œuvre.

¹⁴ C’est aussi ce qu’observe Joëlle Ducos dans la traduction de Corbechon, en examinant en particulier le traitement des questions météorologiques. Voir Ducos 1998.

¹⁵ Pour une analyse détaillée des procédés employés par Corbechon et de son *usus* en tant que traducteur, voir Corbechon 2021 : en part. XXI-XXVII et CXXXIX-CLXIV.

Or la tradition imprimée de notre texte présente, dès le seuil de l'œuvre, deux signaux manifestes d'une volonté d'innover sans rompre tout à fait avec la tradition manuscrite. C'est d'abord le titre, puis l'intervention d'un réviseur du texte, Pierre Ferget, dont le nom reste attaché à la fortune imprimée du *Propriétaire des choses*.

Avant de considérer la question du titre, dont l'évolution suit le rythme des évolutions formelles de la tradition éditoriale, et avant de diriger le regard sur les marges du texte, où se joue l'essentiel de la dynamique de récupération encyclopédique par l'imprimerie, regardons la spécificité du texte à proprement parler.

Les imprimés font donc intervenir une figure intermédiaire entre le *translateur* (Corbechon) et l'imprimeur-libraire, celle du réviseur, nommé dès la première édition et avec constance jusqu'à la dernière édition de 1556 : Pierre Ferget, dont la « venerable et discrete personne » et la qualité de « docteur en theologie, du couvent des Augustins de Lyon » sont mentionnées, d'abord au colophon des éditions incunables, entre le nom de *Jehan Corbichon* dont il a « revisité » le livre commandité par Charles V, et le nom de l'imprimeur. Il est difficile d'évaluer avec précision la part qui revient à Pierre Ferget dans la révision du texte dans la mesure où l'on ne connaît pas la ou les sources employées par les premiers éditeurs du *Livre des propriétés* ni la part qu'ont pu avoir les imprimeurs eux-mêmes dans les mouvements du texte. Christine Silvi a néanmoins fait émerger des tendances, sur le plan stylistique, dans la révision de Pierre Ferget.¹⁶

¹⁶ Indépendamment de cette étude, nous pouvons formuler quelques conclusions provisoires sur le texte qui circule, de manière globalement stable mais avec des variations très locales, dans les imprimés des XV^e et XVI^e siècles. La collation partielle que nous avons menée pour éditer le texte du chapitre 19 indique que le manuscrit qui a servi de support à la tradition imprimée devait s'apparenter au groupe de manuscrits *FGHI* identifié par les éditeurs modernes du *Livre des propriétés* comme les quatre candidats au statut de manuscrit de base, notamment parce qu'ils représentent les copies les plus anciennes, mais aussi par leur qualité textuelle et leur structure en 19 livres (plus conforme à la tradition latine). S'il est assez certain que l'exemplaire ayant servi de support aux premiers éditeurs est perdu, au regard de la tradition manuscrite qui nous est conservée, c'est le ms. de la Bibliothèque municipale de Reims, 993 (G) qui présente le plus d'affinités avec le texte imprimé. Plus précisément, nous avons collationné *FGH*

Si le rôle de Pierre Ferget est aussi constamment rappelé dans la tradition imprimée, c'est peut-être parce que son statut de théologien de l'ordre de Saint-Augustin garantit une continuité « morale » avec l'œuvre de Corbechon, lui-même chapelain de cet ordre, et dont le nom se maintient avec la même constance dans les éditions. Ferget, par ailleurs, peut se prévaloir d'une autorité scientifique qui se signale par sa maîtrise du latin et dont il a déjà donné des illustrations, lorsque paraît sa révision du *LPC*, dans un *Nouveau Testament en françois*, « vu et corrigé » en association avec Julien Macho, ou encore le *Belial en françois*, traduction de la *Consolatio peccatorum* de Jacques de Terramo. C'est donc en partie sur l'autorité de son nom que la tradition imprimée assoit la promotion de ce qui devient, dès la première édition, le *Propriétaire des choses*. Au vu de l'ancrage lyonnais de Pierre Ferget, on ne s'étonnera pas que l'œuvre de Corbechon parvienne à l'imprimerie par la voie lyonnaise. Et on s'en étonnera d'autant moins que la version latine bénéficie à la même époque de trois éditions incunables auprès des mêmes presses lyonnaises, la première paraissant dès l'année 1480.¹⁷

Quant à la première édition française, elle paraît à Lyon en 1482 chez Matthias Huss, et inaugure une série d'éditions lyonnaises de la traduction de Corbechon échelonnées sur une période remarquablement étroite (à peine dix ans) et dont quatre sont dues à ce même imprimeur (1482, 1484,

et BnF fr. 22531, qui représente une autre famille de textes. Dans les cas litigieux, l'édition du texte latin (1609) nous a été utile pour départager les leçons manifestement fautives. Le manuscrit BnF fr. 16993 (F), retenu comme témoin de base par l'équipe internationale qui travaille à l'édition du *Livre des Propriétés des choses* et, dans sa suite, par Christine Silvi pour mener sa comparaison du *LPC* manuscrit et imprimé, n'est pas exempt d'imperfections, et ne peut être, du moins seul, à la source des imprimés, qui offrent parfois un texte plus complet. Par ailleurs, son cycle illustré, ou plutôt le modèle de celui-ci, ne semble pas avoir été la seule source d'inspiration des éditeurs de Corbechon. Nous y reviendrons plus loin, en nous concentrant sur le chapitre final du *Propriétaire*. Les grandes lignes du projet d'édition du *LPC* se lisent dans Van den Abeele–Meyer–Ribémont 1999.

¹⁷ Par les soins de deux imprimeurs originaires du nord-est venus exercer à Lyon, Nicolas-Philippe Pistoris et Marc Reinhart. Voir Fery-Hue 2014 : 47 ; Krumenacker, 2016 : 11.

1487, 1489). Les deux autres sont l'œuvre, d'une part, de Jean Siber (s. d. [c. 1484 ou après le 26 janvier 1486]), qui s'inspire, pour les gravures, de celles de son prédécesseur, et d'autre part de Guillaume Le Roy (1485), qui reprend l'ensemble du matériel iconographique à Siber, ce qui porte le rythme de production à presque une édition par an. Les caractéristiques typographiques de ces six éditions (emploi de caractères plus petits réduisant considérablement le volume papier investi) indiquent une recherche d'économie financière qui suggère à son tour la difficulté pour les imprimeurs à trouver des bailleurs de fonds pour l'édition de ce texte.¹⁸ L'édition d'Antoine Vérard (s. d. [peu après le 25 octobre 1499]), qui marque l'entrée du LPC dans le monde de la librairie parisienne n'autorise pas à dire qu'il interrompt, ni qu'il poursuit cette politique d'économie : comme de coutume, il donne une édition soignée, agrémentée de bois de qualité, mais n'ajoute pas au nombre des prologues de l'acteur et du traducteur celui de l'imprimeur, comme il lui arrive de le faire quand il destine sa production à un illustre protecteur. Pour Françoise Fery-Hue, c'est le signe qu'il devait destiner son ouvrage à un large public et non au seul public universitaire parisien.¹⁹

Les sept éditions incunables mentionnées dessinent un premier pan dans la production imprimée, qui reçoit encore le texte de Corbechon comme un texte autonome, certes actualisé par l'intervention d'un réviseur, mais qui peut encore circuler sans le renfort de textes adventices.

Il est temps maintenant de dire un mot du titre, du moins du nom sous lequel est présentée par les imprimeurs la traduction de Corbechon. Avec les trois premières éditions de Matthias Huss, dénuées de page de titre, le titre de l'œuvre reste cantonné à l'incipit, mais le livre de Corbechon apparaît déjà sous un nouveau jour : *Le Livre des propriétés des choses* devient, en effet, *Le Propriétaire des choses (Cy commence vng tresexcellent liure nommé le propriétaire des choses, translaté de latin en françoys [...])*. Avec la première formule de la page de titre, réduite à l'essentiel, on lit *Le propriétaire en françoys* isolé au centre du premier feuillet et enrichi d'une lettre

¹⁸ Krumenacker, *ibid.*

¹⁹ Fery-Hue 2014 : 54. Sur les fonctions du prologue chez Vérard, voir Winn 1997, qui ne mentionne pas cette édition, et pour cause.

cadeau (chez Jean Siber, puis dans la dernière édition de Matthias Huss, puis, avec des variantes, chez Antoine Vérard).

Ce choix de rebaptiser l'œuvre de Corbechon ne nous semble pas anodin dans la mesure où il traduit la volonté de synthétiser efficacement la formule encyclopédique, en suggérant un glissement générique d'un livre particulier à un nouveau type de livre, par l'emploi notable de l'adjectif substantivé *propriétaire*, à rapprocher sans doute des substantifs *propriétier* ou *propriétaire*.²⁰ Difficile de ne pas penser à un herbier avec des propriétés à la place des herbes. L'origine de cette formule ne nous est pas certaine, et il ne faut pas lui attribuer plus de sens que ne l'autorisent les dictionnaires. Ce qui peut être noté, cependant, c'est l'orientation « utilitaire »²¹ que la tradition imprimée va donner au livre des propriétés de Corbechon, en l'affirmant à chaque étape de sa diffusion tout au long du XVI^e siècle.

2.2. *Le XVI^e siècle et la mise en recueil*

L'usage pratique du livre de Corbechon se lit notamment dans le processus, progressif, de mise en recueil, qui se manifeste à partir du tout début du XVI^e siècle par des adjonctions successives, à la fin de l'ouvrage, de traités et autres textes relevant d'un savoir que l'on pourrait dire « domestique » ou « ménager ». Or c'est avec la première édition augmentée, qui est aussi la dernière édition lyonnaise (Claude Davost pour Jean Dyamantier, 17 avril 1500 [1501 ?], qui reprend une partie du matériel typographique de Huss),²² que l'on voit aménagée la première page de

²⁰ FEW IX 459b, suivant Godefroy, donne la date de 1339 pour le premier et 1419 pour le second. Cf. Gdf *s.v.* *propriétier* « livre sur les propriétés des choses ». Dans son étude, Erick Surget désigne l'ensemble de la tradition du DPR, indépendamment de la langue ou du support, par le terme *propriétaire* ou *propriétier*, vraisemblablement dans une recherche de style (impression confortée par le choix du titre de son étude). Voir Surget 1980 : 2 notamment, où il renvoie à Godefroy, en remarquant, sur cette base, un pléonasma dans le choix de la formule « propriétier des choses », que nous n'avons cependant trouvée employée dans aucune des sources qui nous occupent.

²¹ Fery-Hue 2014 : 87.

²² Hillard 2012.

titre développée : un titre analytique fait figurer à la suite tous les titres contenus dans ce qui n'est plus seulement un texte mais un réservoir de textes et un réservoir de choses : *Le propriétaire des choses tres utile et prouffitable aux corps humains, avec aucunes additions nouvellement adioustees ; c'est assavoir Les vertus et proprietex des eaues artificielles et des herbes, Les nativitez des hommes et des femmes selon les xii signes. Et pluseurs receptes contre aucunes maladies*. On notera que le *Proprietaire des choses* se voit lui-même caractérisé dans sa fonction hygiénique comme *tres utile et prouffitable aux corps humains*.

Le recueil se complètera à partir de l'édition suivante (1510), due à Michel Le Noir et au libraire Jean Petit, d'un *Remede tresutile contre fievre pestilencieuse* (traduction-adaptation du *Regimen pestilentiae* de Johannes Jacobi circulant sous le nom de Canutus), qui se maintiendra sur la durée, avec une exception dans la seconde édition rouennaise (autour de 1530), qui supprime le *Remede* (bien qu'il soit annoncé dans le titre programmatique) mais ajoute la *Medecine des chevaulx et bestes chevalines*, élargissant encore le spectre de l'encyclopédie à la médecine vétérinaire. On fera remarquer que ces divers traités connaissent par ailleurs une diffusion sous forme de textes autonomes, édités parallèlement en cette qualité, et pour partie chez les mêmes imprimeurs que ceux qui éditent le *Proprietaire*, ou du moins dans leur orbite.²³

Le traité des eaux artificielles, en particulier, connaît une diffusion extraordinaire et complexe, de la fin du xv^e siècle jusqu'au début du xvii^e siècle. Denise Hillard en a rendu compte en identifiant plusieurs étapes de composition : parmi d'autres, une version complète paraît dès 1483 chez Guillaume Le Roy et une autre paraît, sous forme remaniée, chez Michel Le Noir, qui produira plusieurs éditions de ce texte.²⁴ La version qui circule à la suite du *Proprietaire* représente la première version courte. Or ce traité est lui-même une compilation de divers traités : le *Liber medicinalis* de Maino de Maineri (c. 1331-1333), deux petits traités consacrés respectivement à l'eau de mélisse et aux propriétés du romarin (début du xiv^e siècle), un traité sur les propriétés des eaux (texte ayant

²³ Le *Remede* se rencontre par exemple à Paris, par Pierre Le Dru, Jean Jehannot ou Michel Le Noir, vers 1490.

²⁴ Hillard 2012.

circulé seul sous forme manuscrite), des remèdes et recettes de médecine hétérogènes, enfin un *Memoire de se faire saigner*, qui excède donc le thème phytothérapeutique du reste de l'ouvrage.

Enfin, avec l'édition parisienne de 1556 qui associe Jean Longis, Louis de Banville, Étienne Grouleau, Madeleine Boursette, Arnoul L'Angelier, Antoine Le Clerc et Jean I Ruelle, le *Propriétaire* prend encore de l'ampleur et devient :

Le Grand Propriétaire de toutes choses, tresutile et profitable pour tenir le corps humain en santé. Contenant plusieurs diverses maladies, & dont ilz procedent, & aussi les remedes preservatifz. Avec les proprietéz du Ciel, de la Terre, des Bestes, des Oyseaulx, des Pierres, & des Metaulx, & autre matiere moult bonne pour toute personne qui a volunté de sçavoir diverses choses. Translaté de Latin en François, par maistre Jean Corbichon.

Puis suit la liste des « additions nouvellement faictes », qui sont celles qui se maintiennent depuis les éditions de Janot et Le Noir. Cette édition, qui est aussi la dernière, n'amplifie donc pas le recueil existant mais en souligne l'ampleur et la diversité, en revenant au texte de Corbechon, dont les éditeurs énumèrent les thèmes et surtout dont ils citent le nom, seul, tandis que le nom du libraire prend sa place au bas de la page, sous la marque de l'imprimeur, ces deux éléments variant selon l'émission du texte. Cette page de titre particulièrement fournie – c'est la première qui rassemble tous les éléments libraires – fait apparaître par contraste l'absence de Pierre Ferget, dont on cherchera en vain le nom à l'incipit ou au colophon.²⁵ On pourra encore remarquer que, malgré ce que laisse penser son opulence thématique, cette édition poursuit la tendance à l'économie de place en réduisant encore le volume du recueil, le nombre de feuillets passant de 284 dans la première édition parisienne du recueil ainsi formé (1510, Michel Le Noir, en association avec Jean Petit) à 230 dans cette édition. Le fait qu'il s'agisse d'un travail collectif et de la dernière édition peut indiquer que le *Propriétaire* atteint ici son essoufflement et n'attire plus alors de gains suffisants pour assurer sa survie dans l'édition française.

²⁵ Nous avons consulté l'édition de 1556 dans l'émission Longis et Banville, dans l'exemplaire de la BnF, Rés. 922.

2.3. Un entrelacement productif

La « mise en recueil » dont fait l'objet le *Propriétaire* laisse entrevoir, par le choix des textes ajoutés, l'idée que la traduction de Corbechon ne se suffit plus à elle seule et qu'elle trouve une nouvelle vigueur commerciale dans le dialogue avec des traités de nature pratique. À l'inverse, on peut imaginer que ces traités, qui circulent par ailleurs indépendamment du *Propriétaire*, trouvent, par le renfort de l'encyclopédie, une assise prestigieuse qui leur donnent un caractère plus universel et confèrent à leur matière une autorité plus spirituelle. Il y a certainement des raisons qui relèvent à la fois d'un attrait commercial et de pratiques de lecture, le recueil permettant de compléter efficacement une bibliothèque, mais aussi de rassembler sous une même enseigne des objets de nature diverse sans verser dans la spécialisation. Ce n'est sans doute pas un hasard si le *Traité des eaux artificielles* se présente dans ce recueil dans une version abrégée.

À l'inverse de la tendance à l'extraction, au reclassement thématique, au recentrage du discours scientifique, qui s'observe dans une partie de la tradition latine du *DPR*, on peut constater que la tradition éditoriale française du XVI^e siècle exploite l'entrelacement thématique sur lequel se fonde le discours encyclopédique, que l'on trouvait déjà au principe des *Étymologies* d'Isidore de Séville, et qui rejaillit dans l'œuvre de Barthélémy l'Anglais puis dans celle de Jean Corbechon. Les imprimés lui donnent un nouveau souffle à travers le processus, extensif, et finalement assez souple, du recueil, qui autorise des ajouts successifs (presque) à l'infini.

Ce sont précisément les échos d'un thème à l'autre, mis en dialogue sur la page de titre de l'édition par Jean Longis et consorts, qui orientent le choix des textes ajoutés, et c'est la prédisposition de l'œuvre de Corbechon à une lecture pratique qui appelle l'adjonction de manuels qui relèvent autant du calendrier, de l'alchimie, de l'almanach, de l'astrologie domestique (horoscope) et du livre de recettes. Tous ces éléments se trouvent en substance dans le *LPC*.

Le livre XVII, sur les arbres et les plantes, dans lequel Corbechon décrit une série d'herbes en précisant leurs vertus médicinales, appelle le manuel de phytothérapie qui est adjoint au traité des eaux artificielles ; le livre IX, sur le temps, appelle, par ses considérations astrologiques, les *Nativités des hommes et des femmes selon les douze signes*, qui est une sorte

d'horoscope dans lequel chacun peut se reconnaître. Or cet effet d'appel se lit déjà au cœur même de l'œuvre de Corbechon, par des échos récurrents d'un chapitre à l'autre, mais plus spécialement, sous ce rapport de dépendance entre la théorie et la pratique, dans le chapitre XIX, comme nous allons le montrer dans la suite de l'étude. On notera, au reste, que les couleurs ont déjà fait l'objet de réflexions au livre XVI des pierres et métaux, mais dans leur solidarité avec la matière des pierres et des métaux décrits.

3. LE LIVRE XIX : POINT FINAL OU POINT D'ARTICULATION ?

3.1. *Un traité à part ?*

Le livre XIX, qui va nous intéresser désormais, présente un intérêt structurel qui est celui de sa position finale dans le cycle. Or sa position est prescrite par l'organisation discursive qui préside à la composition de l'encyclopédie de Barthélémy l'Anglais et conduit des propriétés divines aux « accidents », qui font le thème de ce dernier livre. La réception variée qu'en fait la tradition manuscrite, tant latine que vernaculaire, nous instruit sur les multiples interprétations qu'il a suscitées chez les copistes. L'un des exemples les plus significatifs se trouve dans la tradition des remaniements en latin, qui en vient à effacer tout bonnement le livre XIX, perçu comme appendice au *DPR*, et redistribue la matière du livre en divers lieux de la réécriture.²⁶

Or c'est précisément ce livre XIX qui va représenter pour les imprimeurs français du *LPC* une charnière entre l'encyclopédie autonome, formant un cycle refermé sur lui-même, autrement dit une somme close des savoirs, et ses implications pratiques déclinées sous la forme de traités distincts. Les ajouts propres à l'histoire éditoriale du *LPC* invitent à regarder l'œuvre médiévale elle-même comme une succession de traités, qui correspondent aux différentes matières traitées tout au long de

²⁶ Meyer 1996 1: 213.

l'ouvrage et qui ne cessent de se répondre les uns avec les autres. Pour ce qui concerne le livre XIX, il fonctionne plus particulièrement comme un réceptacle accueillant la matière débordant des dix-huit livres qui le précèdent.

Dans la tradition manuscrite, dont nous limiterons l'examen au domaine français, l'originalité intrinsèque du chapitre final peut s'observer à un niveau macrostructurel, dans la double réception qui en est faite par les copistes du *LPC* : ce livre se trouve en effet, dans une partie de la tradition, divisé en deux livres distincts : les nombres, poids et instruments de musique se trouvent isolés des « accidents » que sont les couleurs, saveurs, liqueurs et odeurs.²⁷ Or la tradition en dix-neuf livres, si elle rassemble sous un même livre ces différents sujets, signale toutefois par une rubrique la transition entre les deux parties thématiques, d'un côté les couleurs, odeurs, saveurs et liqueurs, de l'autre les nombres, poids, mesures et sons, ces derniers faisant la matière d'un « traité » (« Ci commence le traictié de... »). Si ce terme se rencontre déjà dans les manuscrits, au fil de l'œuvre, pour désigner une unité dans la matière traitée, son emploi reste sporadique, ce qui renforce son sens et explique peut-être en partie la division qu'a parfois subie le livre XIX.²⁸ Dans les imprimés, qui suivent la tradition en dix-neuf livres, on retrouve la même organisation et la même désignation, de sorte que dans les éditions qui comportent les ajouts, le traité des nombres devance le traité des eaux artificielles. Or ce dernier, comme on l'a vu, entre plutôt en résonance avec le livre XVII sur les herbes et les plantes. Cependant, les recettes

²⁷ Le manuscrit de la British Library, Royal MS 15 E II-III, composé à Bruges en 1482, omet, quant à lui, le traité des nombres, poids et sons. En outre, les liqueurs sont exclues du programme : le titre du chapitre n'annonce comme thème que les couleurs, les odeurs et les saveurs. Nous n'avons pas eu l'occasion de vérifier si le passage manque effectivement à l'emplacement correspondant du manuscrit. Il est à comparer au ms. Cambridge, Fitzwilliam Museum, CFM 15, qui lui aussi laisse de côté les liqueurs, dans son intitulé (f. 312r). Il faudra vérifier de même ce qui se produit effectivement. Voir aussi Meyer 1996 2 : 379.

²⁸ Michel Salvat édite le « traité des couleurs », mais, sauf erreur, c'est une formule étrangère aux manuscrits, y compris celui qu'il transcrit (ms. BnF fr. 22531). Voir Salvat 1988.

intégrées au sein du traité des eaux artificielles, de même que le *Remede*, ne sont pas sans rapport avec les conseils pratiques délivrés dans les deux chapitres sur les saveurs et les liqueurs, qui complètent la description théorique sur les œufs par exemple, ou les urines, par des instructions hygiéniques.

L'ensemble du livre XIX repose sur l'idée d'une fonction pratique de la connaissance. Ainsi la perception des saveurs nécessite une finesse de jugement qui va devenir un outil pratique susceptible d'être mobilisé par l'homme dans des situations communes. Quant aux odeurs, on observe que le chapitre qui lui est dédié au livre XIX n'inclut que les mauvaises odeurs, comme autant de manifestations d'un corps malsain, dangereux ou détourné de sa nature normale. En revanche les bonnes odeurs ont été traitées auparavant, dès le livre XVII, et le compilateur y renvoie dûment. Si la propriété des choses décrites en bonne part n'appelle pas d'autre action de la part de l'homme que d'apprendre à les percevoir et à en connaître l'origine, on comprend à l'inverse que la propriété représentée en mauvaise part appelle une correction, une action de la part de l'homme qui aura acquis en amont les connaissances pour discerner les défauts et y répondre.

C'est sans doute le chapitre des liqueurs qui éclaire le mieux l'articulation entre l'aspect théorique et l'aspect pratique des connaissances qui préside à la mise en recueil effectuée par les éditeurs du XVI^e siècle. L'insertion du traité des eaux artificielles à la suite du *Propriétaire* ne semble pas dirigée par le seul appel, relativement isolé, du chapitre XVII et de sa description des herbes, mais bien par le chapitre des liqueurs, qui se trouvent être interprétées non plus comme la substance liquide qui compose un certain nombre de corps d'origine animale ou végétale, ou en émane (lait, beurre, œufs, cire, cierge, miel, urine, vin) mais davantage comme le produit d'une pratique qui est alors en voie de se développer : la distillation.²⁹

²⁹ Dans la mouvance de l'alchimie de Johannes de Rupescissa, on assiste à partir de la fin du XV^e siècle à une floraison de traités de distillation effectués dans un cadre médical. La distillation de la matière médicale intéresse de plus en plus les médecins car elle était conçue comme une technique d'extraction de la partie pure, thérapeutiquement efficace des remèdes, de la partie impure et toxique. Voir Clacquesin 1900.

Pour prendre pleinement la mesure de ces interférences il faut se tourner vers l'iconographie.

3.2. *La question des illustrations*

Les recherches de Baudouin Van den Abeele sur les illustrations et leur répartition dans les manuscrits du *LPC* ont montré que les manuscrits illustrés comportent tous au moins une vignette initiale en tête de chaque livre (certaines non réalisées).³⁰ Cette analyse informe d'abord de la densité des illustrations dans l'ensemble de la tradition manuscrite, la richesse du programme iconographique est traduite en termes quantitatifs dans un tableau qui identifie 1°) les manuscrits avec frontispice, et, le cas échéant, avec ou sans compartiments ; 2°) les manuscrits les plus richement décorés qui étoffent la structure de base, constituée d'une vignette par livre ; 3°) les livres qui font l'objet d'un intérêt particulier. Parmi eux, les livres II (les anges) et VIII (le ciel et les corps célestes) reçoivent occasionnellement un ou deux suppléments illustratifs, mais c'est surtout le monde animal qui bénéficie d'une mise en lumière illustrative : les deux livres concernés, le XII (les oiseaux) et le XVIII (le livre des *bestes*), impliquent d'ailleurs des procédés illustratifs non employés ailleurs, comme les *marginalia* dans un cas, ou le compartimentage de la miniature. Le frontispice est également compartimenté occasionnellement, mais celui-ci n'a pas la même fonction didactique que les vignettes annonçant au début de chaque livre leur contenu thématique et servant à proprement parler d'entrée en matière dans l'encyclopédie. L'étude de Baudouin Van den Abeele permet donc d'avoir une vue d'ensemble sur les tendances iconographiques de la tradition manuscrite et indique en effet des accents thématiques, comme la prédilection pour le monde animal qui s'inscrit en fait dans une tradition illustrative des encyclopédies depuis le *Physiologus* en passant par les bestiaires animaliers qui ont déployé une vaste galerie d'espèces acclimatables aux besoins de chaque ouvrage.

Il ressort enfin de cette étude de l'iconographie que, si les oiseaux sont certainement les plus abondamment représentés, les espèces et pro-

³⁰ Voir notamment Van den Abeele 2014.

priétés moins matérielles ne sont pas en reste : l'air, le cosmos et, dans une certaine mesure, Dieu et les anges, tout aussi abstraits soient-ils, suscitent des propositions originales de la part des miniaturistes mais leur dimension essentielle n'empêche en rien leur mise en scène.

3.3. *Le livre XIX dans les manuscrits*

Pour ce qui concerne le livre XIX, la matérialité des sujets traités et plus spécialement le potentiel visuel du chapitre des couleurs semble évident.³¹ Pourtant le chemin qui conduit des manuscrits aux imprimés n'est pas une ligne droite et c'est pourquoi nous nous permettons un tour d'horizon préalable des différents traitements illustratifs qu'il reçoit dans les manuscrits.

On remarquera d'abord que, sur un plan numérique, il rivalise aisément avec les livres XII et XVIII, étant l'un des plus systématiquement illustrés dans les manuscrits. Cela s'explique sans doute en grande partie par sa position finale : il lui incombe de refermer la marche de l'encyclopédie. On verra ainsi quantité de manuscrits proposer en tête du livre XIX une scène de *lecturae*, sans rapport avec le sujet traité, relativement passe-partout et susceptible de refermer convenablement la somme des savoirs. Les manuscrits Paris, Bibl. Sainte-Geneviève 1028 (f. 395r), London, BL Add. 11612 (f. 340v) et Chantilly, Bibl. du Château 339 (f. 313v), trois manuscrits du tout début du XV^e siècle, voire de la fin du XIV^e siècle, soit parmi les plus anciens qui nous soient conservés, sont intéressants. Tous trois présentent en ouverture du livre XIX une scène de lecture qui intègre au décor un arc-en-ciel. Certains membres de l'audience se tournent pour regarder l'arc-en-ciel, dans le fond de l'image. Là où l'enlumineur de Sainte-Geneviève ne fait qu'évoquer le ciel par un fond abstrait, bleu, étoilé mais de manière géométrique, celui de Chantilly a esquissé la peinture du ciel au deuxième plan, derrière le fond géométrique, et l'illustrateur du ms. Add. 11612 peint un ciel plus abouti, avec des nuages, et représente le phénomène connu sous le nom scientifique de circumzénithal, qui

³¹ Christel Meier rend compte de la complexité théorique de cette « matière » qu'est la couleur dans le discours scientifique médiéval. Voir Meier 2000.

donne à voir un arc-en-ciel inversé, pieds vers le haut. On observera que l'arc-en-ciel a été traité en tant que phénomène météorologique au livre XI, qui s'appuie essentiellement sur les *Météorologiques* d'Aristote. Or cette œuvre est l'une des sources revendiquées par Barthélémy l'Anglais et ses successeurs dans le chapitre des couleurs, notamment la partie introductive sur les « couleurs en général ».

Les enlumineurs procèdent donc à un croisement entre la scène de lecture traditionnelle et l'illustration thématique, en se focalisant sur le thème des couleurs, qu'ils choisissent d'évoquer comme par métonymie : on représente l'épiphénomène physique par le phénomène météorologique qui les produit. En outre, le décor naturel esquissé dans Chantilly 339 et pleinement figuré dans Add. 11612 donne un cadre concret au processus d'instruction en soulignant le rapport entre le savoir et son application « sur le terrain », quand les miniatures avec un fond abstrait, géométrique, dépourvues d'arc-en-ciel et donc de tout indice thématique, concentrent l'attention sur la distribution du savoir théorique. C'est le cas de BnF fr. 16993 (= *F*), f. 324r et Reims, BM 993 (= *G*), f. 291v, qui forment, avec Chantilly 339 (*H*) et Add. 11612 (*I*), l'ensemble de manuscrits qui fait autorité pour l'édition critique du texte de Corbechon.³² C'est aussi le cas d'un autre manuscrit, le BnF fr. 216, qui fait cette fois partie des témoins en vingt livres, ce qui remet en question la fonction didactique de la scène de lecture. En effet, le dernier livre pour lui est constitué par les chapitres sur la mesure des nombres, des poids et des sons, qu'il choisit d'illustrer bien à propos par deux personnages occupés par chacune de ces activités tandis qu'un clerc muni d'une équerre leur donne des instructions (f. 338r). La scène de lecture qui illustre le livre XIX (f. 322v), qui n'est de fait plus un livre de clôture, ressemble alors à une image sans réelle pertinence.³³

³² Voir *supra*, note 16.

³³ Le ms. Bruxelles, KBR 9094, lui aussi composé de vingt livres, se situe à l'intersection de ces deux « traditions » : la scène de lecture est complétée par la représentation, stylisée, d'un arc-en-ciel sur fond géométrique, que contemple tout l'auditoire (tous les personnages sont placés à gauche de l'image et font face au phénomène décrit par le clerc assis dans sa chaire). Le livre XX est illustré par une miniature représentant

Le ms. BnF fr. 22532 (c. 1470) est l'un de ceux qui divisent le dernier livre en deux, mais il propose pour chacun des chapitres concernés une interprétation appropriée et particulièrement éloquente (respectivement aux f. 317v et 336r) : il s'agit cette fois de miniatures qui s'étendent sur la largeur de deux colonnes, contrairement à celles qu'on a décrites précédemment, qui ont la largeur d'une seule colonne. La première illustre exactement les quatre sujets programmés, à savoir les couleurs, les odeurs, les saveurs et les liqueurs : d'abord quatre personnages répartis aux quatre coins d'une pièce représentent les saveurs, les odeurs et les liqueurs en mimant les sens et les gestes que chaque propriété sollicite. L'un d'eux se couvre le nez d'un mouchoir, deux autres portent à leur nez ce qui semble être un fruit, un autre tient un pot contenant vraisemblablement du lait, comme le suggère la pièce mitoyenne représentée sur le côté droit de l'image, où sont entreposés tonneaux de vins, pots de lait (ou crème ou beurre ?) et fromages. Devant la porte, un jeune homme bat le beurre. Sur le côté gauche de l'image se tient un homme qui commente, le doigt levé, ce qu'il contemple par la fenêtre : un paysage fait de collines de couleurs différentes qui se superposent les unes aux autres. Le chapitre sur les nombres, poids et sons est lui aussi illustré de manière analytique, avec des musiciens formant un arc de cercle et jouant de divers instruments, des chanteurs, un homme qui toise un pan de tissu, et un autre qui tient une balance. Figurant les nombres, les chiffres de 1 à 10 sont écrits en chiffres romains sur des phylactères répartis à la surface du sol.

Le ms BnF fr. 136 (1445-1450) propose une interprétation qui n'est pas sans rapport avec celle qu'offriront les imprimeurs du *Propriétaire* : un homme dans un jardin clos appuyé sur un genou penché sur l'examen des plantes qu'il s'apprête vraisemblablement à utiliser (des pots de différentes tailles sont disposés sur la table devant lui). Dans le ciel, un arc-en-ciel, qui trace encore une fois un arc inversé, et remplit par ses couleurs toute la partie supérieure de l'image (f. 176v).

un groupe de clercs en train de chanter ce qui semble être une partition, un homme tient une balance et un autre forge un bloc de métal. Nous remercions Baudouin Van den Abeele de nous avoir fourni les reproductions de ces deux illustrations. On lui doit la notice de ce manuscrit ayant appartenu aux ducs de Bourgogne (Van den Abeele 2003).

Citons encore le cas d'un manuscrit plus tardif, Londres, BL Royal 15 E II+III (1482). Le miniaturiste, que la critique a identifié comme étant le Maître d'Édouard IV, choisit d'aborder le thème des couleurs sous l'angle très spécifique et spécialisé du métier de teinturier, décrit dans une scène de genre avec quatre artisans à l'œuvre autour d'une cuve (f. 269).³⁴

À l'opposé de ces représentations figuratives, on citera un exemple isolé de représentation abstraite qui repose sur des motifs floraux géométriques formant les douze parties d'un rectangle et alternant les couleurs dans un rapport subtile de contrastes, qui évoque un nuancier. Il s'agit du ms. Minneapolis, University of Minnesota, James Ford Bell Library 1400 oBa (xv^e siècle), non folioté. En dessous de la miniature qui a la largeur d'une colonne, le texte du livre XIX est introduit par une initiale P elle-même compartimentée en quatre couleurs. Cet exemple n'est pas sans évoquer un cas tout à fait exceptionnel puisé à la tradition latine, le ms. S 36 (32) de la bibliothèque d'Autun, dont les dix-neuf livres commencent chacun par une initiale figurée en rapport avec le texte. Le livre XIX s'ouvre sur une initiale D dans laquelle est représentée une personne vêtue de plusieurs couleurs portant à son visage ce qui semble être un fruit (f. 286v).³⁵

Il convient d'aborder maintenant une dernière série de miniatures qui représente un type distinct parmi la palette qu'offre la tradition manuscrite, et qui va se révéler être la source des imprimés, tout en reprenant certains éléments qu'on a évoqués en amont. Nous avons identifié deux exemples relativement tardifs de miniatures qui optent pour un compartimentage quadripartite, différent du compartimentage observé dans la version géométrique du manuscrit de Minneapolis. Il s'agit pour le premier cas du ms. BnF fr. 9140 (c. 1480), organisé en dix-neuf livres, qui choisit d'illustrer le livre XIX en se concentrant sur les quatre premières thématiques abordées, à savoir : les couleurs, les odeurs, les saveurs et les liqueurs (f. 361v). Chacune correspond à un compartiment, minutieusement détaillé sous la forme de petites scènes de genre. Dans la première,

³⁴ Voir Kren–McKendrick 2003 : 311, n^{os} 7 et 9.

³⁵ Le livre IV portant sur les *qualitates corporis* s'ouvre sur une initiale D dans laquelle est représentée une personne vêtue de quadrichromie. Voir Meier 1997 : 10.

en haut à gauche, un peintre à son chevalet peignant le portrait d'un homme de la moyenne noblesse ; devant lui sont disposées les couleurs. À droite, un homme en cuisine devant un feu goûte la soupe (?) qu'il est en train de préparer. On en déduit facilement qu'il s'agit des saveurs. En bas à gauche, une femme assise vend des fruits (des pommes ? des poires ? des figes ?) disposés sur un plateau d'osier à une cliente, panier au bras, qui porte l'un des fruits à son nez pour le sentir. Ce sont les odeurs. En bas à droite deux hommes pressent le raisin pour en tirer du vin, l'un en le foulant dans une cuve en osier, l'autre en actionnant le levier d'un pressoir. Ce sont les liqueurs. La miniature occupe la largeur de deux colonnes.

L'autre miniature à signaler figure dans le ms. Tours, BM 703 (XV^e siècle), au f. 417. Elle est pour sa part répartie sur une colonne mais supporte un compartimentage. Celui-ci s'établit sur deux niveaux clairement distingués à la verticale, mais vise à illustrer quatre scènes différentes. Les thématiques sont les mêmes mais la répartition et le traitement différent : ce sont d'abord, en haut à gauche, les couleurs, figurées par un homme qui pointe de sa baguette un tableau suspendu à un clou faisant office de nuancier. En haut à droite, ce sont les odeurs (ce qui est plus conforme à l'ordre de lecture naturel) représentées par un homme qui portent à son nez une fleur. En bas à gauche les saveurs sont représentées par un homme qui porte à sa bouche une cuillerée de la soupe (?) qu'il est en train de faire cuire sur le feu. En bas à droite, un homme indique cinq fioles contenant divers liquides. Les vêtements des quatre personnages sont teints de couleurs différentes sur chaque pan du pantalon et du costume, ce qui rappelle la bichromie des tenues italiennes.

3.4. *Le livre XIX dans les imprimés*

De ce tour d'horizon des manuscrits, il ressort que le livre XIX suscite des interprétations variées (miniature liée au thème du chapitre ou non, scène à sujet unique ou multiple, structure simple ou compartimentage, etc.), qui confirment certains liens de parenté, comme pour le groupe *FGHI*, qui introduit le livre XIX par une scène de *lecturae*, laquelle présente toutefois des traces de « diffraction » (présence ou non de l'arc-en-ciel). Le compartimentage observé dans deux manuscrits, qui pourra peut-être

se rencontrer ailleurs en élargissant les recherches à l'intégralité des manuscrits illustrés, est tout à fait remarquable par sa spécificité : outre le chapitre XIX, il intervient essentiellement au seuil de l'ouvrage (avec une fonction discursive différente) et en tête des livres correspondant au monde animal (XII et XVIII). Pour ce qui concerne le ms. BnF fr. 9140, on observera que le miniaturiste a employé ce procédé deux fois, pour le livre XIX, et pour le livre IX (le temps, représenté sous quatre angles d'ailleurs assez peu différenciés, si l'on excepte le nuage et la pluie sur l'une des scènes). Le miniaturiste de Tours, BM 703 emploie lui aussi ce procédé à deux reprises, pour le livre XIX et au frontispice de l'œuvre.

Or les imprimés du *Propriétaire*, et ce depuis la première édition (Lyon, Matthias Huss, 1482) adoptent, pour illustrer le livre XIX, le patron quadripartite, avec une influence plus marquée de BnF fr. 9140. Plus globalement, pour l'ensemble du cycle illustré, la princeps de Huss se démarque assez nettement de la tradition manuscrite par des propositions originales qui ne rappellent que de loin en loin le modèle supposé, à savoir un manuscrit proche du manuscrit de dédicace offert à Charles V, aujourd'hui perdu, mais dont BnF fr. 16993, parmi la quarantaine de manuscrits conservés, se rapproche probablement le plus. Si l'on compare les deux cycles, on reconnaît bien des tendances communes, à commencer par la complétude du programme iconographique, chaque livre étant doté d'une illustration. Mais pour le détail, on n'identifie aucune citation probante.

Il est certain, cependant, que les imprimés reprennent une partie de leur programme iconographique aux manuscrits, mais de façon moins linéaire qu'on ne peut l'imaginer. De manière générale, on observera dans la tradition imprimée la tendance à accentuer la matérialité des propriétés par des jeux d'échos d'un livre à l'autre. Ainsi le corps humain, qui fait l'objet du premier chapitre du livre III sur l'âme raisonnable, est représenté par un homme allongé au sol dans un décor naturel et comme éclairé par la lumière divine. Huss, comme ses successeurs, réutilisent le sujet au livre V, dédié aux membres du corps. L'homme présenté dans son abandon le plus total devient alors l'objet d'une dissection, allongé sur la table, le ventre ouvert au milieu de chirurgiens affairés. La scène évolue au fil des éditions, mais se maintient, témoignage d'un tournant culturel qui autorise la représentation d'une pratique placée sous l'étroite surveillance des

docteurs et des autorités ecclésiastiques et encore largement diffusée jusqu'à la fin du xv^e siècle.³⁶ Si les manuscrits ont pu fournir un modèle (que nous n'avons toutefois pas identifié)³⁷ à la miniature du livre III, le détournement de l'image ne se fait que dans les imprimés. On sera attentif au fait que le ms. BnF fr. 218, qui déploie le même cycle iconographique, ne peut être considéré comme un modèle possible dans la mesure où il est une copie de l'édition de Jean Siber pour le texte, dont il reprend jusqu'au colophon, et prend appui sur l'édition de Huss pour les illustrations.

Sans être absolument identique, le programme iconographique reste stable au fil des éditions incunables. Siber suit ainsi la première édition de Huss, en proposant des copies proches, qui seront récupérées par Le Roy pour son édition de 1485. Huss conservera les mêmes bois pour ses éditions successives, à l'exception de la gravure initiale. Mais pour ce qui concerne le livre XIX, on constate donc qu'une tradition se profile, qui déterminera la lecture qu'en font les éditions du xvi^e siècle.³⁸ Les éditions incunables présentent en tête de ce livre un bois compartimenté en quatre parties, comme l'avait fait le miniaturiste du ms. BnF fr. 9140, à cette différence près que la partie consacrée aux couleurs remplace le peintre dans son atelier par un personnage qui semble être un teinturier à son office, manipulant des fioles qui contiennent des liquides de natures différentes. Le bois de l'exemplaire de l'édition Huss de 1482 conservé à la bibliothèque municipale de Lyon, inc. 1042, a d'ailleurs été coloré de

³⁶ Il ne faut pas négliger l'essor que connaissent alors les ouvrages de chirurgie, notamment sous l'impulsion de Jérôme Brunswig (aussi auteur d'un traité de la distillation), qui édite sa *Chirurgie* en 1497, à Strasbourg, en employant un bois qui se retrouvera chez Michel Le Noir en tête du Livre V du *Propriétaire*. Sur Brunswig voir Bachoffner 1993.

³⁷ On pourra se demander dans quelle mesure les miniatures du ms. BnF fr. 9140 ont pu inspirer les imprimeurs. On y trouve en effet certaines représentations explicites, notamment celle du f. 48r (livre V).

³⁸ La production de Huss est déterminante puisqu'elle va inspirer largement la tradition imprimée, non seulement française, mais espagnole et anglaise. Cependant, l'édition espagnole ne donne pas d'illustration pour les deux derniers livres. Voir Krumenacker 2016 : 15.

manière à rendre la scène plus éloquente (les liquides sont colorés) et à justifier la présence de fioles, qui peuvent aussi s'interpréter, en noir et blanc, comme les attributs d'un autre métier, celui d'apothicaire. Cette partie de l'illustration, qui occupe la première place dans l'imprimé, n'est pas sans rappeler l'une des vignettes de la miniature à compartiments du manuscrit de Tours, la dernière des quatre, où la représentation d'un homme manipulant des fioles servait à illustrer non la thématique des couleurs mais celle des liqueurs.

Exception faite de ce compartiment, le bois employé par Huss montre une forte similitude avec le ms. 9104, mais introduit une légère nuance dans la lecture du thème des saveurs : ce qui ressemblait à des fruits relativement ronds dans le manuscrit ressemble désormais davantage à des endives, du moins à des produits de forme oblongue qu'une cliente inspecte de près pour estimer leur qualité (leur fraîcheur si ce sont des fruits et légumes, leur calibre si ce sont des œufs). La représentation de la scène de pressage du vin, illustrant les liqueurs, est dépouillée des personnages présents dans le manuscrit, et ne retient que le pressoir.

L'édition de Claude Davost pour Jean Dyamantier (1500 [1501 ?]), qui est la dernière édition lyonnaise, mais aussi la première à mettre le *Propriétaire* en dialogue avec les traités annexes, s'inspire à son tour de la tradition incunable, mais opère deux interventions majeures : d'abord, le bois employé pour le livre XIX, qui est une copie des bois qui circulent alors, inverse l'ordre de lecture, soit que le graveur ait procédé, comme on le voit souvent, à une copie sans veiller à rétablir le sens de lecture, soit – hypothèse la moins vraisemblable – que le graveur ait volontairement inversé l'ordre des vignettes parce qu'il ne comprenait pas le rapport entre les fioles et les couleurs. Toujours est-il que le compartimentage hiérarchise désormais les matières dans l'ordre saveurs, couleurs, liqueurs, odeurs, si l'on choisit de maintenir la lecture initiale. Mais il n'est pas certain que le graveur ait lu l'image de la même manière, ce qui est suggéré par la transformation des flacons en instruments de distillation, avec la représentation d'un système plus perfectionné d'alambic. L'édition de Davost et Dyamantier inaugure ainsi une confusion pérenne entre le livre des couleurs et les pratiques apothicaires qui se développent à cette époque, notamment l'art de la distillation et le perfectionnement des instruments qui l'accompagnent.

D'autre part, cette confusion rejaillit sur les autres vignettes, également inversées. La vignette initialement placée en haut à droite se retrouve à gauche sur le même niveau. En vertu de ce bouleversement, c'est toute la hiérarchie de l'image qui est remise en question et le lecteur n'est plus tenu de chercher une conformité entre l'ordre de lecture de l'image et l'ordre de lecture du texte. D'ailleurs, le graveur encourage à prendre des libertés en restant lui-même ambigu sur l'interprétation qu'il donne de la vignette destinée initialement à illustrer les saveurs : l'homme qui préparait sa soupe ne la goûte plus vraiment, et ne fait que la sentir. Elle peut donc tout aussi bien illustrer les odeurs. Par effet de ricochet, les deux autres vignettes perdent aussi de leur sens, du moins leur sujet apparaît moins évident. Au fond, le pressoir peut bien évoquer les saveurs autant que les liqueurs, et la femme à son marché, qui semble acheter non plus des endives mais des œufs (plus ronds que dans la version précédente), peut bien représenter, autant que les odeurs, les liqueurs, au nombre desquels, rappelons-le, figurent les œufs.

Cette confusion prend un relief supplémentaire quand on considère maintenant l'environnement textuel dans lequel le *Propriétaire* évolue désormais, avec l'ajout des traités. En l'occurrence, c'est surtout la présence mitoyenne du traité des eaux artificielles qui est déterminante dans la lecture du programme iconographique de l'édition Davost et Dyamantier. On peut aussi avancer l'hypothèse que cette édition et le processus de mise en recueil qu'elle termine répondent à l'ambivalence ou à la suggestivité des bois de la production incunable, notamment ces flacons mal caractérisés, qui appelaient plusieurs lectures.

L'édition de Davost et Dyamantier introduit le traité des eaux artificielles par un bois dont le sujet n'est pas sans rapport avec la vignette du livre XIX qui s'est substituée aux « couleurs », laquelle, rappelons-le, représentait un apothicaire dans son officine, une fiole à la main, un alambic à droite et à gauche une table sur laquelle sont disposées trois fioles à goulots longs. Ici aussi c'est une officine d'apothicaire, avec de nombreuses fioles en arrière-plan, un homme qui porte à son nez l'une d'elles, au premier plan un homme maniant un alambic, et sur le côté droit une femme appliquée à trier les plantes disposées devant elle sur un étal (f. X_{IV}r). Le sujet passe à Paris, où il est repris et précisé par le graveur de Michel Le Noir et Jean Petit dans leur édition de 1510, également en tête

du traité des eaux artificielles. Chose intéressante, l'imprimerie parisienne va rétablir le sens de la gravure ouvrant le livre XIX à partir de l'édition Philippe Le Noir (1522, f. AA₁r), en proposant une nouvelle copie. On y remarquera que les produits de primeur se sont encore arrondis et ont désormais l'apparence d'œufs parfaits. Nous sommes fondée à croire que la question des œufs, en effet, n'est pas passée inaperçue chez les imprimeurs français : cette partie du texte de Corbechon consiste en l'énumération et la description des différents types d'œufs que contient l'ensemble du règne animal ovipare (y compris les dragons et les fourmis). Chaque entrée ou presque commence donc par la même initiale, le O d'« oeuf ». Or cette énumération plutôt rébarbative a inspiré des réalisations typographiques tout sauf ennuyeuses, comme si ce chapitre donnait aux imprimeurs l'occasion d'exercer avec brio une partie de leur art, l'emploi de l'initiale, ici mise en vedette, et le jeu d'alternance entre les différents modèles à leur disposition. On s'aperçoit que Davost comme Le Noir ont un réservoir de O remarquablement fourni.³⁹

Pour clore ce panorama des éditions, signalons que la dernière édition (1556) qui porte la formule du recueil à son aboutissement dans le *Grand Propriétaire des choses*, revient à une lecture sur un seul niveau, ou du moins qu'elle efface le cadre explicite du compartimentage et rassemble les différentes activités au sein d'une même scène. Mais surtout, et c'est là le point le plus remarquable, le graveur opte pour une lecture complètement différente du livre XIX, en évacuant le traité des couleurs, saveurs, odeurs et liqueurs pour se concentrer sur les poids, les mesures et les instruments de musique. Ceux-ci ne sont pas représentés dans leur superbe, comme ils pouvaient l'être dans certains manuscrits, mais dans leur dimension la plus technique, à travers la représentation d'un atelier qui rassemble les métiers de l'ébéniste, de l'orfèvre, du géomètre et du ferronnier.

³⁹ On trouvera dans les manuscrits un intérêt analogue pour le chapitre des œufs, en particulier dans le ms. BnF fr. 22532. L'enlumineur a peint une miniature pour chaque espèce d'œuf, ce qui donne lieu à des variantes parfois imperceptibles à première vue.

4. CONCLUSION

L'analyse conduite dans ces pages n'a pas de prétention à l'exhaustivité et mériterait d'être approfondie par un examen minutieux du texte et des phénomènes intertextuels que met en jeu le recueil à mesure qu'il évolue. Cela nécessiterait d'élargir le champ d'investigation à l'ensemble des traités ajoutés successivement à la traduction de Corbechon-Ferget.

L'examen de l'iconographie du livre XIX a permis de dégager des liens de parenté inattendus entre la tradition manuscrite et la tradition imprimée, qui soulignent l'intérêt de soumettre l'évaluation de la réception du *DPR* à une lecture codicologique intégrant l'étude des imprimés. Il faudrait poursuivre l'enquête en confrontant ces premiers résultats au cycle illustré, dans toute son extension, tel qu'il est offert à la fois par les manuscrits du *LPC* et par les imprimés du *Propriétaire*. Les limites de cet article ne nous ont pas permis de pousser l'examen des phénomènes d'appel thématiques, particulièrement visibles dans la diversité des interprétations iconographiques que suscite le livre XIX, et qui, dans le *Propriétaire* augmenté, affirment le rapport de cause à effet entre la connaissance théorique et son usage pratique.

Le livre XIX, par sa position charnière entre l'encyclopédie de Barthélémy-Corbechon et les ouvrages pratiques qui lui sont adjoints, s'est révélé instructif pour comprendre la dynamique de formation du recueil, qui s'avère être dirigée par une lecture pratique du savoir encyclopédique. Mais elle semble aussi contrainte par des enjeux commerciaux, dont on pourra mieux prendre la mesure en considérant la fortune propre des traités impliqués, et la diffusion d'ouvrages analogues par leur sujet, comme l'atteste la communauté des gravures employées dans les uns et les autres. Voilà encore un champ à défricher.

Le *Propriétaire* du XVI^e siècle témoigne d'une popularisation des savoirs : la phytothérapie évolue en lien étroit avec le développement, voire la démocratisation, des techniques de distillation. Les « couleurs », quant à elles, sont, dans leurs représentations, de moins en moins essentielles, de plus en plus matérielles, moins des propriétés que des media dont on souligne le pouvoir colorant. Par les attributs techniques qu'elles convoquent, elles en viennent à se confondre aux « liqueurs », suivant le même chemin que les odeurs et les saveurs, qui quittent la

sphère théorique pour intégrer la sphère familière de la cuisine, du marché ou de l'officine de l'apothicaire.

Fanny Maillet
(Université de Zurich)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bachoffner 1993 = Pierre Bachoffner, *Jérôme Brunshwig, chirurgien et apothicaire strasbourgeois, portraituré en 1512*, «Revue d'histoire de la pharmacie» 81/298 (1993) : 269-78.
- Cavagna 2021 = Mattia Cavagna, *Traduire, écrire et imprimer la science. Notes sur quelques manuscrits et imprimés encyclopédiques et scientifiques conservés à la Bibliothèque royale de Belgique (XIV^e-XV^e siècles)*, in Godefroid de Callataÿ, Mattia Cavagna, Baudouin Van den Abeele (éd. par), *Speculum Arabicum. Intersecting Perspectives on Medieval Encyclopaedism. Proceedings of the International Conference at Louvain-la-Neuve and Cambron-Casteau, 22-24 May 2017*, Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales de l'Université Catholique de Louvain, 2021 : 287-328.
- Clacquesin 1900 = Paul Clacquesin, *Histoire de la communauté des distillateurs ; Histoire des liqueurs*, Paris, Léopold Cerf, 1900.
- Ducos 1998 = *La météorologie en français au Moyen Âge (XIII^e-XIV^e siècle)*, Paris, Champion, 1998.
- Ducos 2014 = Joëlle Ducos (éd. par), *Encyclopédie médiévale et langues européennes. Réception et diffusion du « De proprietatibus rerum » de Barthélémy l'Anglais dans les langues vernaculaires*, Paris, Champion, 2014.
- Fery-Hue 2014 = Françoise Fery-Hue, *Libraires et imprimeurs : les éditeurs de Jean Corbechon de 1480 à la fin du XVI^e siècle*, in Joëlle Ducos (éd. par), *Encyclopédie médiévale et langues européennes. Réception et diffusion du « De proprietatibus rerum » de Barthélémy l'Anglais dans les langues vernaculaires*, Paris, Champion, 2014 : 47-87.
- Fery-Hue 2021 = Françoise Fery-Hue (éd. critique par), *Jean Corbechon, Le XVI^e Livre des pierres, des couleurs et des métaux. Traduction du livre XVI du « De proprietatibus rerum » de Bartholomaeus Anglicus*, Paris, Champion, 2021.
- Hillard 2012 = Denise Hillard (éd. critique par), *Traité des eaux artificielles ou Vertus des eaux et des herbes. Édition critique. Le texte, ses sources et ses éditions (1483 à 1625)*, Genève, Droz, 2012.
- Kren–McKendrick 2003 = Thomas Kren, Scot McKendrick, *Illuminating the*

- Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2003. .
- Krumenacker 2016 = Jean-Benoît Krumenacker, *Les gravures lyonnaises du De Proprietatibus rerum et leur influence en Europe*, «Gryphe» 26 (2016) : 10-15.
- Lanson 1895 = Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette, 1895.
- Le Goff 1994 = Jacques Le Goff, *Pourquoi le XIII^e siècle a-t-il été plus particulièrement un siècle d'encyclopédisme ?*, in Michelangelo Picone, Ravenna, Longo (a c. di), *L'Enciclopedia medievale*, 1994 : 23-40.
- Maillet–Mulholland = Fanny Maillet, Lauren Mulholland (éd. par), *Le Traité des couleurs / The Treatise of colours*, «Pluteus», à paraître.
- Meier 1997 = Christel Meier, *Illustration und Textcorpus. Zu Kommunikations- und ordnungsfunktionalen Aspekten der Bilder in den mitterlatterlichen Enzyklopädiehandschriften*, «Frühmittelalterliche Studien» 31/1 (1997) : 1-31.
- Meier 2000 = Christel Meier, *La matérialité et l'immatérialité des couleurs. À propos du traité « De coloribus » d'Avranches 235*, in Louis Callebaut, Olivier Desbordes (éd. par), *Science antique, Science médiévale. Actes du Colloque International (Mont-Saint-Michel, 4-7 Septembre 1988)*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 2000 : 451-69.
- Meyer 1996 1 = Heinz Meyer, *Zu Formen und Funktionen der Textbearbeitung und Werkerschließung in der Überlieferung des Liber de proprietatibus rerum*, in Christel Meier, Dagmar Hüpper, Hagen Keller (éd. par), *Der Codex im Gebrauch. Akten des Internationalen Kolloquiums 11.-13. Juni 1992*, München, Wilhelm Fink, 1996 : 211-23.
- Meyer 1996 2 = Heinz Meyer, *Die illustrierten lateinischen Handschriften im Rahmen der Gesamtüberlieferung der Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus*, «Frühmittelalterliche Studien» 30/1 (1996) : 368-95.
- Meyer 2000 = Heinz Meyer, *Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus: Untersuchungen zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte von De proprietatibus rerum*, München, Fink, 2000.
- Ribémont 2002 = Bernard Ribémont, *Encyclopédie et traduction : le double prologue du « Livre des propriétés des choses »*, in Emmanuelle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (éd. par), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, 2002, vol. II : 59-88.
- Salvat 1988 = Michel Salvat, *Le traité des couleurs de Barthélemy L'Anglais (XIII^e s.)*, «Senefiance» 24 (1988), disponible en ligne [<http://books.openedition.org/pup/3667>].
- Surget 1980 = Erick Surget, *Ymaiges du Proprietier ou étude de l'illustration des versions imprimées du Propriétaire des choses de Barthélémy de Glanville*, Mémoire d'étude, Université de Lyon – ENSSIB, 1980.

- Van den Abeele–Meyer–Ribémont 1999 = Baudouin Van den Abeele, Heinz Meyer, Bernard Ribémont, *Éditer l'encyclopédie de Barthélémy l'Anglais*, «Cahiers de recherches médiévales» 6 (1999), disponible en ligne [<https://doi.org/10.4000/crm.924>].
- Van den Abeele 2003 = Baudouin Van den Abeele, *La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, in Bernard Bousmanne, Frédérique Johan, Céline Van Hoorebeeck (éd. par), *La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, vol. II. *Textes didactiques*, Turnhout, Brepols, 2003 : 67-72.
- Van den Abeele–Meyer 2005 = Baudouin Van den Abeele, Heinz Meyer (éd. par), *Bartholomaeus Anglicus, « De proprietatibus rerum »*. *Texte latin et réception vernaculaire. Lateinischer Text und volkssprachige Rezeption*, Turnhout, Brepols, 2005.
- Van den Abeele 2014 = Baudouin Van den Abeele, *Le livre des Propriétés des choses : quelques accents iconographiques*, in Joëlle Ducos (éd. par), *Encyclopédie médiévale et langues européennes. Réception et diffusion du « De proprietatibus rerum » de Barthélémy l'Anglais dans les langues vernaculaires*, Paris, Champion, 2014 : 125-64.
- Ventura 2012 = Iolanda Ventura, *Bartolomeo Anglico e la cultura filosofica e scientifica dei frati nel XIII secolo: aristotelismo e medicina nel « De proprietatibus rerum »*, in *I Francescani e le Scienze. Atti del XXXIX Convegno Internazionale Assisi (6-8 oct. 2011)*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spolète, 2012 : 49-140.
- Winn 1997 = Mary B. Winn, *Antoine Vêrard, Parisian Publisher (1485-1512), Prologues, Poems and Presentations*, Genève, Droz, 1997.

RÉCEPTION DES ROMANS DE CHEVALERIE AU XVI^E SIÈCLE : MATÉRIALITÉ ET LANGUE D'UN GENRE LITTÉRAIRE*

1. INTRODUCTION

Les livres disposés sur les étals des librairies sont adressés : un « contrat de lecture » (Verón 1985)¹ s'instaure et lie un support à un lecteur destinataire. Les traitements du livre qui résultent de l'établissement volontaire de ce contrat dépendent évidemment d'un contexte éditorial et de ses particularités techniques et socio-économiques. On sait aujourd'hui que le geste éditorial n'a jamais été aléatoire, même dans les sociétés de la première modernité. Notre étude contribuera à rendre ce geste saillant en centrant nos observations sur l'édition des romans de chevalerie. La question qui sous-tend la restriction de l'analyse de l'action éditoriale à un genre littéraire particulier est la suivante : les pratiques des imprimeurs du XVI^e siècle diffèrent-elles selon le genre édité ? Y répondre nous amène d'emblée à buter sur une pierre d'achoppement : les frontières placées aujourd'hui entre les genres littéraires reflètent une approche moderne des œuvres médiévales et renaissantes. Pour Wilhelm, la notion même de « littérarité » telle que nous la concevons aujourd'hui s'applique avec difficulté à la littérature ancienne (2015 : 134-135). Pour autant, les textes qui, au XVI^e siècle, reçoivent l'étiquette de « romans », sont ceux de chevalerie, comme le signalent Clément-Mounier (2005 : 6) ou Montorsi (2016 : 44), qui partagent entre eux des thèmes et du contenu, parfois la particularité d'être issus de sources médiévales en vers, et qui s'insèrent dans des cycles. Nul ne nie donc l'existence de groupes de textes qui présentent des caractéristiques communes et, surtout, selon Roccati,

* *This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme Under the Marie Skłodowska-Curie Grant Agreement N° 801505.*

¹ Concept conçu à l'origine pour les supports de presse.

partagent un public (2016 : 97). C'est aux spécificités matérielles et textuelles qui permettent aux lecteurs de replacer une œuvre dans un ensemble que nous nous intéressons dans ce travail. Le formatage générique, comme l'indique Maillet, a également un autre dessein : celui de « former les habitudes d'un lectorat de plus en plus large » (2021 : 156). Nous verrons que l'aspect et la langue des publications imprimées des romans de chevalerie, plus qu'ils ne délimitent les contours d'un genre, constituent des indices sur le type de lecture (de divertissement) et de livre (plus ou moins bon marché, par exemple) que le lecteur reconnaît dans l'objet qu'il acquiert. Les origines des œuvres sont également manifestes puisque la matérialité des « nouveaux » romans s'éloigne de celle qui caractérise le fonds littéraire médiéval, comme l'a montré Montorsi (2016 : 63-64). L'entrée générique s'avère ainsi à la fois réductrice et féconde. Réductrice, parce que le genre ne suffit pas à expliquer l'apparence et les attributs linguistiques d'une édition du XVI^e siècle. Féconde, car l'intégration du paramètre générique dans l'observation des livres de l'époque explique tout de même certains choix éditoriaux.

Nous avons créé un corpus d'une soixantaine d'éditions (ANNEXE 1). Huit romans de chevalerie ont été sélectionnés, même s'ils constituent un ensemble inévitablement hétérogène : en témoigne l'intégration de *La conquête de Trébisonde* qui a, d'après Montorsi, autant sa place dans le groupe des « vieux » romans, puisqu'il se rattache aux *Quatre Fils Aymon*, que dans celui des « nouveaux », car il s'agit d'une création de l'époque (2016 : 49). *Paris et Vienne* et *Guillaume de Palerne* font également partie du corpus, même si Cappello leur attribue la double étiquette de « romans d'aventures et d'amour » (2009 : 180), ainsi que *Godefroy de Bouillon*, bien que ce même chercheur le classe parmi les « compilations et les recueils à caractère ou à prétention historique » (2021 : 178). Leur matérialité, pour les éditions sélectionnées en tout cas, les rapproche davantage des « vieux » romans que des « nouveaux ».

Nous chercherons à décrire l'aspect et la langue des romans de chevalerie en observant à la fois les traits communs aux éditions de ces textes incluses dans notre corpus et ceux qui les distinguent des éditions d'œuvres d'autres genres littéraire, sélectionnés pour pouvoir adopter une démarche contrastive. Deux livres d'*Amadis* ont de ce fait intégré le corpus et offrent à l'ensemble principal un contrepoint autorisant la comparaison

entre les « vieux » et les « nouveaux » romans. Deux mystères, qui s'opposent plus distinctement aux romans de chevalerie par leurs thèmes et leur forme versifiée, rendront en sus la comparaison multidirectionnelle.

L'analyse s'articulera autour de deux axes. Dans le premier, nous emprunterons à la bibliographie matérielle ses outils et méthodes pour décrire l'aspect des éditions de romans de chevalerie à travers le prisme du genre et dans une perspective doublement contrastive (entre les romans d'une part, entre les romans et les mystères d'autre part). Dans le second, nous dépeindrons les particularités linguistiques et typographiques de ces romans en nous basant à nouveau sur les similarités et les oppositions qui ressortent de la comparaison de la langue des imprimés de notre corpus. Par conséquent, nos réflexions trouveront leur source dans une étude des variantes (matérielles ou textuelles et linguistiques), quel que soit leur niveau d'émergence. En ceci, l'approche sera toujours philologique.

2. MATÉRIALITÉ DES ROMANS DE CHEVALERIE

Lorsque l'on se place sur le plan de la matérialité des imprimés anciens, nombreuses sont les données visuelles à prendre en compte : titre, page de titre, privilège, table des matières, caractères, bois gravés, format, etc. Compte tenu de l'ampleur de notre corpus et des limites de cet article, nous nous bornerons essentiellement à une description des pages de titre, que nous postulons être des marqueurs génériques en ce qu'elles permettent de partager ou recevoir immédiatement les éléments d'identification d'une œuvre (reconnaissance du type de lecture ; mise en relation avec d'autres textes). Après une description de l'évolution des pages de titre des romans de chevalerie au XVI^e siècle, nous nous proposons de les confronter à celles des « nouveaux » romans et des mystères, puis d'examiner d'autres livres préparés par les imprimeurs des éditions de notre corpus. Le but de cette dernière comparaison sera de pouvoir replacer les témoins de notre corpus dans le contexte de la production d'un atelier.

2.1. Description des pages de titre des romans de chevalerie

Proot observe que, de la naissance de l'imprimerie au milieu du XVI^e siècle, la matérialité des livres évolue pour ne commencer à se fixer que vers les années 1540 (2015 : 45). Notre corpus illustre cette transformation progressive autant que la diversité des formules éditoriales. En comparant les pages de titre des éditions de notre corpus, nous avons identifié quatre tendances d'organisation de l'espace titre, de la fin du XV^e siècle à la fin du XVI^e siècle. Notre corpus de romans de chevalerie s'étend en effet de 1478 à 1596 et est censé, par conséquent, rendre compte de la mouvance des pratiques aux débuts de l'imprimerie et de leur stabilisation progressive.

2.1.1. Absence de page de titre

Le premier ensemble réunit les éditions qui ne présentent pas de pages de titre, à l'instar des trois premières de *Paris et Vienne*. À titre d'exemple, nous reproduisons l'édition anversoise de Gerard Leuu (1487), voir la fig. 1 à la page suivante.

Ici, un titre long rubriqué initié par un tour emprunté aux *incipit*, comme le signale Sordet (2021 : 231), permet de comprendre qu'il s'agit bien du début de l'œuvre, ce qui distingue cette édition et celle de Mathias Huss (1485-1486) de l'*editio princeps* de Guillaume Le Roy (vers 1479-1480) qui commence directement par le texte avec une initiale : « Au temps du roy charles roy de france [...] »², voir la fig. 2 à p. 136.

Parfois, un bois est placé en frontispice, en miroir du début du texte, sans titre,³ comme c'est le cas pour l'édition de Guillaume Le Roy de *Fierabras* (1483-1484).

L'absence de page de titre caractérise les incunables et imprimés de la fin du XV^e siècle et du tout début du XVI^e siècle, que l'on identifie principalement grâce au colophon. En ceci, les romans de chevalerie ne se distinguent pas des autres genres par leur dispositif visuel. Les pratiques éditoriales sont encore balbutiantes et l'identité matérielle des œuvres n'est ni tout à fait définie ni stable.

² Nous transcrivons diplomatiquement.

³ L'illustration présente tout de même le nom du chevalier représenté, Fierabras.

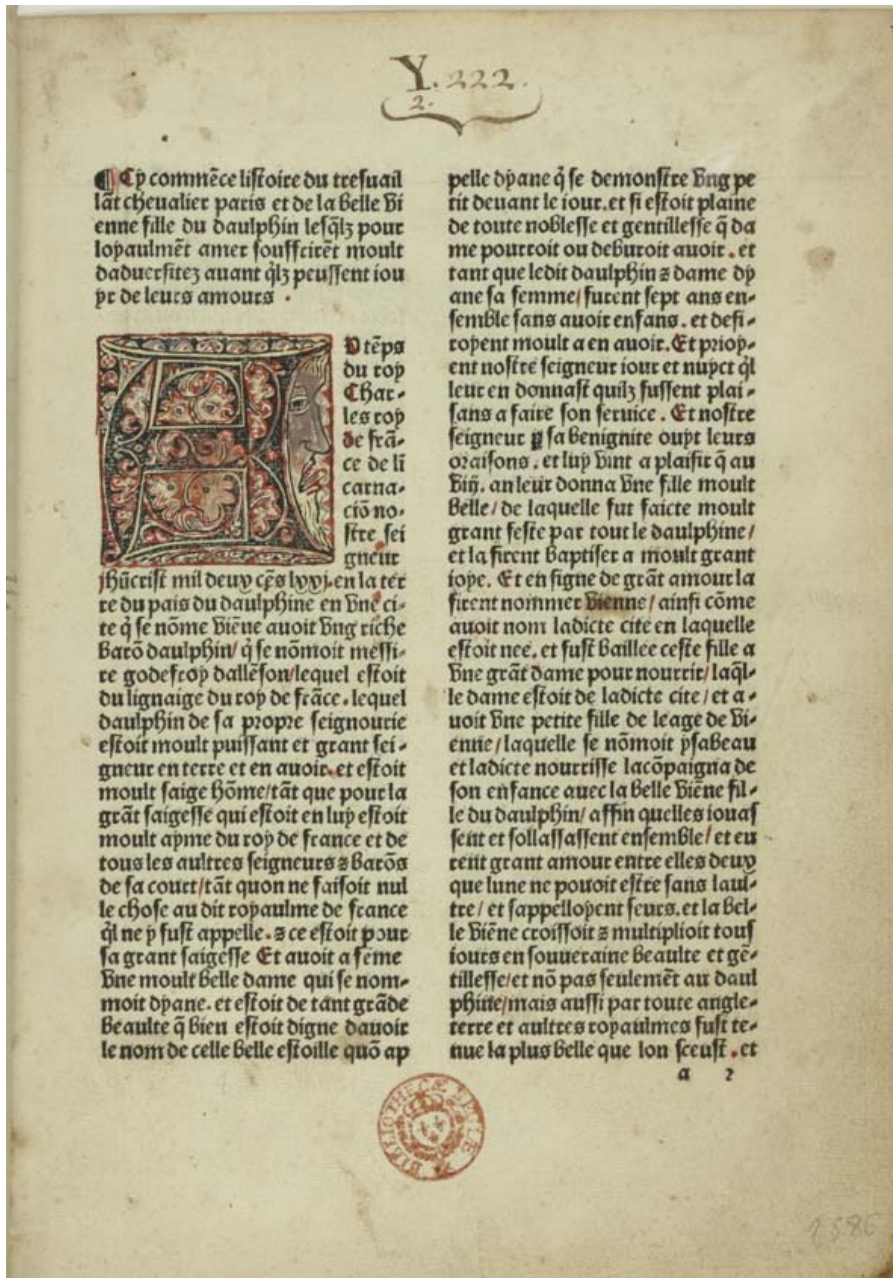


Fig. 1 : Paris, BnF, Rés. Y2-159, [fol.a2r], source gallica.bnf.fr / BnF

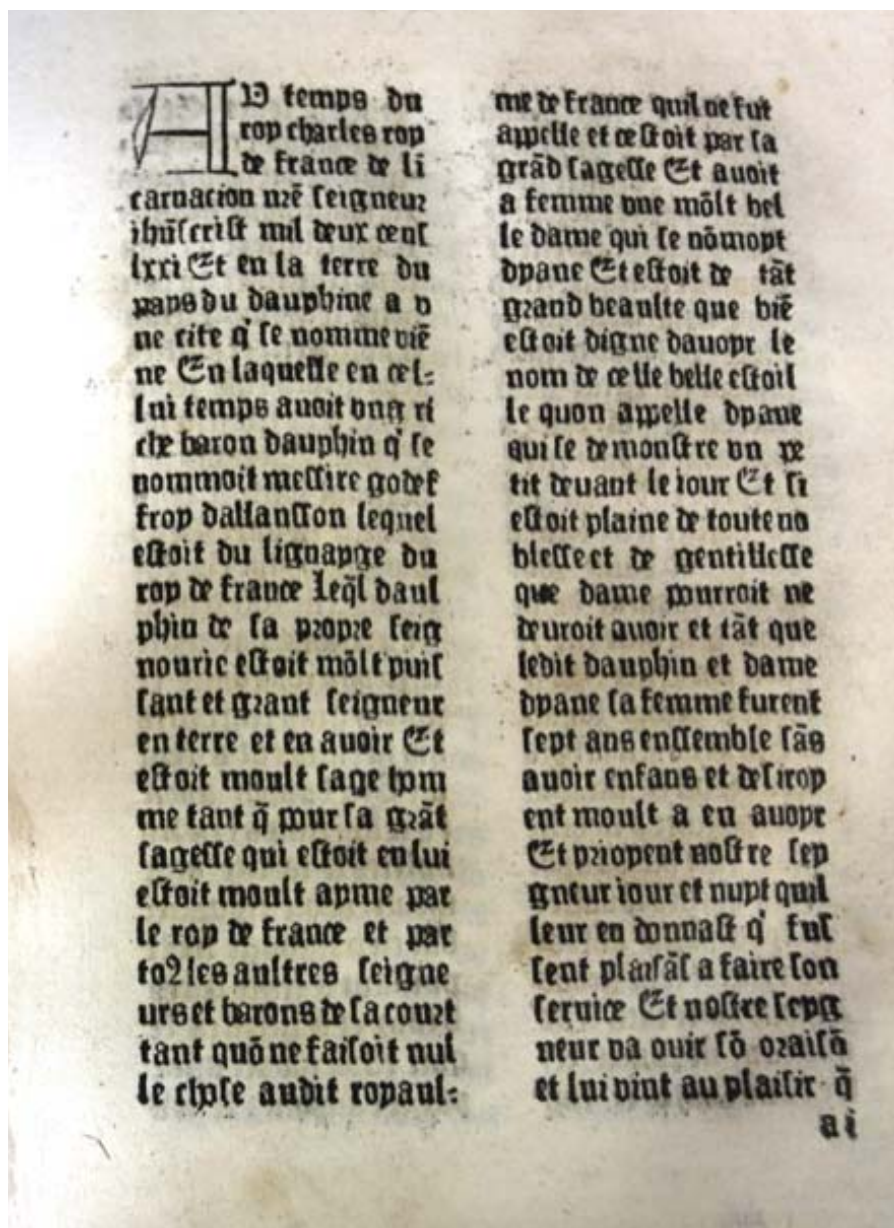


Fig. 2 : Agen, BnF, médiathèque, FP Rés. 21 INC, [fol.a1r]

2.1.2. Titre justifié accompagné d'une marque commerciale ou d'une illustration en taille d'épargne

Un deuxième groupe rassemble les éditions confectionnées au début du XVI^e siècle, jusqu'à 1520, voire 1530. Les imprimés de ce groupe suivent en fait deux modèles distincts. Le premier consiste à placer un titre long en gothiques, le plus souvent initié par une lettre ornée, au-dessus de la marque commerciale d'un imprimeur, qui prend plus moins d'espace sur la page. À la page suivante, il s'agit de celle du Lyonnais Olivier Arnoullet, pour l'édition de *La Belle Hélène de Constantinople* (1528).

Le titre, ni succinct ni long et en caractères gothiques, donnant juste assez d'éléments narratifs pour reconnaître l'histoire, est associé à une marque, qui occupe une grande partie du recto du premier feuillet. Une certaine importance est donc accordée à l'identification de l'imprimeur-libraire par l'acheteur ou le lecteur.⁴

Dans le second modèle de page de titre répandu au début du XVI^e siècle, l'espace visuel est rempli par un titre (plus ou moins long à nouveau) et une gravure piochée dans le fonds des bois traditionnels qui illustrent les éditions de romans de chevalerie. Pour *Paris et Vienne*, par exemple, dans les éditions Trepperel (vers 1498), Meslier (vers 1500) et Le Noir (1502), le titre en caractères de taille moyenne ne contient que les deux noms des protagonistes⁵ (ce qui correspond à la description de Roudaut 2019 : 35) placés au-dessus d'un bois assez standard représentant un homme et une femme.

Les deux tendances montrent une volonté de la part de l'éditeur du XVI^e siècle d'associer un titre à une image.

⁴ Pour Bergeron, les choix de l'auteur concernent le lecteur et ceux de l'artisan l'acheteur (1995 : 457). Les intentions de l'auteur et celles des ouvriers d'atelier ne peuvent en effet pas être confondues. Toutefois, puisque les pratiques éditoriales impactent à la fois la vente, la réception et la circulation des imprimés, nous choisissons ici d'évoquer les deux rôles (d'acheteur et de lecteur). D'ailleurs, Bergeron clôt son article en soulignant le rôle crucial de l'artisan, qui « a entre les mains le pouvoir de créer l'avenir de l'œuvre » (*ibi* : 458), notamment aux XV^e et XVI^e siècles.

⁵ Dans notre corpus, pour le cas de *Paris et Vienne*, le titre n'est allongé que dans les éditions du dernier quart du XVI^e siècle.



Fig 3 : Paris, BnF, Arsenal, Réserve 4-BL-4345, [fol.a1r], source gallica.bnf.fr / BnF

2.1.3. Titre long et justifié accompagné d'une illustration en taille d'épargne

Le troisième modèle fait montre d'une certaine stabilité et persistance. Il se développe à partir des années 1520 (voire un peu avant) et se maintient jusqu'à 1570-80. Le titre, augmenté et justifié, est parfois bicolore (rouge et noir), avec une alternance au niveau de la ligne ou du mot. Le plus souvent, les caractères des premières lignes sont plus gros. Une lettrine initie le titre. Le titre, avec le bois gravé, remplit tout l'espace de la page. L'illustration est occasionnellement encadrée de petites pièces de bois décoratives aux motifs simples (comme dans les éditions de *Jourdain de Blaves* confectionnées par Philippe ou la Veuve Le Noir entre 1520 et 1522 et par Alain Lotrian entre 1525 et 1547). Enfin, des informations commerciales avec le nom et/ou l'adresse du libraire figurent souvent sous l'illustration, comme c'est le cas sur la page de titre de l'édition de *La conquête de Trébisonde* d'Alain Lotrian (1525-1547) reproduite à la page suivante.

Montorsi évoque la « persistance tenace d'une forme scripturale médiévale » (2016 : 63). Le peu de variation que connaissent les pages de titre des romans de chevalerie entre 1520 et 1580 souligne cette fixité. Les rééditions au sein du même atelier, lorsqu'elles ne sont pas trop éloignées dans le temps, sont même quasiment invariantes. La page de titre de l'édition Lotrian de *La conquête de Trébisonde* ressemble par exemple à celle de Jean II Trepperel (vers 1528), qui l'a précédé à l'Écu de France : le bois est réemployé (comme le montre une brisure dans le cadre), l'alternance de couleurs est maintenue dans le titre, qui ne change presque pas, à l'exception de la suppression d'un syntagme coordonné à la fin du titre de Jean II Trepperel (« & hare(n)gues treseloque(n)tes »). Seules les informations commerciales n'apparaissent pas dans l'édition de Jean II Trepperel.



Fig. 4 : Paris, BnF, Rés. Y2-566, [fol.a1r], source gallica.bnf.fr / BnF

Il en va de même pour la tradition de *Guérin de Montglave*. Trois éditions de ce roman sont initiées par des pages de titre presque similaires : celles de Jean II Trepperel (vers 1529), d'Alain Lotrian (vers 1536-1537) et de Nicolas Chrestien (1547-1557), qui se sont succédé à l'Écu de France (ELR 89). L'illustration est conservée (le bois montre de plus en plus de traces d'usure), l'alternance de couleurs se fait au niveau de la ligne ou des groupes de mots, et le titre perd seulement, dans l'édition Chrestien, le verbe initial emprunté aux formules d'annonce des *incipit* des romans, « sensuyt », qui caractérise les éditions plus anciennes.

Les *éditiones principes* des textes de cette époque diffèrent parfois légèrement : celles de *Jourdain de Blaves* (1520) et de *Guérin de Montglave* (1518), toutes deux préparées dans l'atelier de Michel Le Noir avec privilège, présentent une mise en page plus aérée. En effet, elles sont au format in-2, alors que le plus répandu pour la période et le genre est l'in-4. Cappello remarque le soin apporté à ces éditions destinées à être vendues « à un public choisi » à qui l'on vante les exploits guerriers plus que le divertissement (2021 : 191). Néanmoins, l'association d'un titre long en caractères gothiques et d'une illustration générique (mariage, bataille, etc.) suffit pour regrouper ces éditions et les autres sur critères formels dans un même ensemble de lectures.

2.1.4. Titre en caractères romains et italiques avec marquage générique lexical, accompagné d'une marque commerciale ou d'une illustration en taille d'épargne

Après une période de stabilité, la page de titre change dans les vingt dernières années du siècle. Elle ressemble⁶ en fait à celle des « nouveaux » romans, que nous évoquerons dans la suite de ce travail. La page est aérée, le titre disposé en entonnoir est en lettres rondes et italiques et une gravure sur bois est placée entre le titre et l'adresse du libraire. L'illustration correspond à la marque de l'imprimeur ou représente une scène générique de roman de chevalerie. Dans ce cas, il peut s'agir d'une gravure de style comparable à celles des romans imprimés au début du siècle, comme c'est

⁶ Plus généralement, c'est toute la matérialité des éditions de romans de chevalerie de la fin du siècle qui se rapproche de celle des « nouveaux » romans.

le cas dans les éditions de Benoît Rigaud de *La Belle Hélène de Constantinople* (1593) ou de *Guérin de Montglave* (1585), ou d'une gravure ressemblant à celles que l'on trouve dans les *Amadis*, comme dans l'édition de *La Belle Hélène de Constantinople* de Nicolas Bonfons (1586) ou de *Paris et Vienne* de Benoît Rigaud (1596) :⁷voir la fig. 5 à la page suivante.

En outre, le titre contient souvent un marquage lexical du genre littéraire, tels que « romant » ou « histoire ».

Enfin, les dernières éditions du XVI^e siècle sont assez souvent datées et au format in-8, ce qui les différencie encore de celles du début du siècle.

Les romans de chevalerie ne font donc peau neuve que tardivement, surtout lorsque l'on sait que les caractères romains se développent dès les années 1520, comme l'explique Sordet (2021 : 322).

2.2. Matérialité des éditions d'autres genres littéraires

2.2.1. Matérialité des mystères

Notre corpus contient également les éditions de deux mystères préparés par trois imprimeurs parisiens et lyonnais. Les pages de titre de ces imprimés ne se distinguent pas vraiment de celles des romans de chevalerie et suivent les mêmes tendances, à quelques différences près (la disposition en entonnoir du titre en gothiques de l'édition Calvarin du *Mystère de sainte Barbe*, par exemple). La page de titre de l'édition Calvarin de *La Patience de Job* présente la particularité d'alterner les caractères gothiques et romains, ces derniers étant employés pour donner des informations sur l'édition (« Nouuellement restituée en son entier [...] »). Dans le reste de l'édition, les caractères romains sont également utilisés

⁷ Pour l'une comme pour l'autre, la consultation d'un corpus d'éditions d'*Amadis* préparées à Paris au XVI^e siècle et consultables sur *Gallica* nous a permis de constater la ressemblance entre ces illustrations et celle des *Amadis*, mais pas de les retrouver sous la même forme. Remarquons que l'illustration qui initie l'imprimé de Nicolas Bonfons de *La Belle Hélène* se trouve dans d'autres romans édités sous sa direction, parmi lesquels : *Ogier le Danois* (Paris, BnF, Rés. Y2-602 ; 1583), *Alexandre le Grand* (Paris, BnF, Rés. Y2-621 ; 1573-1618) et *Meliadus* (Paris, BnF, Arsenal, 4-BL-4245 ; 1584) (nous abrégons les titres).

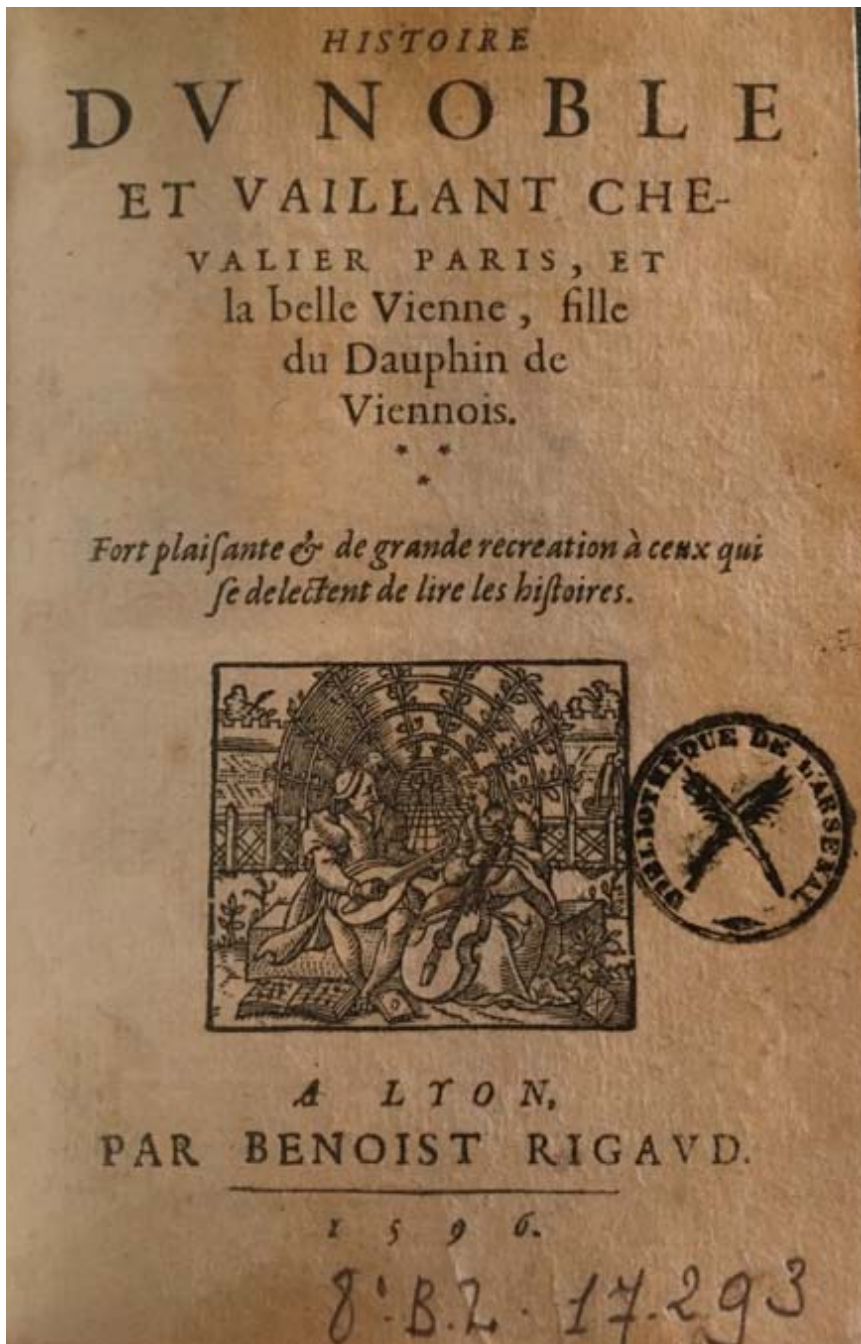


Fig. 5 : Paris, BnF, Arsenal, 8-BL-17293, [fol.a1r], source gallica.bnf.fr / BnF

pour le titre courant et les didascalies. S'intéressant aux pratiques éditoriales de Simon Calvarin (qui exerce, rappelons-le, entre 1571 et 1593), Dourdy–Spacagno ont montré que l'imprimeur utilisait en effet les deux types de caractères, en réservant les gothiques aux livres de littérature populaire (2021 : 244). Les caractères ronds sont donc toujours à sa disposition, mais il ne les emploie que rarement dans les textes de littérature de divertissement, pour mettre en valeur certains éléments.

2.2.2. Matérialité des « nouveaux » romans

Nos commentaires portent sur deux livres de l'*Amadis de Gaule* édités entre 1544 et 1575 à Paris, Anvers et Lyon. La ressemblance entre les pages de titre des romans de chevalerie de la fin du siècle et celles de ces « nouveaux » romans est immédiatement remarquable. C'est à l'imprimeur parisien Denis Janot que l'on doit la première édition du premier livre de l'*Amadis* en français en 1540 (USTC 27119) et Montorsi remarque que, ces romans ayant été édités par un groupe restreint d'imprimeurs, leur matérialité reste assez homogène (2016 : 64). Selon Buzon, l'*editio princeps* offre une mise en page novatrice, présentant des caractères romains et de nouvelles gravures (2021 : 266-267). Rajoutons que le titre est souvent présenté en entonnoir, la marque plus ou moins grande de l'imprimeur ou du libraire remplace parfois l'illustration sur-mesure (la marque est petite dans l'édition Groulleau du premier livre d'*Amadis de Gaule* de notre corpus, conséquente dans celle du huitième livre préparée pour Sertenas) et le péri-texte délivre des informations sur Herberay des Essarts. Ces caractéristiques matérielles sont conservées dans les imprimés des livres à suivre et étendues à l'édition d'autres romans, dont plusieurs sont traduits de l'italien et de l'espagnol. Les œuvres remportent, pour la plupart, un grand succès de librairie. Elles sont ainsi rééditées à de nombreuses reprises pendant une quinzaine d'années, dans un format de plus en plus réduit, gage de l'élargissement de leur lectorat.

On pourrait ainsi faire l'hypothèse de l'extension de cette mise en page des romans qui connaissent une certaine fortune à celles des œuvres médiévales anciennes qui ne jouissent plus du même succès à la fin du siècle – qu'il s'agisse des « vieux » romans ou des mystères – et qui réclament une modernisation visible.

Pour renforcer l'hypothèse, nous avons constitué un corpus d'imprimés d'autres genres, littéraires et non, préparés sous la direction de quatre imprimeurs parisiens et lyonnais à qui l'on doit plusieurs des éditions des romans de notre corpus (ANNEXE 2). Une édition doit en effet être replacée dans la production d'un imprimeur afin de pouvoir relier des pratiques éditoriales à un genre particulier.

2.3. Programmer la réception dans les ateliers d'imprimerie

2.3.1. Michel Le Noir

L'imprimeur parisien Michel Le Noir, qui a exercé dans deux ateliers, édite principalement – et ce tout au long de sa période d'activité (vers 1480-1520, voir Annexe 2) – ce que Stankiewicz rassemble sous l'étiquette « Belles Lettres » (2010 : 47), à savoir, pour son cas, surtout des romans de chevalerie (une quarantaine de titres relevés par Cappello 2021 : 179), de la poésie et des œuvres morales. Il choisit, pour la plupart de ses éditions, le format in-4,⁸ réutilise ses bois et fait preuve d'une grande constance dans sa façon de mettre en page et en texte : ses pages de titre contiennent, par exemple, le plus souvent, une illustration qui couvre une grande partie de la page et un titre court en lettres gothiques noires.⁹ Selon Cappello, sa mise en page du titre « va devenir l'un des modèles les plus suivis dans l'édition des romans médiévaux au cours du XVI^e siècle chez les imprimeurs parisiens spécialisés dans l'exploitation du fonds traditionnel et qui continuent à imprimer en caractères gothiques » (2021 : 187). Le chercheur souligne que Michel Le Noir, en faisant des choix réguliers concernant la mise en page des œuvres, crée des séries génériques dont il délimite lui-même les frontières. En témoigne sa décision d'éditer

⁸ Seules diffèrent les quelques *éditiones principes* préparées au format in-2, présentant le même bois qui figure, par exemple, dans *Jourdain de Blaves*.

⁹ Une des variantes possibles, plus rare, offre à lire un titre initié par une lettre (« L ») cadulée historiée, dans *Le grant blason de faulses amours*. Cappello remarque que la lettrine – ce n'est pas vrai pour cet exemple – est employée pour inscrire une œuvre dans « la série des ouvrages historiques (ou à prétention historique) » (2021 : 200).

les nouvelles œuvres fabriquées dans son atelier (extraites de narrations plus longues, par exemple) comme il édite les romans (*ibi* : 195) : Michel Le Noir amène le lecteur à identifier d'un coup d'œil un livre inconnu en l'intégrant à un groupe de textes de littérature populaire familière et appréciée. Programmant la réception des œuvres, il façonne ainsi matériellement le genre littéraire en même temps que son lectorat.

2.3.2. Olivier Arnoullet

Parmi les éditions de notre corpus fabriquées sous la direction du Lyonnais Olivier Arnoullet (entre 1515 et 1567, voir Annexe 2), deux se distinguent vraiment des autres par leur page de titre : il s'agit d'abord de celle des *Troys cens cinquante rondeaulx moult singuliers à tous propos* attribués à tort à Pierre Gringore (BP16 107049 ; 1533). L'édition, plus petite que les romans imprimés, est au format in-8. Sa page de titre est complètement encadrée de bois gravés formant des bordures décoratives. Pour autant, plusieurs éléments nous empêchent d'émettre l'hypothèse trop rapide d'une mise en page différente des ouvrages de poésie, puisqu'une édition parisienne antérieure préparée par Alain Lotrian et Denis Janot remontant, selon *ELR*, à 1532,¹⁰ présente également un encadrement latéral de la page de titre, et pourrait avoir influencé celle d'Arnoullet. En outre, la page de titre du recueil narratif des *Sept Saiges de Romme* (s.d.), qu'on classerait avec difficulté parmi les œuvres poétiques, est également encadrée, alors que celle des *Opuscules et petitx traictez* (1531) de Clément Marot ne l'est pas et ressemble à celle du livre de cuisine (*Livre fort excellent de cuisine* [...] ; 1555, 1556 n.s.). Notre corpus est ainsi trop réduit et une multitude de paramètres difficiles à prendre en compte dans le cadre de ce travail – autres que l'influence du genre – peuvent se répercuter sur la matérialité d'une œuvre. Toutefois, ces quelques éditions mises à part, la production d'Arnoullet représentée dans notre corpus est, en ce qui concerne les pages de titre au moins,¹¹ assez uniforme.

¹⁰ Paris, BnF, Arsenal, Rés. 8-BL-11645 ; l'édition parisienne encore antérieure de Jean Saint-Denis (1521-1531), Paris, BnF, Rés. YE-1401, ne présente pas d'encadrement.

¹¹ Les formats, eux, diffèrent.

2.3.3. Étienne Groulleau

L'étude des pages de titre dans les éditions préparées par l'imprimeur parisien Étienne Groulleau (entre 1545 et 1553, voir Annexe 2) de notre corpus semble indiquer que sa production (œuvres de divertissement ou non) présente également une relative homogénéité : le titre de l'ouvrage est placé en haut de la page, étendu sur plusieurs lignes, avec des caractères de moins en moins gros, romains et italiques. En bas figurent la date d'impression et l'adresse de Groulleau ou celle du libraire avec lequel il s'associe, et entre ces deux blocs apparaît souvent une illustration : sa marque ou, moins fréquemment, un bois en adéquation avec l'œuvre. Deux éditions se distinguent néanmoins significativement des autres : une édition au format in-2 de la *Légende dorée* (1554) vendue par Groulleau mais confectionnée par Jean Réal – ce qui expliquerait les différences – et une autre des *Figures de l'Apocalypse de Saint Jan* de Jean Maugin (1547), un petit in-8, jouissant du privilège obtenu par Jeanne de Marnef, femme de Groulleau et veuve de Denis Janot. La page de titre de cette édition présente un encadrement orné et la devise de Janot y est insérée. Ainsi, à l'exception d'imprimés préparés par, en collaboration ou sous l'influence d'autres artisans, les éditions Groulleau apparaissent plutôt uniformes.

2.3.4. Simon Calvarin

Dans l'atelier de Simon Calvarin, comme nous l'avons déjà évoqué dans un travail antérieur (Dourdy–Spacagno 2021), l'aspect des éditions (confectionnées entre 1571 et 1593, voir Annexe 2) varie selon le genre littéraire et le type de lecture. Une observation des pages de titre rend les déclinaisons matérielles évidentes : la chronique (*Cronique abregée ou recueil des faits, gestes et vies illustres des roys de France* ; 1572) et le traité politique (*Origine des dignitez, magistratz, offices et estats du royaume de France* ; 1571), deux in-8, sont imprimés avec des caractères romains et italiques et, entre le titre et l'adresse et la date, une gravure sans cadre de type humaniste remplit le centre de la page. Les romans de chevalerie (*Paris et Vienne*, *Fierabras* et *La belle Hélène de Constantinople*, in-4), le mystère (*Le mystère de sainte Barbe en deux journées*, in-4) et la moralité (*Le dialogue du fol et du sage*, in-8) ne sont pas datés et présentent des caractères gothiques et une

gravure avec cadre.¹² Ainsi, les éditions Calvarin destinées à la lecture de divertissement d'œuvres issues, par ailleurs, d'un fonds littéraire médiéval, ressemblent aux premiers imprimés, alors que l'imprimeur n'exerce qu'à partir de 1571. Puisque le traité politique porte la date de 1571 et la chronique celle de 1572, il est possible d'écarter la possibilité d'une acquisition tardive du matériel typographique (caractères romains, italiques). En outre, Calvarin n'est pas le seul imprimeur à posséder plusieurs types de caractères et à les utiliser tour à tour selon le genre du texte ou le lectorat visé : Destot a remarqué cette alternance dans la production de Jean Bonfons (1977 : 47) et Rawles dans celle de Denis Janot (2018 : 1).

L'observation d'un corpus d'éditions supervisées par ces quatre imprimeurs révèle différentes politiques éditoriales qui affectent l'aspect visuel et esthétique du livre. Certes, les productions de ces hommes ne sont pas strictement comparables : ils n'exercent ni tout à fait à la même période, ni dans la même ville. En outre, de nombreux paramètres qui conditionnent la matérialité des éditions n'ont pas pu être contrôlés, telle que l'influence visuelle de l'édition de base. Nous sommes consciente, enfin, de la nécessité d'élargir le corpus (jusqu'à une quasi-exhaustivité des éditions parvenues jusqu'à nous ou dont il reste une trace) pour obtenir des résultats pleinement satisfaisants représentatifs d'une production. Néanmoins, nous ne pouvons ignorer certaines marques visuelles de collection révélées par nos collations, de la même façon que les lecteurs et acheteurs de l'époque les ont perçues. Ces regroupements sont à géométrie variable : chaque imprimeur-libraire développe sa propre stratégie de vente et oriente l'acheteur comme il l'entend. Certains singularisent un type de lecture, d'autres le genre littéraire dans lequel ils se spécialisent. Quoi qu'il en soit, la mise en page et en forme des « vieux » romans de chevalerie, caractérisée par un archaïsme persistant, se distingue quasiment toujours de celle des « nouveaux » romans, même si les deux matérialités rapprochent également visuellement les uns ou les autres d'autres textes de différents genres. Les collections guident ainsi la lecture et façonnent le lectorat diversement dans chaque atelier.

¹² C'est à dire que les bordures de la gravure, carrée ou rectangulaire, sont visibles.

3. LANGUE DES ROMANS DE CHEVALERIE

Si la matérialité des romans de chevalerie n'est peut-être pas circonscrite à ce genre, elle dépend néanmoins de ce dernier. Partant de ce constat, nous nous sommes demandé si la langue de ces romans ne présentait pas, elle aussi, quelques particularités. Pour éprouver cette hypothèse, nous avons opéré deux types de confrontation. Une première comparaison de la langue des éditions successives au sein d'une même tradition imprimée permet de voir si le renouvellement aspectuel s'accompagne d'une actualisation linguistique. Une seconde comparaison entre les « vieux » et les « nouveaux » romans révèle les particularités linguistiques des deux genres. Nous examinons donc, d'une part, la corrélation entre typographie, matérialité et langue, et d'autre part, celle entre genre et langue, tout en ayant à l'esprit que ces deux types de liens s'enchevêtrent.

3.1. *Comparaison de la langue au sein d'une seule tradition textuelle*

Les résultats présentés dans cette sous-partie constituent la synthèse de deux enquêtes antérieures qui portent sur la langue des éditions anciennes de la mise en prose de *La Belle Hélène de Constantinople* anonyme. En s'appuyant sur le stemma établi par Ferrari (2004 : 117), les deux travaux de Dourdy (2022, 2023) s'appuient sur la collation des éditions suivantes : (1) Paris, Veuve Jean Trepperel (Marguerite Guymier), s. d., 1519-25 [Paris, BnF, Rothschild, 1496-IV-6-71] ; (2) Lyon, Olivier Arnoullet, 1524 [Grenoble, BM, E-30108-Rés.] ; (3) Paris, Alain Lotrian, s. d., 1525-47 [Séville, B. Cap. Y Colomb., 4-I-28] ; (4) Lyon, Olivier Arnoullet, 1528 [Paris, BnF, Arsenal, Réserve 4-BL- 4345] ; (5) Paris, Veuve Nicolas Chrestien (Dauphine Lotrian), s. d., ca. 1557-58 [Paris, BnF, Rés. Y2-708-3] (6) Paris, Veuve Jean Bonfons (Catherine Sergent), s. d., 1568-72 [Paris, BnF, Rés. Y2-760] (7) Paris, Simon Calvarin, s. d., 1571-93 [Londres, BL, C-63-f-3] ; (8) Paris, Nicolas Bonfons, 1586 [Paris, BnF, Arsenal, Réserve 4-BL-4346] et (9) Lyon, Benoît Rigaud, 1593 [Augsbourg, SuStB, LA-530]. La tradition imprimée se scinde en deux branches : une édition de base, inconnue, aurait constitué le modèle de l'édition de la Veuve Trepperel d'un côté, et de la première édition d'Olivier Arnoullet de l'autre. Sur le modèle de l'édition de la Veuve Trepperel aurait été préparée

l'édition d'Alain Lotrian, qui aurait fourni ensuite la base de l'édition de Dauphine Lotrian d'une part, et de la Veuve Bonfons d'autre part. L'édition Calvarin suit celle de la Veuve Bonfons. Pour ce qui est de l'autre branche, les éditions Arnoullet auraient fourni la base de celle de Benoît Rigaud, reprise par Nicolas Bonfons.¹³

Parmi ces témoins, seules les éditions lyonnaises de Benoît Rigaud et de Nicolas Bonfons sont imprimées avec des caractères romains. Simon Calvarin, qui emploie par ailleurs les caractères romains, choisit spécifiquement d'utiliser les gothiques. Les deux dernières éditions présentent également une palette élargie de signes typographiques : points d'interrogation et d'exclamation, deux points, tirets pour signaler les inversions du sujet, apostrophes, accents, etc. Le changement de caractères s'accompagne ainsi d'une modernisation des signes diacritiques et de ponctuation. Pourtant, les éditions de la Veuve Bonfons et de Simon Calvarin contiennent aussi souvent que les deux dernières éditions – voire plus souvent – une variante linguistique modernisée. En témoigne l'exemple suivant, extrait de l'article de Dourdy (2022 : 1198) sur les évolutions syntaxiques au XVI^e siècle :

- Veuve Jean Trepperel : Lors **print le pape** vne souppe en vi(n) auecq(ue)s le roy [fol.A2b]
- Olivier Arnoullet (1) : Lors **pri(n)t le pape** vne souppe en vin auecques le roy [fol.a3a]
- Alain Lotrian : Lors **print le pape** vne soupe en vin auecques le roy [fol.A2b]
- Olivier Arnoullet (2) : Lors **pri(n)t le pape** vne soupe en vin auecques le roy [fol.a3a]
- Veuve Nicolas Chrestien : Adonc **print le Pape** vne souppe en vin auecques le Roy : [fol.A2d]
- Veuve Jean Bonfons : Lors **le Pape print** vne souppe de vin / auec le Roy / [fol.A2d]
- Simon Calvarin : Lors **le Pape print** vne souppe de vin avec le Roy / [fol.A2d]
- Nicolas Bonfons : Lors **print le Pape** vne souppe en vin avec le Roy, [fol.A3b]

¹³ Nous n'avons pu consulter que l'édition Rigaud de 1593 ; c'est celle de 1575 qui fournit le modèle de l'édition de Nicolas Bonfons. Quoi qu'il en soit, les variantes extraites des deux éditions sont presque toujours semblables sur le plan linguistique.

- Benoît Rigaud (2) :¹⁴ Lors **print le Pape** vne souppe en vin, avec le Roy,
[fol.A5a]

Ici, la présence d'un adverbe en tête de phrase (*lors* ou *adonc*) provoque la postposition du sujet dans toutes les éditions sauf dans celles de la Veuve Bonfons et de Simon Calvarin. C'est entre le XIV^e et le XVI^e siècle que l'ordre adverbe / sujet / verbe se répand, selon Combettes *et alii* (2020 : 1207). Ce sont donc deux éditions qui affichent la matérialité traditionnelle des romans de chevalerie du début de siècle qui contiennent la variante la plus actuelle sur le plan linguistique. D'autres exemples de ce type amènent à cette conclusion dans les deux travaux de Dourdy susmentionnés. Ainsi, si une édition à la mise en page et en texte modernisée présente souvent une actualisation linguistique au moins partielle (modernisation de la ponctuation avec ce que cela implique de renouvellement syntaxique, par exemple), une édition peut également tout à fait exposer une matérialité désuète et un texte écrit dans une langue rajeunie. Les habitudes linguistiques sont en vérité liées aux pratiques d'atelier et les usages sont donc réguliers entre les éditions sorties d'une même officine.

3.2. La langue des « nouveaux » romans

Pour étudier la langue des « nouveaux » romans, nous nous sommes appuyée sur une partie de la tradition imprimée du *Livre I* de l'*Amadis de Gaule*. Nous avons sélectionné un échantillon de trois éditions, confectionnées entre 1540¹⁵ et 1561 – intervalle clé de l'histoire de la langue française, puisque les changements linguistiques convergent vers le milieu du siècle, période de transition entre les deux états de langue que sont le moyen français et le français préclassique. Il s'agit d'une édition parisienne préparée par Denis Janot¹⁶ (in-2), très probablement postérieure à 1540, d'une autre édition parisienne de 1548 (in-8), préparée par Étienne Groulleau pour la boutique de Jean Longis,¹⁷ et d'une dernière édition

¹⁴ Voir note précédente.

¹⁵ L'édition faussement datée de 1540 serait, selon Bideaux, postérieure, de quelques années (2006 : 88).

¹⁶ Munich, BSB, Res/2 P.o.hisp.4-1.

¹⁷ Paris, Bibliothèque des Beaux-Arts, Masson 0230.

anversoise de 1561 (in-4) confectionnée par Christophe Plantin et Jean Waesberghe.¹⁸

Cette confrontation n'est possible qu'en nous appuyant sur le stemma reconstruit par Michel Bideaux pour préparer l'édition du *Livre I* (2006 : 92). Nous avons prêté une attention particulière aux phénomènes de changement qui touchent la morphologie et la syntaxe relevés en observant la tradition de *La Belle Hélène de Constantinople* dans nos travaux antérieurs (Dourdy 2022, 2023). Citons ici les plus notables : le recul de la postposition du sujet en déclaratives en présence d'un adverbe en tête de proposition, l'antéposition plus fréquente du pronom régime indirect dans le cas de la succession de deux pronoms régime (deuxième et troisième personnes ou première et troisième personnes), le marquage plus systématique des frontières des propositions subordonnées (typographique ou au moyen de la répétition de la conjonction de démarcation), le recul de la négation en *mie* et la régularisation de plusieurs paradigmes verbaux. La collation dans ce corpus restreint ne révèle pas de variantes d'intérêt pour une étude des faits d'évolution en morphologie et en syntaxe. L'observation et la comparaison des témoins permettent, en revanche, une série de commentaires typographiques liés à l'emploi des signes diacritiques et de ponctuation.

Ces signes sont linguistiquement motivés. Dans les trois éditions, les parenthèses sont, par exemple, employées pour indiquer que des constituants sont supprimables ou placés à un autre niveau syntaxique ou énonciatif, comme dans l'exemple suivant :

- « 1540 » : Et aussi tost se mettant à pied (pource que son cheual n'en vouloit
approcher) print l'espée au poing & l'escu au bras [...] [fol.2a]
1548 : Et aussi tost se mettant à pied (pource que son cheual n'en vouloit aprocher)
print l'espée au poing, & l'escu au bras [...] [fol.2a]
1561 : Et aussi tôt se mettât à pied (pour ce que son cheual n'en vouloyt aprocher)
print l'épée au poing, & l'écu au bras [...] [fol.1d]

Ici, les parenthèses indiquent les frontières de la subordonnée circonstancielle, « pource que son cheual n'en vouloit approcher », syntaxiquement effaçable.

¹⁸ Paris, BnF, Rés. Y2-628.

Dès l'édition portant la date de 1540, de laquelle découlent les deux autres, les accents graves (sur le *a*) et aigus (sur le *e*) sont employés, le premier pour signaler une préposition (« à »), le second pour marquer le son [e] dans les finales en *-é*, *-ée*, *-ées*, mais également sur le premier *e* graphique dans une suite de deux à l'intérieur d'un mot (par exemple « communéme(n)t » [fol.A4r]). Si, dès son introduction dans les années 1530, Baddeley signale que l'accent sur le *-e* final se répand rapidement (2013 : 40), elle fait également remarquer qu'ailleurs, il reste rare au XVI^e siècle (1993 : 31).

Le point d'interrogation est employé et l'édition de 1548 contient, en plus, des points d'exclamation. Pour le cas de la tradition imprimée de *La Belle Hélène de Constantinople*, ces caractères ne sont pas employés avant le dernier quart du siècle.

Ainsi, ces éditions se révèlent particulièrement novatrices. Ce n'est pas si étonnant si nous rappelons, en nous appuyant sur l'étude bibliographique de Rawles portant sur Janot, que ce dernier a imprimé le *Traite touchant le commun usage de l'écriture françoise* de Louis Meigret en 1542 (2018 : 481), et qu'il utilise des caractères romains issus du matériel de Geoffroy Tory depuis 1534 (*ibi* : 11). Les éditions des *Amadis* de Janot sont celles qui illustrent le mieux le style « humaniste » de l'imprimeur (*ibi* : 44). C'est dans la même veine humaniste qu'Étienne Groulleau succède à Denis Janot.

Les signes typographiques de l'édition anversoise sont encore plus nombreux, et leurs emplois étendus : en témoigne l'accent aigu placé sur le *e*- initial d'« épée » dans l'exemple cité précédemment, indiquant sa prononciation. Un accent grave¹⁹ est placé sur le *-a* pour marquer la différence entre l'article et l'adverbe « la » et « là », et partant, sur *-a* final dans « celà » [fol.5c] ou « voilà » [fol.6d]. L'amuissement d'un *-s*- intérieur devant consonne (très souvent conservé par ailleurs dans les graphies) est signalé par un accent aigu ou circonflexe dans l'édition de 1561 : « tót » [fol.1c], « ôtee » [fol.1c], « cète »²⁰ [fol.2c], « forêt » [fol.29c], « bêtes » [fol.87d].

¹⁹ Il n'apparaît quasiment jamais sur le *-e* (rares exceptions, comme dans « mèle » [fol.1c]).

²⁰ Déterminant démonstratif.

On remarque également que *i* et *j* et *u* et *v* sont employés plus fréquemment²¹ selon les phonèmes représentés et non uniquement selon leur place dans les mots, puisqu'on trouve par exemple « réjouys » [fol.1d] ou « Sauveur » et « couvrir » [fol.1a]. Baddeley note que c'est l'imprimeur lyonnais Jean de Tournes qui se sert en premier des caractères distincts à cet escient, et ce seulement quelques années plus tôt, en 1558 (1993 : 36). Plantin et Waesberghes suivent donc cette innovation sans délai.

La sensibilité de ces imprimeurs au développement typographique à des fins de clarification linguistique est en fait énoncée dès la préface de l'édition,²² dans laquelle Plantin déclare choisir des textes de qualité pour un lectorat désireux d'apprendre la langue française. Il signale également le soin apporté à la mise en langue du texte :

Quant à l'Orthographe, de laquelle voyons encor tant de difficulté entre les François, nous auons, selon nôtre pouuoir, commencer d'observer la mieus receuë entre plusieurs Auteurs modernes, & la plus facile, à mon auis, pour les nations étrangères [...] [fol. A1b]

C'est donc consciemment, et dans le but de donner à lire des textes qui deviennent des représentants d'une littérature et d'une langue que Plantin adapte et fait évoluer ses pratiques éditoriales en suivant le progrès typographique et les réflexions linguistiques qui animent les imprimeurs du XVI^e siècle, et particulièrement les éditeurs néerlandais. Ces derniers ont en effet été nombreux²³ et parmi les premiers à publier des manuels pratiques de langue française.

4. CONCLUSION

Les méandres de notre recherche ne nous ont pas amenée à la conclusion qu'il existait bien *une* langue et *une* matérialité des romans de chevalerie.

²¹ Précisons toutefois que la distinction n'est pas systématique.

²² Voir le document numérisé dans *Gallica* NUMM-54547 < 01 > ; l'exemplaire Y2-628 ne présente pas de préface.

²³ Swiggers 2013 : 2 (en ligne).

En revanche, les comparaisons multidirectionnelles révèlent tout de même une cohérence entre des œuvres qui partagent des caractéristiques génériques. Les confrontations montrent également de façon claire que les imprimeurs, protes et ouvriers d'imprimerie, en suivant les habitudes de l'officine ou les consignes d'un maître-imprimeur ou d'un libraire, tendent à rapprocher la matérialité d'œuvres qui, selon eux, correspondraient à un même type de lecture. Ainsi, dès le XVI^e siècle, comme l'exprime Chartier, leurs choix « contribuent pleinement à façonner les anticipations du lecteur et à appeler des publics nouveaux ou des usages inédits » (1996 : 140-141) et les acheteurs de livres « perçoivent des objets et des formes dont les structures et les modalités gouvernent la lecture » (*ibi* : 135).

Les imprimeurs et libraires du XVI^e siècle qui cherchent à éditer et à vendre des romans de chevalerie visent plusieurs lectorats et promettent différents projets de lecture, du divertissement simple à la transmission des valeurs chevaleresques dont on tire des enseignements moraux. La matérialité des éditions varie en conséquence.

Précisons, aussi, que le XVI^e siècle voit se développer et se stabiliser les pratiques éditoriales. Par conséquent, les éditeurs des romans de chevalerie, s'ils choisissent d'abord parfois, pour ce genre, de conserver un aspect archaïsant avec des caractères gothiques et des bois rudimentaires, finissent inmanquablement par actualiser l'aspect de ces livres dans le dernier quart du siècle. Les choix linguistiques semblent, quant à eux, plutôt liés aux usages d'un atelier ou d'un imprimeur. Les « nouveaux » romans, dont la vague éditoriale arrive quelques années après celle des « vieux » romans, circulent dans une forme un peu plus homogène, qui par ailleurs ne se distingue pas toujours de celle des livres de littérature de divertissement de l'époque.²⁴ Les éditions de ces romans témoignent elles aussi de projets d'atelier différents ; le cas exploré ci-dessus de l'exemplarité typographique de l'imprimé Plantin et Waesberghe à destination de lecteurs non-francophones montre qu'une édition peut être vectrice des ambitions linguistiques d'un imprimeur-libraire.

²⁴ Ajoutons toutefois que les illustrations confectionnées spécialement pour les *Amadis* rendent leurs éditions immédiatement reconnaissables.

Dès la naissance de la technique d'impression à caractères mobiles, la diffusion des écrits a influencé l'apparence des livres qui doivent être reconnus d'un coup d'œil pour être achetés. Les professionnels de l'industrie du livre ont donc ainsi cherché à guider et à orienter leurs lecteurs. Tout au long du XVI^e siècle, la stratification et la fragmentation du lectorat se sont intensifiées avec son élargissement, provoquant dès lors une multiplication des stratégies éditoriales. Les éditions de livres de divertissement se sont encore diversifiées avec le développement, dès le XVII^e siècle, de la Bibliothèque Bleue. À l'issue de ce travail, nous espérons donc avoir montré que les libraires, imprimeurs et protes n'ont jamais été des intermédiaires entre les livres et leurs lecteurs mais bien, depuis les débuts de l'imprimerie, des acteurs de leur transmission.

Laura-Maï Dourdy
(Université Libre de Bruxelles)

ANNEXES

Les informations des deux tableaux proviennent de *BP16*, d'*ELR*, de Renouard 1965, du *Répertoire d'imprimeurs/libraires*, d'*USTC*. La référence *USTC* est indiquée lorsqu'elle existe. Dans l'ANNEXE 1, lorsqu'une édition est non datée, nous indiquons les dates d'activité de l'imprimeur. Certaines éditions apparaissent dans les deux annexes. Dans l'ANNEXE 2, lorsqu'une édition est non datée, nous inscrivons « s.d. », puisque les dates d'activité sont renseignées dans la première ligne.

ANNEXE 1 – Éditions de romans consultées

<i>La belle Hélène de Constantinople</i>	<i>Le général de Godefroi de Bouillon, de Pierre Desvay</i>	<i>Paris et Vienne</i>	<i>Jourdain de Blaies</i>	<i>Guillaume de Paternis, de Pierre Durand</i>	<i>Coarix de Montglane</i>	<i>La conquête de Triboulande</i>	<i>Fierabras de Jean Bagayon</i>	<i>Amadis de Gaule, livre I</i>	<i>Amadis de Gaule, livre VIIII</i>	<i>La Paucence de Job</i>	<i>Le mystère de sainte Barbe en deux journées</i>
Veuve Trepperel (Paris, 1517-1525) ; Paris, BnF, Rés. Y2-155 ; Osterreichisch Nationalbibliothek, Rés. 21 (6,71) ; Rorschild-4 (15,18) ; USTC 57830	Jean Petit (Paris, 1500) ; Vienne, Österreichisch Nationalbibliothek, Rés. 21 (6,71) ; USTC 767623	Guillaume Le Roy (Lyon, vers 1479-1480) ; Agen, médiathèque, Rés. 21 (6,71) ; USTC 70566	Michel Le Noir (Paris, 1520) ; Paris, BnF, Rés. Y2-155 ; USTC 29060	Olivier Arnoullet (Lyon, 1552) ; Paris, BnF, Arsenal, Rés. 4-BL-4288 ; USTC 37904	Michel Le Noir (Paris, 1518) ; Paris, BnF, Rés. Y2-337 ; USTC 26376	Yvon Gallois (Paris, 1517) ; Paris, BnF, Rés. Y2-579 ; USTC 55713	Adam Steinschaber (Genève, 1478) ; Paris, BnF, Rés. M-Y2-20 ; USTC 70283	Denis Janot (Paris, 1540) ; Munich, BSB, Rés. 2 ; P.o.hisp.4-1 27119 ; USTC 27129	Étienne Groulleau (Paris, 1548) ; Paris, BnF, Rés. Y2-99 ; USTC 27129	Simon Calvarin (Paris, 1571-1593) ; Paris, BnF, Rés. YF-115 ; USTC 49773	Olivier Arnoullet (Lyon, 1542) ; Paris, BnF, Rés. YF-4689 ; USTC 40198
Olivier Arnoullet (Lyon, 1524) ; Genoble, BM, Rés. E.30 108 ; USTC 9892	Michel Le Noir (Paris, 1504) ; Paris, BnF, Rés. LN-27-38857 ; USTC 42065	Mathias Huss (Lyon, 1485-1486) ; New York, Morgan Library, PLM 75837 ; USTC 70567	Jeanne Trepperel ou Philippe Le Noir (Paris, 1520/22-1545) ; Aberystwyth, NLW, CG-81, b20 P3 (2) ; USTC 49916 ^(a)	Nicolas Bonfons (Paris, 1575) ; Paris, BnF, Rés. Y2-693 ; USTC 56432	Jean II Trepperel (Paris, vers 1528) ; Paris, BnF, Utrecht, UB, B-QU-87 ; USTC 79837	Jean II Trepperel (Paris, vers 1528) ; Paris, BnF, Rés. Y2-578 ; USTC 55124	Guillaume Le Roy (Lyon, 1483/1484) ; Paris, BnF, Rés. M-Y2-439 ; USTC 765538	Denis Janot (Paris, 1544) ; Paris, BnF, Rés. Y2-92 ; USTC 52013	Étienne Groulleau pour Vincenz Serrenas (Paris, 1550) ; Paris, BnF, Rés. Y2-3148 (8) ; USTC 23375	Jean Didier (Lyon, 1592-1603) ; Aix en Provence, Bib. Méjanes, Rés. S. 039 ; USTC 74404	Simon Calvarin (Paris, 1571-1593) ; Paris, BnF, Rés. YF-1651 ; USTC 95801
Olivier Arnoullet (Paris, 1528) ; Paris, BnF, Arsenal, Rés. 4-BL-4345 ; USTC 38057	Michel Le Noir pour Jean Petit (Paris, 1511) ; Paris, BnF, Rés. Y2-89 ; USTC 89796	Gerard Leu (Anvers, 1487) ; Paris, BnF, Rés. Y2-159 ; USTC 70568	Alain Lotrian (Paris, 1525-1547) ; Paris, BnF, Aberystwyth, NLW, CG-81, b20 P3 (1) ; USTC 49915	Alain Lotrian (Paris, vers 1536-37) ; Paris, BnF, Rés. Y2-566 ; USTC 55809	Alain Lotrian (Paris, vers 1547) ; Paris, BnF, Rés. Y2-566 ; USTC 55809	Alain Lotrian (Paris, 1525-1547) ; Paris, BnF, Rés. Y2-565 ; USTC 55809	Nicolas Chrestien (Paris, 1547-1557) ; Munich, BSB, Rés. 1552 ; USTC 39030	Étienne Groulleau pour Jean Longis (Paris, 1548) ; Paris, Museum, Rés. 1552 ; Bibliothèque des Beaux-Arts, Masson 0230 ; USTC 23350	Christophe Plantin (Anvers, 1561) ; Anvers, Museum, Rés. 1552 ; Bibliothèque des Beaux-Arts, Masson 0230 ; USTC 23350		
Alain Lotrian (Paris, 1525-1531) ; Seville, Bib. Capitulare y Colombina, 4-1-28 (5) ; USTC 53707	Philippe Le Noir (Paris, 1523) ; Paris, BnF, Rés. Y2-90 ; USTC 42065	Jean Trepperel (Paris, vers 1498) ; Jena, THULB, E8, F-G6 90 ; USTC 70570	Nicolas Chrestien (Paris, 1547-1557) ; Paris, BnF, Arsenal, Rés. 4-BL-4294	Nicolas Chrestien (Paris, 1547-1557) ; Paris, BnF, Arsenal, Rés. 4-BL-4246 ; USTC 37998 ^(a)	Olivier Arnoullet (Lyon, 1539) ; Besançon, BM, Rés. 243743 ; USTC 80024	Olivier Arnoullet (Lyon, 1539) ; Besançon, BM, Rés. 243743 ; USTC 80024	Simon Calvarin (Paris, 1571-1593) ; Paris, BnF, Arsenal, Rés. 4-BL-4252	Étienne Groulleau (Paris, 1557) ; Paris, BnF, Rés. Y2-1338			

(a) Faussement attribuée à Michel Le Noir et assimilée à l'édition de 1520.
(b) La référence est incertaine. La date mentionnée de 1533 est en tout cas incompatible avec les dates d'activité de l'imprimeur.

Michel Le Noir (vers 1480-1520) ^(c) <i>Le grant blason de faulces amours</i> (Paris, 1501) ; Paris, BnF, Rés. Y3-319 USTC 25999	Olivier Arnoullet (1515-1567) ^(d) <i>Guerin de Montglave</i> (Lyon, s.d.) ; Seville, B. Cap. Y Colomb, 1-2-15	Étienne Groulleau (1545-1553) <i>Les Figures de l'Apocalypse de Saint Jean</i> (Paris, 1547) ; Paris, BnF, Rothschild-IV, 8, 70 USTC 89824	Simon Calvran (1571-1593) <i>Origine des dignitez, magistratz, offices et estats du royaume de France</i> (Paris, 1571) ; Paris, BnF, 8-H-12377 (2) USTC 147
<i>Paris et Vienne</i> (Paris, 1502) ; New York, Morgan Library, PML 52242 USTC 64757	<i>Les sept saiges de Rome</i> (Lyon, s.d.) ; Paris, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Maasson 700 USTC 89881	<i>Amadis de Gaule, livre VIII</i> (Paris, 1548) ; Paris, BnF, Rés. Y2-99 USTC 27129	<i>Cronique abrégée ou recueil des faits, gestes et vies illustres des roys de France</i> (Paris, 1572) ; Paris, BnF, Rés. 8-Y DON-594 (69) USTC 61450
<i>Le trésor de la cité des dames de degré en degré et de tous estats</i> (Paris, 1503) ; Paris, BnF, Rés. Y2-746 USTC 26035	<i>La belle Hélène de Constantinople</i> (Lyon, 1524) ; Grenoble, BM, E.30 108 Rés. USTC 9892	<i>Le premier livre des discours de l'estat de paix et de guerre</i> (Paris, 1548) ; Orléans, BM, Rés. E1777_1 USTC 60765	<i>Le dialogue du fol et du sage</i> (Paris, s.d.) ; Paris, BnF, Rés. YF-2932 USTC 42115
<i>Généalogie de Godefroy de Bouillon</i> (Paris, 1504) ; Paris, BnF, Rés. LN-27-38857 USTC 42065	<i>La prison d'amour</i> (Lyon, 1528) ; Paris, BnF, Rés. Y2-866 USTC 65000	<i>La légende dorée</i> (Paris, 1549) ; Paris, BnF, Rés. H-279 USTC 40731	<i>Le mystère de sainte Barbe en deux journées</i> (Paris, s.d.) ; Paris, BnF, Rés. YF-1651 USTC 95801
<i>Le plérier de vie humaine</i> (Paris, 1506) ; Paris, BnF, Arsenal, Rés. 4-BL-2848 USTC 64888	<i>Clérodote et Médicée</i> (Lyon, 1529, 1530 n.s.) ; Paris, BnF, Arsenal, Rés. 4-BL-4280 USTC 80015	<i>La légende dorée</i> (Paris, 1554) ; Paris, BnF, Rés. H-364 USTC 40731	<i>Paris et Vienne</i> (Paris, s.d.) ; Paris, BnF, Arsenal, Rés. 4-BL-4300 USTC 95487
<i>Le livre de la chaberie</i> (Paris, 1508) ; Paris, BnF, Arsenal, Rés. 4-BL-3126 USTC 47267	<i>Les opuscules et poëzies traitées</i> (Lyon, 1531) ; Paris, BnF, Rés. p-Ye-736 USTC 73047	<i>Annals de Gaule, livre I</i> (Paris, 1557) ; Paris, BnF, Rés. Y2-1338 USTC 73047	<i>Fiançours</i> (Paris, s.d.) ; Paris, BnF, Arsenal, Rés. 4-BL-4252
<i>Le petit Jehan de Saintré</i> (Paris, 1518) ; Paris, BnF, Rés. Y2-337 USTC 26376	<i>Les trois cens cinquante roudanx moult singuliers à tous propos de Pierre Grangore</i> (Lyon, 1533) ; Paris, BnF, Rés. YE-1403 USTC 73398	<i>Le Guillon en françois, pour les barbiers, et chirurgiens</i> (Paris, 1562) ; Paris, Bibliothèque de l'Académie nationale de médecine, D 650 USTC 95030	<i>La belle Hélène de Constantinople</i> , (Paris, s.d.) ; London, BL, C-63-f-3 USTC 95030
<i>Res. Y2-154</i> USTC 38091	<i>La conquête de Troisième</i> (Lyon, 1539) ; Besançon, BM, 243743 USTC 80024	<i>Maistre Pierre Pathelin</i> (Paris, 1564) ; Paris, BnF, Arsenal, Rés. 4-BL-14495 USTC 37522	
<i>Journé de Blanes</i> (Paris, 1520) ; Paris, BnF, Rés. Y2-155 USTC 29060	<i>Le mystère de sainte Barbe en deux journées</i> (Lyon, 1542) ; Paris, BnF, Rés. YF-4689 USTC 40198		
	<i>Guillaume de Palerne</i> (Lyon, 1552) ; Paris, BnF, Arsenal, Réserve 4-BL-4288 USTC 37904		
	<i>Livre fort excellent de capsize [...]</i> (Lyon, 1555, 1556 n.s.) ; Paris, BnF, Rés. V-2614 USTC 80033		

(c) Stankiewicz 2010
(d) Baudricer 1895-1921

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baddeley 1993 = Susan Baddeley, *L'orthographe française au temps de la réforme*, Genève, Droz, 1993.
- Baddeley 2013 = Susan Baddeley, *L'orthographe avant l'Académie : les tentatives de réforme et leur accueil*, in Susan Baddeley, Fabrice Jecic, Camille Martinez (éd. par), *L'Orthographe en quatre temps. 20^e anniversaire des Rectifications de l'orthographe de 1990 : Enseignement, recherche et réforme, quelles convergences ?*, Paris, Champion, 2013 : 35-47.
- Bergeron 1995 = Réjean Bergeron, *Le nom du livre. Manières d'intituler les premiers livres imprimés en français*, in Monique Ornato, Nicole Pons (éd. par), *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle*, Louvain-la-Neuve, Fédération internationale des instituts d'études médiévales, 1995 : 441-458.
- Bideaux 2006 = Michel Bideaux (éd. par), *Amadis de Gaule, Livre I*, Paris, Champion, 2006.
- Buzon 2021 = Christine de Buzon, *Destination large des premiers Amadis français. Des difficultés surmontées*, in Pascale Mounier, Hélène Rabaey (éd. par), *Stratégies d'élargissement du lectorat dans la fiction narrative – XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2021 : 263-273.
- Cappello 2009 = Sergio Cappello, *Réception et réécritures du roman idyllique*, in Jean-Jacques Vincensini, Claudio Galderisi (éd. par), *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2009 : 179-191.
- Cappello 2021 = Sergio Cappello, *Les stratégies éditoriales de Michel Le Noir (1486-1520), éditeur de romans*, in Pascale Mounier, Hélène Rabaey (éd. par), *Stratégies d'élargissement du lectorat dans la fiction narrative – XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2021 : 175-202.
- Chartier 1996 = Roger Chartier, *Communautés de lecteurs*, in *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e – XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996 : 133-154.
- Clément–Mounier 2005 = Michèle Clément, Pascale Mounier (éd. par), *Le roman français au XVI^e siècle ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005.
- Combettes et alii 2020 = Bernard Combettes, Christiane Marchello-Nizia, Sophie Prévost, Tobias Scheer, *Grande grammaire historique du français*, Berlin · Boston, De Gruyter Mouton, 2020, 2 voll.
- Destot 1977 = Arlette Destot, *Un libraire parisien au XVI^e siècle : Jean Bonfons. Édition et littérature populaires*, mémoire de maîtrise dirigé par Jean Jacquart, Paris, Université Paris 1, 1977.
- Dourdy–Spacagno 2021 = Laura-Maï Dourdy, Michela Spacagno, *Variance typographique et évolution linguistique : analyse de la ponctuation dans cinq traditions textuelles imprimées au XVI^e siècle, «Çédille»* 19 (2021) : 227-255.

- Dourdy 2022 = Laura-Maï Dourdy, *Variantes d'éditeurs et évolution syntaxique au XVI^e siècle*, «Zeitschrift für Romanische Philologie» 138 (2022) : 1189-1213.
- Dourdy 2023 = Laura-Maï Dourdy, *La Belle Hélène de Constantinople au fil des rééditions : variantes philologiques et évolution linguistique au XVI^e siècle*, in Dolores Corbella, Josefa Dorta et Rafael Padron (éd. par), *Perspectives en linguistique et philologie romane*, Strasbourg, Éditions de Linguistique et de Philologie, 2023 : 981-990.
- Ferrari 2004 = Barbara Ferrari, *La Belle Hélène de Constantinople au XVI^e siècle*, «L'analisi Linguistica e Letteraria» 1-2 (2004) : 95-117.
- Maillet 2021 = Fanny Maillet, *Du roman au titre de librairie. Étude des procédés péritextuels des éditeurs du Clamadès pour faciliter l'accès à l'œuvre*, in Pascale Mounier, Hélène Rabacy (éd. par), *Stratégies d'élargissement du lectorat dans la fiction narrative – XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2021 : 131-159.
- Montorsi 2016 = Francesco Montorsi, *L'apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie (1490-1550)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Proot 2015 = Goran Proot, *Mending the broken word: typographic discontinuity on title-pages of Early Modern books printed in the Southern Netherlands (1501-1700)*, «Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis / Nederlandse Boekhistorische Vereniging» 22 (2015) : 45-59.
- Rawles 2018 = Stephen Rawles, *Denis Janot (fl. 1529-1544), Parisian Printer and Bookseller*, Leiden · Boston, Brill, 2018.
- Roccati 2016 = Matteo Roccati, *Le roman dans les incunables*, in Anne Schoysman, Maria Colombo Timelli (éd. par), *Le Roman français dans les premiers imprimés*, Paris, Classiques Garnier, 2016 : 95-126.
- Roudaut 2019 = François Roudaut, *Le livre du XVI^e siècle. Éléments de bibliologie matérielle et d'histoire*, Paris, Classiques Garnier, 2019 [réed. 2003].
- Sordet 2021 = Yann Sordet, *Histoire du livre et de l'édition*, Paris, Albin Michel, 2021.
- Stankiewicz 2010 = Florine Stankiewicz, *Répertoire de l'imprimeur Michel Le Noir. L'EAD au service du livre ancien*, Mémoire d'étude, Université de Lyon – ENSSIB, 2010.
- Swiggers 2013 = Pierre Swiggers, *Regards sur l'histoire de l'enseignement du français aux Pays-Bas (XVI^e-XVII^e siècles)*, «Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde» 50 (2013), disponible en ligne [<https://journals.openedition.org/dhfiles/3674>].
- Véron 1985 = Eliseo Verón, *L'analyse du « contrat de lecture » : une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse*, in *Les Médias. Expériences, recherches actuelles, applications*, Paris, Institut de Recherches et d'Études publicitaires, 1985 : 203-230.

Wilhelm 2015 = Raymung Wilhelm, *L'édition de texte – entreprise à la fois linguistique et littéraire*, in David Trotter (éd. par), *Manuel de la philologie de l'édition*, Berlin · München · Boston, De Gruyter, 2015 : 131-152.

RÉPERTOIRES ET BASES EN LIGNE

Baudrier 1895-1921 = Henri Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondateurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle, publiée et continuée par J. Baudrier*, Lyon, Brun, 1895-1921, 12 voll.

BP16 = *Bibliographie des éditions parisiennes du 16^e siècle* : <https://bp16.bnf.fr/>

ELR = *Éditions Lyonnaises de Romans du XVI^e siècle (1501-1600) - RHR - Association d'Études sur la Renaissance, l'Humanisme et la Réforme* : <https://rhr16-elr.unicaen.fr/>

Renouard 1965 = Philippe Renouard, *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie, depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle*, Paris, Minard, 1965.

Répertoire d'imprimeurs/libraires = Jean-Dominique Mellot, Élisabeth Queval, Nathalie Aguirre, Cécile Bellon, Wojciech Kolecki, Antoine Monaque, *Répertoire d'imprimeurs/libraires (vers 1470 – vers 1830)*, Paris, BnF Éditions, 2019.

USTC = *Universal Short Title Catalogue* : <https://www.ustc.ac.uk/>

THE FIRST PRINTED WORKS FOR TEACHING FRENCH IN ENGLAND

Printing came to England in the late 1470s, a few years after the first presses had been established at the Sorbonne in Paris (1470). Unlike its Parisian humanist counterpart, led by the scholars Guillaume Fichet and Jean Heynlin, the earliest English venture was mainly commercial in nature, and it was marked from the outset by the country's economic and cultural relations with the Continent, and particularly with France. Both metal type and paper, the staples needed for printing, were imported to England from the Continent; of the six printers active in London before 1500, only one (William Caxton) was born in England; and the first books printed in England were translations of French works (Hellinga 2010: 40-51). Caxton himself also notably produced what is probably the earliest printed manual for the learning of French in England, the *Tres bonne doctrine pour aprendre briefment fransoys et engloys. Ryght good lernyng for to lerne sbortly frenssh and englyssh*,¹ around 1480 (Lambley 1920: 42-47).

While works such as Caxton's (which were barely more than compilations of bilingual set-phrases) were undoubtedly useful for merchants, anyone wishing to gain more than a perfunctory knowledge of the workings of the French language at that time would have had to invest in the services of a personal tutor, at great expense. In 1530, however, a major work was published, the aim of which was, as its author states, to « do some humble seruice vnto the nobilitie of this victorious realme, & vniuersally vnto all other estates of this my natyfe country »:² John Palsgrave's *Esclarcissement de la langue francoyse*, an exhaustive grammar of the French language compiled on the model of Latin grammars, containing a guide to pronunciation, tables of conjugations and lengthy

¹ *Tres bonne doctrine pour aprendre briefment fransoys et engloys. Ryght good lernyng for to lerne sbortly frenssh and englyssh*. Westminster, William Caxton, 1480.

² Palsgrave 1530: fol. Aii.

vocabulary lists, organised by word categories and alphabetically within each category. Moreover, Palsgrave's work was, as we would say, "corpus-based": based not on his own speech (he was not a native speaker) but on numerous and wide-ranging examples of usage gleaned from existing printed works and manuscripts. No such book had existed until then, and nothing comparable would be produced until several decades later. Palsgrave's book was, however, long in the making. It was plagued by the death of its first printer, Richard Pynson, in 1529; slowed down by the complicated nature of the work (organised in three books, with an elaborate system of cross-references between the three books); and delayed furthermore by the suspicious nature of the author himself, who was reluctant to let the printer have access to more than a few leaves of copy at a time (Baddeley 2003: 24-29). In the interim, other authors were more than willing to step up and to produce works that might fill in the gap and compensate – at least partially – for the late arrival of Palsgrave's long-awaited *magnum opus*.

In this article, I will be examining the first four grammatical works for the teaching and learning of French to be printed in England. Taken together, as a corpus, they tell quite an interesting story. They were all published within a very short time-scale (between 1521 and 1533, a period of about twelve years); moreover, they were all produced in the specific context of language learning at the English court and within noble households. The paratexts to these works (dedications, epistles to the reader, and even the title pages) reveal that they were all produced against a background of rather fierce competition and rivalry: between the authors (who were all teachers of French operating within the court); between the families and households who were the authors' patrons and who had commissioned the works; and between the printers who were given the job of publishing them. Finally, as we will see, the choice of printers for these early works had a crucial impact on the material presentation of the works, on their diffusion and their posterity.

1. THE CORPUS

The works in question are:

- Alexander Barclay, *The Introductory to wryte, and to pronounce Frenche*. London, Robert Copland, 1521.³
 Pierre Valence, *Introductions in frensbe*. London, Wynkyn de Worde, 1528.⁴
 John Palsgrave, *Lesclarcissement de langue francoyse*. London, Richard Pynson / John Hawkins, 1530.⁵
 Gilles Du Wes, *An Introductorie for to lerne to rede, to pronounce, and to speke Frenche trewly*. London, Thomas Godfray, s.d. [1533?]⁶

It should however be pointed out that this chronological order of publication does not necessarily correspond to the order in which the works were actually written. The first one, as already stated, was Palsgrave's *Esclarcissement*: indeed, we know from the contract between the

³ *Here begynne the introductory to wryte, and to pronounce frenche compyled by Alexander Barclay compendiously at the commaundement of the ryght hie excellent and myghty prynce Thomas duke of Northfolke*. Imprinted at London: In the Fletestrete at the sygne of the rose garlande by Robert Coplande, the yere of our lorde. M. CCCCC. xxi [the] xxii. day of Marche. STC: n°1386. 32p.

⁴ *Introductions in frensbe, for Henry the yonge Erle of Lyncoln (chylde of grete Esperaunce) sonne of the moost noble and excellent prynesse Mary (by the grace of God) quene of fraunce, and of the ryght illustrate and redoubted prynce Charles Brandon (by the sayd grace) Duke of Suffolke, hyghe Marshall of Englande, & knyght of the noble ordre of the garter. By the whyche may be easely and bryefly vnderstande all maner of phrases & gallican speches without grete payne, labour, or peregryne instruction. Rede, and then iudge*. [London, Wynkyn de Worde], 1528. STC: n° 14125.5. 122p.

⁵ *Lesclarcissement de la Langue Francoyse, compose par maistre Iehan Palsgraue Angloys natyf de Londres, et gradue de Paris*. London: The imprintyng [by Richard Pynson, ca. 1524] fynysshed by Iohan Haukyns the. xviii. daye of Iuly. The yere of our lorde god M.CCCCC. and .xxx. STC: n° 19166. 1092p.

⁶ *An introductorie for to lerne to rede, to pronounce, and to speake Frenche trewly compyled for the right hie, excellent, and most vertuous lady, the lady Mary of Englande, doughter to our most gracious souerayn lorde kyng Henry the eight*. London: Thomas Godfray, 1533. STC: n°7377. 204p. Other editions: London: By Nicolas Bourman for John Reyns, 1540; London: [Nicholas Hill for] Henry Smyth, 1546 (another issue: London: [John Herford and Nicholas Hill for] John Waley, 1546.)

author and the printer that the printing of it had begun in 1523 or earlier, and that the work was already being written (or had been written) some time before that (Baddeley 2003: 24-29). Palsgrave had begun work on it, in fact, shortly after his appointment as French tutor to Princess Mary of England, before her marriage to Louis XII of France in 1514, as he informs us in his dedicatory epistle to Henry VIII: « After I was commaunded by your most redouted hyghnesse, to instruct the right excellent princes, your most dere and most entirely beloued suster quene Mary douagier of France, in the frenche tong » (Palsgrave 1530: fol. Aii). Similarly, the *Introductorie* by Gilles Du Wes was probably written some time before its publication in 1533: Du Wes died in 1535, already an old man and suffering from ill-health, and his work is clearly that of another age – an age before the “King’s great matter” (beginning in 1527), during which Katherine of Aragon was still queen, and her daughter Princess Mary – Du Wes’s pupil and dedicatee of the work – was receiving messengers from the Emperor or from other foreign leaders (the text includes a reference to the 1526 Treaty of Hampton Court, establishing peace between France and England).⁷

2. PALSGRAVE 1530

Let us therefore begin with the work which, indirectly, sparked all the other initiatives: that of John Palsgrave. Palsgrave’s work was a particularly ambitious one, and when it did finally appear in print, in 1530, it weighed in at over 1000 pages (1092 precisely) – and there are reasons to believe that even then it was not complete: it appears to have been lacking a French-English dictionary (« frenche vocabulyst »), which was announced

⁷ “Mary. I pray you faire sire make vs patrone of your communication, for I suppose that it was of some good purpos. Gyl. Trewly madame it was of the peas the whiche (as they sayde) is proclaimed by all this realme [...] of Englande, as of france, so longe as the noble kyng Henry your father (which god preserue) shall lyue and the frenche king lykewyse” (Du Wes 1533: fol. Aai v°).

by Palsgrave in the introduction to his Third Book, but apparently never printed.⁸

As far as the printing itself goes, it represents the very best of bilingual printing of the time. The French and English languages are distinguished throughout the work by the use of roman and black-letter fonts respectively;⁹ the roman vowel characters are accented (with an acute accent and with a trema) in order to show tonic stress and hiatus respectively; pages are sometimes printed wholly or partially in columns; and there are marginal notes. The printing was carried out by Richard Pynson, a printer of Norman origin who had come to England at some time between 1486 and 1490, and who had been printer to the king since 1508 (Duff 1948: 126-127). He was the first printer in England to use roman type (from 1508 onwards), and throughout his career he is known to have printed almost four hundred books. Pynson's experience and technical abilities, his knowledge of French, together with his status as King's printer made him the only artisan capable at the time of printing such a lengthy and complex work, one moreover which was destined to be presented and dedicated to the King himself. Additionally, Palsgrave's insistence on himself being the only person who could decide who would be allowed to have access to the books once printed (Baddeley 2003) would hardly have made the venture viable for a commercial printer such as Wynkyn de Worde.

⁸ Palsgrave states, in the introduction to his *Third Booke* (1530: fol. Mi): "After euery of whiche partes, so completely entreated of, shall folowe certayne tables, contayning all the wordes in our tong, after the order of *a, b, c,* with the frenche wordes ioyned vnto them, To thentent that after the lernar can by the helpe of the sayde first boke, pronounce this frenche tong truely, and, by the meanes of the seconde, *with the frenche vocabulyst* (whiche shall folowe whan the thirde boke with his tables is completely finisshed) vnderstande any authour that writeth in the sayd tong, by his owne study, without any other teacher" (emphasis added). In all of the numerous extant copies, the *Esclairissement* is lacking a gathering L which may have been originally planned to contain this French-English lexicon.

⁹ There are regular occurrences of mixing of the two types of characters within the same line of text: a characteristic which must have made the compositors' tasks of composing the printed text and of redistributing the characters afterwards particularly arduous.

Pynson however was a busy man, and the sheer scope of Palsgrave's work, the technical difficulties involved in printing it, Palsgrave's own wariness bordering on paranoia which meant that the printer never had access to the whole of the manuscript, and the fact that Pynson was regularly taken up with the printing of official documents, which could not wait: all of these factors meant that Palsgrave's work was a long time in coming. However, everyone at court was aware that the work was on its way, and probably knew why it was taking so long. Accordingly, the long wait for Palsgrave's work to appear created a demand and an expectation that others were more than willing to fulfil, in the meantime.

3. BARCLAY 1521

The honour of being the first Englishman to actually produce a printed grammar manual for learning French fell therefore not to Palsgrave, but to Alexander Barclay, whose book entitled *The Introductory to wryte, and to pronounce Frenche* was published in 1521. Barclay had already made his mark as a writer and a translator, having by then already published at least a dozen works, most of which had been printed by Richard Pynson.¹⁰ In spite of this long-lasting collaboration between Barclay and Pynson, since Pynson was then known to be printing Palsgrave's work, asking him to print a rival work was no doubt hardly an option.

Barclay therefore resorted to the services of another printer, Robert Copland, whose work and expertise was of a much inferior standard: he had only been working as a printer for a relatively short time (since 1514); moreover, he had little or no experience in publishing works in languages other than English, and therefore publishing a bilingual text must have been quite challenging for him.

¹⁰ As Carlson (1995: 296) points out, there was a long-standing collaboration between Barclay and Pynson: "[...] Pynson appears always to have been the first to print new writing by Barclay, and this 1521 edition is the first instance of an original work by Barclay not being printed by Pynson."

The work itself is both badly written and badly printed.¹¹ Kathleen Lambley (1920: 79-80) was one of the first to point out that « the work as a whole gives the impression of being a collection of rough notes rather than a carefully-planned treatise. »¹² Palsgrave himself was aware of Barclay's work, and he refers to it, in his *Esclaircissement*, in a very unflattering way (although he does not do so in the liminary texts which include the dedication to Henry VIII): it is in Chapter 35 of his first book, devoted to the letter K, that Palsgrave criticizes Barclay's archaic use of this letter (which according to Palsgrave was never used in the « true frenche tong »), and accuses Barclay at the same time not only of plagiarism, but of having plagiarised very out-of-date works.¹³

As for the printer, he seems not to have understood where the introduction to the work finished and the first chapter began, since the text reads thus: « [...] thanks to god & to my sayd moost honourable lorde, by whose commaundement as sayd is this treatise is compyled, of certayne pronownes & how they ought to be dyuersly vsed in frenche » (« Of certayne pronownes & how they ought to be dyuersly vsed in frenche » is in fact the title of the first section, on the pronoun).

The work itself is wholly in English as far as the metalinguistic explanations are concerned, and the two languages, French and English,

¹¹ It is possible that the publication was rushed out in order to coincide with the meeting of the Field of the Cloth of Gold, to which Barclay alludes in his prologue to the work: "And furthermore, syth it has pleased al myghty god to reconsyle the pease betwene the two realmes of Englande and Fraunce and to confederate them in love & amyte my sayd lorde [the Duke of Norfolk] hath thought it expedyent that our people accompenyng with them of fraunce sholde not be utterly ignorant in the frenche tunge" (Barclay 1521: fol. Aii).

¹² Douglas Kibbee (1991: 190) for his part also underlines the "rather confusing sequence" of the linguistic elements as they are presented in Barclay's grammar.

¹³ "But where as there is a boke, that goeth about in this realme, intituled the Introductory to writte and pronounce frenche, compiled by Alexander Barceley, in whiche it [the letter *ƕ*] is moche vsed, and many other thynges also by him affirmed, contrary to my sayenges in this boke [...]. I suppose it sufficient to warne the lernar, that I haue red ouer that boke at length: and [...] I haue sene an olde boke written in parchment in maner in all thynges like to his sayd Introductory: which by coniecture, was not vnwritten this hundred yeres" (1530: Bvi v°).

are not distinguished typographically (black letter is used throughout). It is generally badly organised: after the section concerning pronouns (which comprises only a few lines), some verb conjugations are presented, followed next by the letters of the alphabet and their different pronunciations (something that usually features at the beginning of texts of this type), interspersed with considerations on the gender of nouns and on numbers. Finally, there are some lists of terms classed by parts of speech (and, within the parts of speech, alphabetically); then a short text on the agricultural calendar, followed by the English translation of a French work on dancing, which seems to have been done by Copland himself, and possibly inserted in order to flesh out the volume, since it bears little or no relation to the work in hand.¹⁴

As for the typographical presentation, it is unoriginal and unambitious, the only challenging bilingual presswork being the printing of the work on agriculture in English and French, in alternate lines. This device was nothing new, as it had already been widely used in manuals for the teaching of Latin in England: in various editions of the *Vulgaria* (extracts from Terence) since at least 1483, and in the so-called *Os facies mentum*, a bilingual Latin-English lexicon dating from 1505.

The work itself is also rather a strange object, from a bibliographical point of view: it is a folio, which marks it out as a work intended for an upmarket audience, but it only has three quires (signed A-B⁶, C⁴), making up a total of 32 pages. It can therefore hardly be described either as a practical book; however, that was probably not the main purpose of it, and the title page gives us the real clues as to why this work was produced at this time. More than half of the title page is taken up by a woodcut featuring the emblem of the Duke of Norfolk, Thomas Howard, the most powerful aristocrat in the land after the king. Howard had been

¹⁴ Copland had some experience as a translator before he became a printer, and he began his career in the world of books as an assistant to Wynkyn de Worde, Caxton's successor. In the Prologue to his first known translation, that of *Kynge Appolyn of Tyre* (1510), he indicates that he undertook the translation "at the exhortacyon of my forsayd Mayster [Wynkyn de Worde]", "gladly followynge the trace of my mayster Caxton" (fol. [Ai v^o]).

Barclay's patron since at least 1513, and the title-page illustration (handily explained by verses in French composed by Robert Copland) shows the white lion of the Norfolk family devouring the red lion of Scotland: an allusion to the English victory at the battle of Flodden in 1513, in which the Duke of Norfolk played a major part. Barclay's work would therefore seem to be more of a political statement from the king's principal rival in the realm, Norfolk, staking a claim in the hotly-contested field of manuals in French, for the nobility and for the kingdom. And the printer Copland, whose translation work appears on the first and last pages of the work, appears more as a collaborator in this venture than as a simple printer.

Several years later, by the mid-1520s, Palsgrave's work had still not appeared in print, in spite of a personal intervention by secretary Thomas Cromwell, who himself drew up a contract between Pynson and Palsgrave, in which it was specified that Pynson would devote himself to printing Palsgrave's work whenever he was not occupied with the King's business, specifying also the number of sheets to be printed per day (Baddeley 2003: 24-29). In spite of this, the work still advanced slowly, and a new player in the field of French grammatical writing, Pierre Valence, entered the arena in 1528.

4. VALENCE 1528

Pierre Valence's *Introductions in frensshe* was published in 1528, and this time the printing was done by Wynkyn de Worde, the successor of Caxton – although he does not sign the work, which is unusual for him.¹⁵

Not very much is known about Valence. He seems to have fled France for religious reasons, and the first we hear of him is in 1515, when he came to the attention of the authorities in Cambridge after being

¹⁵ Although the only almost complete copy is lacking the final leaf, Q4, which may have contained the colophon, De Worde's responsibility for the printing of the text can be deduced from material indications (see Alston 1964). The date, "1528", appears rather oddly on fol. Bii v^o between the section dedicated to the pronunciation of the letters and the beginning of the section on verbs.

involved in a controversy for having defaced a copy of the pope's general indulgence (Kibbee 1991: 201). Valence was acquainted with Palsgrave (both of the men were tutors, at some time, to Thomas Cromwell's son Gregory), and he alludes to Palsgrave's ongoing work at the end of his *Introductions*:

Wyte ye all reders that here I haue ben constrayned to make an ende of this werke for dyuers causes & necessaryes, prouokynge me to do so, for our intencion was to make vp this werke with some short vocabylare, of nownes or wordes, whiche ben moost commune & vulgar, & belongynge to the dayly speche, for the whiche thyng, also I haue considered that it is no nede, nor necessary, yf the lucubracyons, & werkes of mayster pollygraue [Palsgrave] come in lyght. And more ouer I hope that some day another shall hap come, that is more conuenient & sufficyent than I that shall restore a good parte of this language in to the fyrst clenness.¹⁶

This declaration appears to indicate that Valence had initially planned a much longer and wider-ranging work, but abandoned the project upon hearing that Palsgrave's work was about to appear, possibly in a rush to get it to press before this happened (which probably also explains Valence's final comments on the unsatisfactory nature of his work). Though much longer than Barclay's work (122 pages) and generally better organised, parts of it (such as the section on the phonemic values of the letters) are sketchy, and the verb and its conjugations (80 pages) occupy a disproportionate amount of the total space.

Moreover, the work is presented in a bilingual format, in English and in French on facing pages. A lot of it would therefore seem to be redundant, since it is mainly a theoretical work, and all the information necessary for the learner – the grammatical explanations, and the examples – is provided in the English part, on the left-hand side. Furthermore, the work claims to be aimed at beginners, who could scarcely be expected to benefit from the presence of the same grammatical information in French at their level of study.

¹⁶ 1528 : fol. Qiii v^o.

This type of bilingual printing, again, was nothing new, but it had until then been used mainly to print study texts in a target language (Latin) with an English translation, for the use of advanced students. Between 1520 and 1530 at least five Latin texts had been published in this way, with an English translation, in facing columns, the first being Terence's *Andria*, printed initially in Paris for the English market in 1520, and then copied, together with its format, in England. Coincidentally, the second text to be printed in this way in England was Barclay's translation of Sallust's *Jugurtha*, dedicated to the Duke of Norfolk and printed in London by Richard Pynson in 1522.¹⁷

The other striking feature of Valence's work here is the use of roman type. These characters had initially been introduced into English printing by Richard Pynson, partially in 1509 (in the title of a work), and then in a continuous text – a Latin text – in 1518. This edition of Valence's work by De Worde therefore innovates on two levels: it is the first bilingual text in England to be printed on facing pages (rather than in facing columns), and it additionally constitutes the first known use of roman characters in England for printing a work in a language other than Latin.¹⁸ The choice of characters – black letter for English, roman for French – moreover introduces a hierarchy between the two languages, English and French, which would persist in later printed manuals (and notably in Palsgrave's *Esclarcissement*, which is founded entirely on the visual identification of the two languages through the distinctive use of these two different typefaces).

Whereas Barclay's work had been dedicated to the Duke of Norfolk, Valence's work was produced under the aegis of one of the principal rivals of this man: Charles Brandon, Duke of Suffolk; and it is dedicated to the five-year-old Henry Brandon, Earl of Lincoln, the son of Brandon and of Mary Tudor (who we may remember was also formerly Palsgrave's pupil and patroness). Although the edition does not feature any coat of

¹⁷ This latter edition also features, on the title-page, the woodcut of the white lion of Norfolk that was present on the title-page of Barclay's *Introductory* of 1521.

¹⁸ The use of roman characters for printing French can thus be seen as a strong indication of this language's prestige status in England.

arms, emblem or other visual representation, the title page sets out exhaustively, in English and in French, the noble titles of Brandon, of his wife and of his son: « Introductions in frensshe, for Henry the yonge Erle of Lyncoln (chylde of grete Esperaunce) sonne of the moost noble and excellent pryncesse Mary (by the grace of God) quene of fraunce, and of the ryght illustrate and redoubted prynce Charles Brandon (by the sayd grace) Duke of Suffolke, hyghe Marshall of Englande, & knyght of the noble ordre of the garter »: placing again, as Barclay's work had previously done, the identity and the credentials of the patron behind the project at the forefront.

Although it seems rather unlikely that Valence actually taught the young Henry Brandon very much French, Valence does boast in his dedicatory epistle to Brandon that anybody using his work would make more progress in one year with his method than in three years with a different teacher,¹⁹ and like many native-speaker French teachers he expresses scepticism towards a "rules-based" approach to language learning: « I conceille [counsel], that they [learners of French] folowe some good autour, without to gyue or to make so many rules, that ne do but trouble and marre the vnderstandynge of people » (1528: fol. Bii v^o). Although Valence does not explicitly name Barclay and Palsgrave here, these two were Anglophones, and their work was very much grammar- and rule-based, and it therefore does seem likely that he was referring to them. Seeking apparently to pre-empt criticism, Valence also admits that his work was brought out rather hurriedly, more hurriedly than similar works by other authors: « I them haue made in haste and without grete layser [leisure], all contrary to them whiche here before haue ben made » (1528: fol. Ai v^o).

In all of these liminary texts, Valence manifests an acute awareness of his position both as a native French speaker employed as a tutor in a great household, and as a writer of grammatical works surrounded by

¹⁹ "Onely we afferme, that by the same or suche lyke Instructyons, suche haue had more grete knowlege by the space of one yere in the sayd tongue (beynge in the realme of Englonde) than suche other professour in the same, ne hath done in thre yeres or more" (1528: fol. Ai v^o).

other writers of grammatical works, which leads to him expressing a certain insecurity (doubting especially his level of English). He therefore simultaneously adopts, throughout the work, postures of bravado, modesty and defensiveness. He was however well served by Wynkyn, whose printing of his work in a format designed to encourage access to the text by low-level learners (English and French on facing pages, the text coinciding almost line-for-line) was competent and elegant.

5. 1530: PUBLICATION OF THE ESCLARCISSEMENT

Finally, in 1530, Palsgrave's *magnum opus* was published, and instantly dwarfed all the previous publications. It is a masterpiece not only of grammatical description, with the originality of a corpus-based approach used for a living language, but also a typographical *tour-de-force*. Pynson, the printer, makes expert use of all the devices already in existence for printing bilingual texts – use of different character-types to identify the two languages (including intra-textual examples), intralinear transcription, marginal notes in a different type, use of twin columns, all of which had their origin in Continental printing – but he also introduced, no doubt at Palsgrave's instigation, a specific use of auxiliary signs (acute accent, trema) and the very early distinction of *u* and *v*, in order to better indicate pronunciation.²⁰

Palsgrave himself, in his epistle to King Henry VIII, praises the work of his predecessors, Barclay and Valence, as well as the as-yet unpublished work of his fellow French tutor at the court, Gilles Du Wes; however, although these works constituted innovations in their own right, they come nowhere near the achievement of Palsgrave. But I think it is also safe to say that no other printer of the time apart from Richard Pynson could have printed this extremely complex work so expertly.

²⁰ In French, the letters *u* and *v* were not distinguished, in general printed use, according to their different phonetic values until the late sixteenth century (McKerrow 1927: 311).

One enigma does however remain, concerning the identity of the printer who finished the work after the death of Richard Pynson in 1529. The colophon of the *Esclairissement* (fol. CCCCLxxiii v^o) reads thus: « Thus endeth this booke called *Lesclairissement de la langue francoyse*, which is very necessarye for all suche as intende to lerne to speke frenche: the imprintyng fynysshed by Iohan Haukyns the .xviii. daye of Iuly. The yere of oure lorde god M.CCCCC.xxx. » The problem here is that there is no known printer or bookseller of the time of the name of John Hawkins. However, the presence, on the final leaf of the work, of the crest of the Hawkins family of Gloucester would seem to indicate that the “John Hawkins” in question financed the work rather than carried it out himself.

A clue to the actual printer may reside in the title page of the work, which makes use of a decorative compartment made up of four rectangular elements, which is very similar in design to the compartment used for the title page of Robert Whittington's Latin grammatical work, *Vulgaria*, published by Wynkyn de Worde in 1520.²¹ There remains therefore a distinct possibility that Wynkyn was involved in the later stages of the printing of the *Esclairissement*; however, only a very detailed analysis of the presswork would enable us to determine this with any certainty.

6. DU WES

And then finally, the work by Palsgrave's colleague and rival, Gilles Du Wes, *An introductorie for to lerne to rede, to pronounce, and to speake Frenche trewly*, appeared in 1533. The title-page border of Du Wes's first edition appears to seek to imitate that of Palsgrave's grammar, but the comparison stops there. Du Wes's text is a relatively short, practical work, in two parts. The first part is an introduction to the French language, with little in the way of formal grammar (verb conjugations are present, but very few gram-

²¹ *Vulgaria Roberti Whittingtoni Lichfeldiensis et de institutione grammaticulorum opusculum: libello suo de concinnitate grammatices accommodatum: et in quatuor partes digestum*. London, Wynkyn de Worde, 1520. The compartment is made up of four decorative borders, and the right-hand vertical border in the compartments of the two editions is identical.

mathematical rules are formulated), and the second part is made up of dialogues between Princess Mary and various people, including Du Wes himself: in one particular dialogue, he presents himself as an old man, suffering from pains brought on by the rigours of the English winter and given to melancholy:

By him [December] I have made weeping and sighs many,
 Never shall it be but I shall remember:
 He and January deprived me of a limb,
 Which will leave me in sorrow as long as I live.
 Wherefore I dread that in great melancholy
 I will lose my life because of it.

(*Introductorie*, 1533: Aaiiiv^o).

The two men, Du Wes and Palsgrave, knew each other well: in Palsgrave's epistle to the king in the *Esclairissement* and at other intervals, he has nothing but praise for the « synguler clerke, maister Gyles Duwes » who had been the French tutor to the king himself, and who had helped Palsgrave to find manuscript sources of French works in the royal library. However, in the preface to his work, Du Wes immediately launches a scathing attack on Palsgrave (although he does not mention his name), and on the presumptuousness of this person – not even a native French speaker! – who dares to give rules about the French language: « Would it not, » he says, « seem strange to see a Frenchman interfere and endeavour to teach the Germans the German language, and moreover write rules and principles about it? »²² Du Wes is at pains to stress that he, unlike Palsgrave, who only knows French « but meanly [imperfectly], and as a thing borrowed, »²³ is a native speaker of French, which is his « maternal and natural » language.

Palsgrave, however, is not the only target of Du Wes's ire: in the Prologue, he also alludes to several other « composytours » (*compilateurs*)

²² «Ne sembleroit ce point chose rare et estrange, veoir vng francois se ingerer et esforcer d'apprendre aux allemans la langue tyoise voire, et qui plus est, sur Icelle composer regles et principes» (Du Wes, *Introductorie*, 1533: Aiii).

²³ *Ibid.*

who have recently produced books and to the reception they have received, having been « in sundry places checked, reproved, and corrected », presumably by Palsgrave. His own work, he claims, is intended to improve on all of these works, whose publication spurred him to the task, although he finishes the first part with a very defensive acrostic poem against all possible detractors.²⁴

Throughout his *Introductory*, Du Wes uses the device known as *alternatim*, or printing the two languages in alternate lines with different sizes of type. This type of device, which originated in manuscript use (and was much easier to apply in such a medium), must have been extremely laborious to implement in a continuous text: especially since the compositor would have needed to compose the text – in the two different type sizes – in such a way as to ensure that the linguistic elements presented as equivalent coincided on the page. Curiously, Du Wes, like Palsgrave, uses an accent on the *e* in order to distinguish the mute *e* of French [ə] from a sounded *e*, [e] or [ɛ], but instead of the acute accent, the “ç à queue” was used. This sign had been used in Latin as an alternative to the digraph *ae*, and it was used in French in some publications of the 1530s-1550s to represent the mute *e*. This appears to be the first use of this sign in a French text printed in England.

The English version of the text is always printed first, in smaller characters, followed by the French. This might appear to be counter-intuitive, since the English is meant as a translation of the French; however, we should bear in mind that the aim of the English translation here is not to decode a written work in French, but to learn how to *speak* (as the title of the work suggests): the pupil would no doubt first of all read the line in English, then the same line in French, making a note of the correspondences; then, hiding the French, attempt to reproduce the French version from the English translation. The format has the effect of « atomising » the text, and of encouraging a word-for-word type of

²⁴ The tone of this text, which is addressed to “Gross folke of rude affection, Drunkards, banished of true feeling, Lubbers, knaves, deprived of understanding, In their mouth full taking refection, Full of opprobrium and detraction,” reveals the great depth of Du Wes’ resentment.

translation. However, this does not seem to have had a negative impact on the book's popularity: on the contrary, unlike Palsgrave's work, it had two reeditions.

Du Wes died in 1535, so he would not have lived to see the second and third editions of his work, but he would no doubt have felt vindicated by the unexpected success of his belated efforts. Posterity has, however, given the crown and the glory to Palsgrave, for the breadth of his work and for the incomparable insights it gives into early sixteenth-century French, « *dans son usage reel* ».

7. CONCLUSION

In this very specific context of the race to bring out the first printed French grammar in England, during the 1520s, the choice of printer was sometimes a default option, conditioned by access – or lack of access – to the most competent printers of the time, access to the King's printer being reserved to those closest to the royal inner circle: in this case, John Palsgrave. Other printers' relative lack of skill, lack of knowledge of French, lack of experience in printing bilingual texts or lack of material characters meant that, outside of Palsgrave's work, the texts that were written at this time to promote the learning of French and to compete with Palsgrave's future work were designed and produced either incoherently (as in the case of Barclay), hastily and inefficiently (as in the case of Valence) or in a way which was already archaic by that time (Du Wes).

The conditions in which these texts were produced also reveal some of the deep-seated political rivalries of the time: as much as the authors that wrote them, they all reflect on the patrons who had commissioned them, on their status, their power and outreach, and their networks. This rivalry also extended by proxy to the printers whose role it was to bring these works into the public view, and who sought to outdo each other as best they could – with greater or lesser success. In such a context, the work that was produced in the inner circle of the court, under the aegis of members of the royal family (the king himself and his sister) would take precedence over that of the protégé of the Duke of Norfolk, and

long-lasting collaborations between authors and printers such as that between Barclay and Pynson had no place

All of these texts did, nevertheless, constitute innovations in their own way, and many of the conventions that they introduced would be carried on afterwards. It does however seem safe to say that, had the printing of Palsgrave's grammar gone to plan, the works by Barclay and by Valence would probably never have seen the light of day. As for the work by Du Wes, it is quite possible that the unexpected success of his quite modest work was, indirectly, due to Palsgrave and to his refusal to trust his printer with the diffusion of his work – the irony of which would not have been lost on Du Wes, had he lived to see it.

Susan Baddeley
(Université Paris-Saclay)

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Alston 1964 = Robin Carfrae Alston, *The «Introductions in frenssbe» of Pierre Valence and the Lambeth Fragment, 1528*, «Studia Neophilologica» 36 (1964): 101-110.
- Baddeley 2003 = Susan Baddeley (critical ed. by), *John Palsgrave. L'éclaircissement de la langue française (1530). Texte anglais original, traduction et notes de Susan Baddeley*, Paris, Champion, 2003.
- Carlson 1995 = David Carlson, *Alexander Barclay and Richard Pynson: A Tudor Printer and his Writer*, «Anglia» 113 (1995): 283-302.
- Duff 1948 = Edward Gordon Duff, *A Century of the English Book Trade*, London, The Bibliographical Society, 1948.
- Hellinga 2010 = Lotte Hellinga, *William Caxton and Early Printing in England*, London, The British Library, 2010.
- Kibbee 1991 = Douglas A. Kibbee, *For to Speke French Trevely. The French Language in England, 1000-1600: Its Status, Description and Instruction*. Amsterdam · Philadelphia, John Benjamins, 1991.
- Lambley 1920 = Kathleen Lambley, *The Teaching and Cultivation of the French Language in England During Tudor and Stuart Times*, Manchester · London, Manchester University Press · Longmans, Green & Co., 1920.
- McKerrow 1927 = Ronald B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, Oxford University Press, 1927.

LINGUISTIC FEATURES AS AN ELEMENT OF TYPOGRAPHIC DESIGN

1. INTRODUCTION

Early modern printer-editors and their workshops had a significant impact on the evolution and specific appearance of literary genres in the transitional period from the late Middle Ages to the early modern period around 1500. This fact is self-evident not only for book historians, but also for other historically oriented disciplines, which in recent years have increasingly experimented with interdisciplinary approaches to questions about the development of genres, taking into consideration the material aspect of texts. The material approach to bibliography has inspired other disciplines, such as literary studies, textual scholarship, and linguistics (Benthien–Weingart 2014; Schubert 2010; Linz 2016). An example of this is the transdisciplinary engagement with typography (Wehde 2000; Rautenberg–Voeste 2022), which other disciplines have been exploring based on the findings of book studies. One approach that has proven to be particularly fruitful is the comparison of successive editions. In linguistics, diachronic comparison is a standard method for investigating language variation and change, with variation often being considered the first step of linguistic change. Historical investigations compare different points in time, sometimes in 10-year increments, sometimes in 20-, 25-, or 50-year increments, in search of trends that can then be described and graphically represented as an increase or decrease in certain linguistic features or variants. Especially in the period before linguistic standardization, the regional specificity of features must be taken into account, since if prints used the vernacular, they were not produced for a European market (as could be the case with Latin works), but for a regionally limited communication space and thus for potential buyers from the same language region. One of the underlying assumptions of historical-linguistic studies is that texts of the same genre behave similarly under the same conditions, often referred to as the *ceteris-paribus* condition (Voeste 2020). This means that if texts of the same genre stem from the

same time period and region, then any linguistic differences observed between the texts are likely due to language variation and change rather than external factors. This holds especially true if the texts were written by the same author and printed by the same printer, or – as we will discuss below – if they were re-editions of the same text. In this, linguists follow a general and plausible assumption. However, it is not clear how uniform or non-uniform such re-editions actually were. For this reason, I would like to test the assumption of uniformity of re-editions by examining five editions of the same text, all originating from the same German printing shop, printed in the short time span of 14 years in the second half of the 16th century, namely between 1563 and 1577. In the early 16th century, several upper German cities, including Augsburg, Nuremberg, Strasbourg, and Basel, were the most important centres of printing in Germany.¹ These cities had a long tradition of book production and were home to many skilled printers and publishers. However, with the rise of the Reformation in the 1520s, the centre of printing production shifted to Wittenberg, which became the printing hub for Protestant literature. In the second half of the 16th century, the centre of printing production shifted once again, this time to Frankfurt am Main. Frankfurt emerged as an important printing centre due to its location on international trade routes and its status as an important trade fair city. Many printers and publishers moved to Frankfurt to take advantage of its favourable economic conditions, and the city became the centre of the German book trade.²

If one wishes to verify whether the general assumption holds true that texts of the same genre that were printed in the same language region behave in the same way, or (as we seek to do here) that the *a priori* uniformity of re-editions applies, it requires a method that allows us to accomplish this. The linguistic method utilized here is referred to as *cross-textual variable analysis* (CTVA), as described by Auer–Voeste in 2012. As a precondition, CTVA requires various copies, reprints, editions, or successive textual records, such as a draft, a first complete manuscript, and a fair or final copy. Instead of merely counting the variants occurring

¹ For an overview see Reske 2014.

² Cf. the contributions in Seidel–Toepfer 2010.

in an edition and then comparing the resulting numbers for different editions, this method compares the linguistic variants line by line and word by word to identify possible changes from one version to the next or between versions. CTVA strictly adheres to the principle of *ceteris paribus* and is particularly useful for investigating changes that appear to have been made intentionally (and perhaps even systematically) from one version of a text to the next, possibly inserted by a scribe, editor, proof-reader, or compositor. These types of variations may indicate the influence of a sound change or adaptation to regional or local features, or they may warrant a re-analysis of variants. Popular re-evaluations are known as so-called *eggcorns* (a deformation of English *acorns*), which are mistakes that occur when someone replaces one word or phrase with another that sounds similar but still makes some sense in the context of the sentence (such as *mute point* instead of *moot point*). Such changes need not necessarily be mistakes, but they are often re-analyses or grammatical edits that aim to make the reading or understanding of the text easier for the reader. In spelling, intentional changes are most evident in capitalization or in word segmentation in hyphenation when syllable or morpheme boundaries are explicitly clarified. CTVA is a valuable tool that provides insight into subtle differences in the behaviour of the craftsmen involved that may be lost when large amounts of data are analysed in historical corpora. My goal is to use this method to test how homogeneous re-editions of the same text, written by the same author, printed by the same printing-house in the same format size actually were.

2. THE EDITIONS AND THEIR PRINTER

The printer of the editions in question is Georg Rab (Corvinus) (Reske 2015: 843), one of the printers who moved to Frankfurt around 1560 to take advantage of its increasingly important position as a printing location. Rab entered into a partnership agreement with the printer Weigand Han, acquired his printing house, and thereafter printed on behalf of their publishing partnership (from 1562 onward, after the death of Weigand Han, with his heirs), which in 1563 was also joined by Sigmund Feyerabend as a publisher. The publishing partnership existed until 1571,

but even after that, the collaboration between Rab as a printer and Feyerabend as a publisher continued to be successful. Georg Rab's workshop is of special interest because we know that he printed user-friendly prose novels in small format. This is relevant because Rautenberg (2010; 2015) has shown, using the example of the Frankfurt prints of *Mélusine*, that the comparatively cheaper octavo size format and the use of narrative woodcuts introducing the individual chapters were means to target unskilled readers, especially women. The octavo editions thus became more affordable for people with a smaller budget, and less literate readers could navigate the editions more easily and find passages of interest when the text block was broken up by chapter headings and narrative woodcuts. Rab used an emerging typographic design that indicated a particular text genre, namely prose novels, generating a specific layout for these books. Wehde (2000) coined the term *dispositif* for such fixed typographic designs. Based on these standardized and fixed *dispositifs*, reading experiences and reader expectations for certain types of texts and their materiality were and still are constructed. This is how readers nowadays know exactly what layout to expect when they open a cookbook, consult a timetable, or read a marriage announcement. Rautenberg's findings can be supported linguistically by observations concerning spelling. In Voeste (2013), using the example of *Mélusine*, I demonstrated that in Rab's workshop, spellings and punctuation marks that facilitated reading were chosen. For prose novels, Rab's workshop avoided abbreviations, increased the use of noun capitalization, delimited subordinate clauses by commas, and marked long vowels graphically. All of this suggests that Rab was a printer who knew the requirements of his clientele precisely and was willing to meet their needs in the interest of better sales of his prints.

The type of text that I used for this study also comes from Rab's printing shop, but it is not a prose novel. Instead, it is a so-called 'Türkendruck'. In response to conflicts with the Ottomans, especially the conquest of Constantinople (1453), the battle of Mohács (1526), and the siege of Vienna (1529), hundreds of 'Türkendrucke' or *Turcica* were created, primarily in Italy and Germany.³ These texts represent a mixture

³ See Soykut (2001) on the image of Muslims in Italy between 1453 and 1683.

of Islamophobic and apocalyptic warnings (legitimizing the Christian religion and the House of Habsburg), on one hand, and an ethnographic, scientifically inspired description of the Ottomans and the Islamic religion, on the other (Höfert 2010). The text in question, part of an encyclopaedic compilation of various works on the Ottomans, is the German translation of Giovan Antonio Menavino's Italian work titled *I cinque libri della legge, religione, et vita de' Turchi* (1548) translated by the jurist Heinrich Müller.⁴ The title of the German version reads *Von dem Machometischen Glauben, Gesetz und Religion, Leben, Handthierungen, Wandel und Wesen. Von deß Türckischen Keyzers Hofgesind, Hofläger, Kriegsgewalt, Amptsverwaltern. Endtlich von Verfolgung und etlichen Schlachten, zwischen dem Keyser Baiazeth und seinen Sönen*⁵ and was published as the second volume of the collected edition *Türkische Historien*.⁶ The text type and layout are completely different from the Mélusine prints. For instance, the editions are printed in folio size and lack narrative woodcuts.⁷ These differences lead us to conclude that Rab targeted a different readership, one that was educated and more experienced in reading. However, the question still arises as to whether Rab employed a specific layout and particular spelling features to make it more convenient to read. The five editions I analysed date from 1563 (two editions), 1565, 1572, and 1577, which allows us to closely follow the successive revisions within the space of a few years and to trace changes in spelling. For my analysis, I compared the corresponding parts of the first 20 pages.

⁴ For an overview on Menavino's work cf. Schwarz Lausten (2014).

⁵ *On the Machometian Faith, Law and Religion, Life, Handicrafts, Change and Essence. On the Turkish emperor's court servants, courtiers, war powers, administrators. Finally on the persecution and several battles between Emperor Baiazeth and his sons.*

⁶ The collected edition comprises three volumes. The first volume is a German translation of Vasco Díaz Tanco: *Libro intitulado palinodia, de la nephanda y fiera nacion de los Turcos y su cruel modo de guerrar*. Ourense 1547. The third volume, written by Johannes Aventinus, is entitled: *Von Ursachen der Christen Verderben, und wie man sich in solchen Nöten schicken soll* (*On the causes of Christians' perdition, and how one should be disposed in such distresses*). It also contains a reprint of Luther's *Vom kriege widder die Türcken*. Wittenberg 1529 (*On war against the Turk*).

⁷ Only the first volume contains portraits of the rulers of the Ottoman Empire. An exception is the edition of 1577, for which Sigmund Feyerabend was the publisher. In this case, narrative woodcuts were integrated into the first and third volumes.

3. LAYOUT

The analysis reveals an intriguing initial finding: there is no progressive, step-by-step revision from one edition to the next. Instead, the editions can be categorized into two distinct groups that exhibit similar characteristics. This distinction becomes evident when examining the layout. The first and third editions (referred to as Group A), namely 1563a and 1565, differ in layout from the second and fourth editions (Group B), namely 1563b and 1572. Notably, Group A features a smaller amount of text per page compared to Group B. In Group A, the number of lines per page ranges from 34 to 35 lines, while Group B contains denser text blocks with 51 lines per page. This disparity is similarly reflected in the number of characters per line, with Group A averaging 11 words per line and Group B averaging 14.1 words per line.

A dense block of text with numerous characters per line presents challenges for inexperienced readers. Conversely, shorter lines and increased white space (leading) between lines assist the reader in easily identifying the start of each subsequent line. Based on these layout differences, we aim to investigate whether the editions in Group A, which offer a more comfortable reading experience, also incorporate spelling variations that facilitate text perception (lexical processing). This would suggest that the printer invested additional effort into enhancing the text, assuming he did not utilize a distinct template already incorporating these improvements. It is worth noting that such efforts are time-consuming and result in higher production costs. The same holds true for the utilization of increased white space. The additional white space must be offset either by reducing the text length or by increasing the price of the product due to a larger number of pages. Consequently, it can be inferred that the prints belonging to Group A were sold at a higher price.

Furthermore, it is important to mention the 1577 edition, which aligns with the layout characteristics of Group A in its initial 20 pages. However, it differs slightly with an increased number of lines (43) and more words per line (13.6). Nevertheless, as one delves into the following chapters, the text becomes remarkably condensed, to the extent that nearly 40 percent of the total pages could be omitted. In comparison to Group A (with 122 and 118 folios) and Group B (with 108 and 105 folios), the

1577 edition is significantly shorter, spanning only 71 folios. Consequently, it is evident that this edition was notably more affordable for potential buyers. Once again, it would be intriguing to ascertain whether these cost-saving measures are accompanied by specific spelling variations or modifications.

4. ETYMOLOGICAL SPELLINGS

Determining spelling features that enhance reading comprehension is not a straightforward task, especially when considering historical readers with varying abilities. The first question that arises is whether it is beneficial for all readers to encounter etymological spellings. Etymological spellings are characterized by a consistent and uniform representation of historically related words (lexemes), such as the English words *sign* /sam/ and *signal* /'sɪgnəl/. This means that etymological spellings maintain a consistent spelling despite the differing pronunciations of the respective stems. The advantage of consistent spellings lies in their so-called conceptive function, which aids in comprehension when written words are mentally translated into thoughts and/or read aloud. It can be assumed that less experienced readers decode words at a slower pace and pay closer attention to the exact sequence of letters compared to more skilled readers who read words as whole units, often overlooking minor details and even misspellings. Therefore, the identity of the readers for whom etymological spellings provide the greatest benefit remains an open question. It is likely that novice readers, who have not yet acquired the competence to grasp words as whole units, may not benefit significantly from etymological spellings (see Perfetti-Hart 2002, for a contemporary analysis). It is possible that novice readers might even be confused by the discrepancy between spelling and phonology.

Historically speaking, we can observe a gradual increase in etymological spellings in German throughout the 16th century. This development served to solidify the meaning of words orthographically, reducing the reader's reliance on sentence context for comprehension. A notable example of this can be seen in potentially ambiguous forms such as <heute>, which could be interpreted as either 'today' or the plural form

of 'skin'. The stronger fixation of meaning becomes apparent through the orthographic differentiation between <heute> and <Häute>. The use of umlaut <ä> (as well as capitalization) contributes to making the meaning contextually independent and easier to infer. It is worth noting that this increase in etymological spellings was not uniform but rather occurred gradually (Ruge 2004). Initially, lenis consonants were chosen in word-final positions (<lieb, lieber> instead of former <liep> versus <lieber>). Subsequently, umlaut graphemes were employed (<Häute, Haut> instead of <Heute> versus <Haut>). Finally, double consonants were introduced (<könnt, können> instead of <könt> versus <können>). These changes often spread from one lexeme to another, indicating a process of gradual diffusion through the lexicon (Voeste 2007).

Such unsystematic, haphazard development is also evident in the examined texts, particularly concerning the use of umlaut graphemes. In Group A and the 1577 edition, umlaut graphemes are used in instances where Group B does not employ them. However, the application of umlaut graphemes in Group A is not consistent. In some cases, all three editions (1563a, 1565, 1577) unanimously choose the <ä> grapheme (*vngefährlich, vngefährlich, vngefährlich* 'benign'), whereas Group B does not (12 tokens). In other cases, this pattern only applies to one or two of the editions of Group A (13 tokens). For example, in chronological order: *anschlege, anschläge, anschlege* 'attacks'; *erklert, erklert, erklärt* 'explained'; *täglich, teglich, täglich* 'daily'; *Knäblin, Knäblin, Kneblin* 'little boy', while Group B abstains from using umlaut graphemes. The few examples already show that no uniform, rule-governed or chronologically progressive choice of umlaut graphemes prevails here.

Determining the spread of etymological spellings with double consonants is in general more challenging, as aesthetic considerations play a role in the occurrence of consonant gemination. In the 16th century, narrow consonant letters such as <l> were often doubled, while broad letters like <m> were rarely doubled, as they significantly affected the visual weight of the word (Voeste 2008: 55–101). This can easily be seen by comparing the words <komft/kommft> '(you) come' and <willft/willft> '(you) want', where the second <m> in <kommft> strongly changes the optical weight, whereas the second <l> in <willft>

does not. However, examining a consonant letter like <n>, which is relatively neutral in this regard, we can observe that in Group A (including the 1577 edition), the variants with double consonants were chosen in 25 tokens, while Group B consistently used single consonants. Examples include *kennten* (cf. *kennen* ‘to know’), *genannt* (cf. *nennen* ‘to name’), *Hauptmann* (cf. *Hauptmänner* ‘captains’).

One type of etymological spelling that is often overlooked in studies is the consistent representation of morphemes in derivations and compounds. In early modern spelling, the letters <v> and <u> were used interchangeably. The choice between using <v> or <u> was based on orthographic conventions and did not follow a phonological rule. The letter <v> was typically used at the beginning of a word (<vmbrella>), while <u> was chosen in the middle or at the end of a word (<euening>). However, since the 16th century, German compound elements came to be spelled like their corresponding base morphemes, for example, <Großvater> ‘grandfather’ (no longer <Großuater>) or <zuvor> ‘before’ (no longer <zuuor>). This change provides us with an important insight into the increasing morphological segmentation of words that began in the 16th century. The holistic word form is morphologically dissected, as the distribution rules of <u> and <v> are now applied within words, and morphemes are also marked with initial <v>. The practice of spelling compound elements like their corresponding base morphemes is a significant step towards adhering to the etymological principle, as long as the orthographic distribution rule remains valid. And here we encounter the reason why this type of etymological spelling is often overlooked: in the course of further development, the orthographic distribution rule was abandoned in favour of a phonological one, and this type of etymological spelling did not become part of the New High German standard. Therefore, from a teleological perspective, this kind of etymological spelling would not be considered progressive, although it was indeed progressive during the 16th century.

In line with the previous results so far, it is again Group A (including the 1577 edition) that uses <v> within words (20 tokens), while Group B continues to adhere to the convention of using <u>. Group A consistently provides examples such as *zuvor* (‘before’), *davon* (‘thereof’), *vervunreinigen* (‘to impurify’) with morpheme-initial <v>. From this

consistent behaviour, we can infer that the editors, printers, or typesetters of the editions in Group A deliberately employed etymological spellings to assist their readers and make reading more comfortable. Whether they specifically targeted experienced readers who benefited from the etymological spellings can be determined through a comparison with phonological spellings.

5. PHONOLOGICAL SPELLINGS

Phonological spellings aim to represent the pronunciation of words rather than their etymology. Unlike etymological spellings, which aim to reflect the historical origins of words, phonological spellings prioritize simplicity for both the reader and the writer. The writer usually does not need to learn additional word-specific rules but can rely directly on pronunciation. In turn, the reader can trust that spelling and pronunciation are correlated. Problems arise only when homophones come into play: [hɪɹ(ɹ)] and [ðɛɹ(ɹ)], for example, can only be context-independently differentiated through disambiguating spellings such as <here> or <hear>, <there> or <their>. Phonological spellings are not specific aids for the reader but rather a kind of 'general foundation' of alphabetic writing systems.

However, the situation is different when syllabic peculiarities are specifically marked for the reader. In German, this is the case when long vowels are marked by a subsequent silent <h>, or short vowels are marked by doubling the following (ambisyllabic) consonant. This results in marked spellings like <nuhn> instead of <nun> 'now' or <führen> instead of <füren> 'to lead' for long vowels, or <kommen> instead of <komen> 'to come' or <Himmel> instead of <Himel> 'heaven' for short vowels followed by an ambisyllabic consonant. These syllabic phonological spellings increased during the 16th century (Voeste 2008: 153–212), indicating a desire to assist the reader during reading. In the context of the previous discussion, when comparing these marked phonological spellings with the etymological spellings used in Group A, one can again speculate which readership could benefit from these changes. The addition of <h> can help a novice reader recognize long vowels, but even proficient readers can benefit, for example when the

syllabic structure becomes clearer through the presence of <h>. Syllabically based phonological spellings could therefore be beneficial for all readers and not only for a special target group.

Let us first look at the results for silent <h>. In 17 tokens, at least one edition in Group A adds an <h> where Group B does not. A chronological trend seems to emerge: Edition 1563a adds an <h> in three of these cases, the 1565 edition in 14 cases, and the 1577 edition in all 17 cases. However, when considering the silent <h> before sonorants, a completely different picture emerges. Except for the 1563 edition, both groups' editions consistently include an <h> when a multisyllabic word like <führen> is involved (16 tokens). In contrast, in monosyllabic words or function words like <nuhn> 'now' or <jhn> 'him' (in the accusative case), it is only the 1563a edition that includes an <h> before a sonorant (30 tokens). Here, disambiguation can play an important role, as the result is the differentiation of pronouns such as <jhn> 'him' (acc. case) from prepositions (<jn> 'in').

The editions in both groups behave more consistently with respect to ambisyllabic consonants after short vowels. However, we must consider once again that narrow consonant letters were often doubled for aesthetic reasons, while broad letters like <m> were rarely doubled due to the significant visual impact of gemination. Therefore, to ensure a case of phonological spelling, examining spellings with <mm> is particularly reliable. In these cases, we can rule out doubling for aesthetic reasons. What are the results? The usage of <m/mm> differs in 36 instances. While Group A opts for the geminate form, Group B consistently uses single <m>.

In two other respects, further differences between the two groups can be observed, specifically in the representation of the diphthong [aɪ] and final [s]. Instead of using <ei> and <-s>, the editions in Group A prefer graphemes that extend beyond the x-height. The x-height refers to the distance between the baseline (the imaginary line on which the letters sit) and the top of lowercase letters that do not have ascenders (such as <a> or <s>). In modern German, syllables are preferably written so that letters with ascenders and descenders extend beyond the x-height at the edges of syllables, as seen in words like <krank> 'sick' or <lang> 'long', visually marking the edges of syllables (Primus 2003). This may

explain why the editions in Group A replace x-height letters with those having ascenders or descenders in diphthongs and final [s]. When the ascenders and descenders extend beyond the x-height, they give the reader an indication that a syllable boundary is present. Thus, hiatus structures are made evident (compare the words <re-enter> and <green> with and without hiatus). An informative example is found in the 1577 edition with *aufgeschryen*, where <ß> and <y> better illustrate the syllable structure than <s> and <i> in *ausgeschrien*.

The editions in Group A make partial use of these structural or reading aids. In 130 instances, syllable-final or word-final <s> is replaced by <ß>. These instances include multisyllabic words like *rabtloß* 'at a loss', *verderbniß* 'decay', *zinißbar* 'rentable', as well as monosyllabic words like *Hauß* 'house', *biß* 'until', and *ließt* 'reads'. However, in most cases, <ß> serves the purpose of disambiguation, which means it is a semantic-etymological reading aid. The conjunction <daß> is marked with a final <ß>, distinguishing it from the definite article in neuter form <das>. Similarly, for the diphthong spelling <ei>, either all editions (36 tokens) or some of them (65 tokens) choose <ey> instead of <ei>, for example, *Heyden* 'heathen', *Feyertag* 'holiday', *Freytag* 'Friday', or *arbeyten* 'to work'. However, the syllable boundary does not always follow the diphthong; even words such as *eynfalt* 'naivety', *feyn* 'to be', and *zeyt* 'time' are spelled with <ey>. Nevertheless, the grapheme <ey> prevents a reading of the diphthong as hiatus in all instances (Fuhrhop-Berg 2021).

Both cases of phonological spellings, <ß> and <ey>, are highly interesting from a historical-synchronic perspective, as they demonstrate that people of the time experimented with word spellings to support readers in extracting meaning. However, it should be noted once again that such developments are often overlooked by the discipline because these spellings did not make their way into the orthographic standard, which illustrates the teleological perspective of national philologies.

6. CAPITALISATION

Finally, I would like to briefly discuss capitalisation. Above, using the example of <heute> ‘today’ and <Häute> ‘skins’, I pointed out that capitalisation also serves to clarify the meaning of words independently of the syntactic context and facilitate their identification. In German, the capitalisation of nouns experienced a significant increase during the 16th century (Bergmann-Nerius 1998), presumably also to assist the targeted readership with faster decoding and/or reading aloud. In the 20 pages examined, Group A shows a steady increase in capitalisation. The 1565 edition capitalizes an additional 68 nouns, while the 1577 edition capitalizes a staggering 109 more. Similarly, both editions in Group B capitalize 76 more nouns compared to the 1563a edition. In essence, a diachronic increase can be observed; however, the Group B editions consistently adhere to the same pattern and do not differ in chronological comparison. The behaviour of the typesetters obviously differs. While in group A there was a constant effort to modify the text to further improve readability, we do not see this development in the examined pages of the two editions in group B. There, the guiding principle seems to be to stick as closely as possible to the template or to reprint the text as accurately as possible and to avoid interventions.

7. SUMMARY AND CONCLUSION

Georg Rab, a prominent printer in Frankfurt during the 16th century, played a pivotal role in producing prints that were user-friendly and catered to the needs of his clientele. It is evident that Rab had a deep understanding of his readers’ preferences and sought to improve sales by employing spelling and punctuation techniques that facilitated an easier reading experience. This study focused on examining five editions published by Rab’s printing shop between 1563 and 1577. By comparing spelling variations in the first 20 pages of these editions and employing the CTVA method, we traced the revisions and changes over time.

The analysis of these editions revealed two distinct groups, which could be differentiated based on their layout: Group A (the 1563a and

1565 editions) and Group B (the 1563b and 1572 editions). Group A featured a smaller amount of text per page, with fewer lines and characters per line compared to Group B. These layout differences strongly suggest that Group A editions offered a more comfortable and reader-friendly experience. However, it is worth noting that these efforts likely incurred higher production costs, potentially leading to a higher selling price. Interestingly, the 1577 edition aligns with Group A in its initial pages but undergoes significant condensation in subsequent chapters, indicating a deliberate cost-saving measure. This adjustment in layout made the edition more affordable while still retaining the elements of enhanced readability from Group A editions. The primary focus of the study was to explore whether the reader-friendly layout and/or the cost-saving measures were accompanied by specific spelling variations or modifications. The editions in Group A, including the 1577 edition, incorporated spelling variations that aided text perception, thereby indicating the printer's and typesetter's concerted effort to enhance readability and improve the overall reading experience for the audience.

Notable differences were observed in three areas: etymological spellings, phonological spellings, and capitalization. Etymological spellings aim to maintain consistent representations of historically related words, disregarding their differing pronunciations. Novice readers, who decode words slowly and pay closer attention to letter sequences, may have derived less benefit from etymological spellings compared to skilled readers who perceive words as whole units. Group A editions included umlauts and etymological consonant gemination to assist these more skilled readers. Similarly, the consistent representation of morphemes in derivations and compounds demonstrated distinct differences between Group A and Group B editions. This suggests that the editors, printers, and typesetters of Group A editions deliberately employed etymological spellings to enhance readability. Support for readers was also evident in the utilization of phonological spellings and the practice of visually marking syllable boundaries. Group A editions made interventions to facilitate reading by employing silent <h> and including gemination of ambisyllabic consonants. Additionally, syllable boundaries were visually marked, aiding word segmentation.

An important finding of this study was that the general assumption of uniformity within texts from the same author, printed by the same printer, in the same year (here: 1563 a and b), and in the same format size was not confirmed. It became apparent that the template or page layout of a text could strongly influence the choice of spelling variants. Typesetters may have adhered to a previously chosen method, as observed in Group B editions. Moreover, identical texts could be typeset differently within the same printing house, possibly due to individual choices made by typesetters or as a deliberate effort to produce more readable copies, as seen in Group A. It can be inferred that experiments with different strategies were conducted until a genre-specific layout was established and orthography was standardised in dictionaries. During a time when the specific typographic designs of various text types were still emerging, linguistic features became part of printers' strategies to enhance readability and boost sales. However, as word spellings became increasingly fixed over time, the leeway for experimentation and variation diminished, imposing more restrictions.

Nowadays, orthography plays a relatively small role, if any, in genre-specific layout, but in historical studies, it remains crucial to examine orthography alongside typography to gain a comprehensive understanding of printing practices and their impact on readability.

Anja Voeste
(Justus Liebig University Gießen)

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

PRIMARY LITERATURE

- Menavino, Giovan Antonio, *Das ander Buch. Von dem Machometischen Glauben, Gesetz und Religion, Leben, Handthierungen, Wandel und Wesen. Von deß Türckischen Keyser Hofgesind, Hofläger, Kriegsgewalt, Amptsverwaltern. Endtlich von Verfolgung und etlichen Schlachten, zwischen dem Keyser Baiazeth und seinen Sönen.* Frankfurt am Main.
1563a (Register of printed works of the 16th century: VD 16 M 4502),

- 1563b (Register of printed works of the 16th century: VD 16 M 4503),
 1565 (Register of printed works of the 16th century: VD16 M 4504),
 1577 (Register of printed works of the 16th century: VD 16 M 4505),
 1572 (Register of printed works of the 16th century: VD16 ZV 4511).

SECONDARY LITERATURE

- Auer–Voeste 2012 = Anita Auer, Anja Voeste, *Grammatical Variables*, in Juan Manuel Hernandez-Campoy, Juan Camilo Conde-Silvestre (ed. by), *The Handbook of Historical Sociolinguistics*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012: 253–70.
- Benthien–Weingart 2014 = Claudia Benthien, Brigitte Weingart (ed. by), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, Berlin · München · Boston, De Gruyter, 2014.
- Bergmann–Nerius 1998 = Rolf Bergmann, Dieter Nerius, *Die Entwicklung der Großschreibung im Deutschen von 1500 bis 1700*, Heidelberg, Winter, 1998.
- Fuhrhop–Berg 2021 = Nanna Fuhrhop, Kristian Berg, *Schreibdiphthonge und graphematische Silbenkerne. Was ist daran modalitätsspezifisch und was modalitätsübergreifend?* in Martin Evertz-Rittich, Frank Kirchhoff (ed. by), *Geschriebene und gesprochene Sprache als Modalitäten eines Sprachsystems*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2021: 5–35
- Höfert 2010 = Almut Höfert, *Die « Türkengefahr » in der Frühen Neuzeit*, in Thorsten Gerald Schneiders (ed. by), *Islamfeindlichkeit. Wenn die Grenzen der Kritik verschwimmen*. 2nd edition, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaft, 2010: 61–70.
- Linz 2016 = Erika Linz, *Sprache, Materialität, Medialität*, in Ludwig Jäger et al. (ed. by), *Sprache – Kultur – Kommunikation / Language – Culture – Communication: Ein internationales Handbuch zu Linguistik als Kulturwissenschaft / An International Handbook of Linguistics as a Cultural Discipline*, Berlin · Boston, De Gruyter Mouton, 2016: 100–11.
- Perfetti–Hart 2002 = Charles A. Perfetti, Lesley Hart, *The Lexical Quality Hypothesis*, «Studies in Written Language and Literacy» 11 (2002): 189–213.
- Primus 2003 = Beatrice Primus, *Zum Silbenbegriff in der Schrift-, Laut- und Gebärdensprache – Versuch einer mediumübergreifenden Fundierung*, «Zeitschrift für Sprachwissenschaft» 22.1 (2003): 3–55.
- Rautenberg 2010 = Ursula Rautenberg, *Typographie und Leseweisen. Überlegungen zu den Melusine-Ausgaben der Frankfurter Offizinen Gülferrich und Weigand Han / Han Erben*, in Catherine Drittenbass, André Schnyder (ed. by), *Eulenspiegel trifft Melusine. Der frühneuhochdeutsche Prosaroman im Licht neuer Forschungen und Methoden*, Amsterdam · New York, Rodopi: 341–63.

- Rautenberg 2015 = Ursula Rautenberg, *New Books for a New Reading Public: Frankfurt «Melusine» Editions from the Press of Gülferrich, Han and Heirs*, in Richard Kirwan, Sophie Mullins (ed. by), *Specialist Markets in the Early Modern Book World*, Leiden, Brill, 2015: 85–109.
- Rautenberg–Voeste 2022 = Ursula Rautenberg, Anja Voeste (ed. by), *Typographie. Theoretische Konzeptionen, historische Perspektiven, künstlerische Applikationen*, Stuttgart, Hiersemann, 2022.
- Reske 2014 = Christoph Reske, *Druckorte und Druckereien des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, in William A. Kelly, Jürgen Beyer (ed. by), *The German book in Wolfenbüttel and abroad*, Tartu, University of Tartu Press, 2014: 279–299.
- Reske 2015 = Christoph Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzinger*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2015.
- Ruge 2004 = Nikolaus Ruge, *Aufkommen und Durchsetzung morphembezogener Schreibungen im Deutschen 1500–1770*, Heidelberg, Winter, 2004.
- Schubert 2010 = Schubert, Martin (ed. by), *Materialität in der Editionswissenschaft*, Berlin · New York, De Gruyter, 2010.
- Schwarz Lausten 2014 = Pia Schwarz Lausten, *Giovanni Antonio Menavino*, in David Thomas, John A. Chesworth (ed. by), *Christian-Muslim Relations, a Bibliographical History: Western Europe (1500–1600)*, vol. 6, Leiden, Brill, 2014: 512–22.
- Seidel–Toepfer 2010 = Robert Seidel, Regina Toepfer (ed. by), *Frankfurt im Schnittpunkt der Diskurse. Strategien und Institutionen literarischer Kommunikation im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2010.
- Soykut 2001 = Mustafa Soykut, *Image of the “Turk” in Italy. A History of the “Other” in Early Modern Europe 1453–1683*, Berlin, Schwarz, 2001.
- Voeste 2007 = Anja Voeste, *Traveling Through the Lexicon. “Self-Organized” Spelling Changes*, «Written Language and Literacy» 10.2 (2007): 215–27.
- Voeste 2008 = Anja Voeste, *Orthographie und Innovation. Die Segmentierung des Wortes im 16. Jahrhundert*, Hildesheim · Zürich · New York, Olms, 2008.
- Voeste 2013 = Anja Voeste, *Den Leser im Blick. Die Professionalisierung des Setzerhandwerks im 16. Jahrhundert und ihre Auswirkungen auf die Orthographie der Melusinedrucke*, in Ursula Rautenberg et al. (ed. by), *Zeichensprachen des literarischen Buchs in der frühen Neuzeit: Die «Melusine» des Thüring von Ringoltingen*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2013: 129–50.
- Voeste 2020 = Anja Voeste, *Investigating Methods: Intra-Textual, Inter-Textual and Cross-Textual Variable Analyses*, in Marco Condorelli (ed. by), *Advances in Historical Orthography, c. 1500–1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020: 141–53.

Wehde 2000 = Susanne Wehde, *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen, Niemeyer, 2000.

THE END OF THE LINE: LINGUISTIC LINE ADJUSTMENT INTERVENTIONS IN EARLY GERMAN PRINTING

1. INTRODUCTION¹

Most European languages of the fifteenth and sixteenth centuries exhibit a high degree of linguistic variation, especially in spelling. Considering that there were no fixed standards for vernacular orthographies, spelling variants occur not only between different texts of the same period, but also within the same text, on the same page, and even in the same line (see Baddeley–Voeste 2012). Differences at other linguistic levels (text structure, vocabulary, syntax, morphology, etc.) are also readily detectable, e.g. when comparing different incunabula editions of the same text. The fact that the actors involved in the printing process intervened in a work’s language indicates that at this early stage of printing, texts were still “unstable”, “open”, and “dynamic”, attributes used by medievalists to describe the characteristics of manuscript-era text production (see Bumke 1996; Gray 2008: 94f.). It is evident, however, that textual consistency gradually increased as letterpress printing became more and more professional.

Against this backdrop, it can be assumed that linguistic variability was utilised by printers and compositors in order to meet specific typographical requirements, especially at the outset of printing, when feasible solutions had not yet been found. One such requirement, and probably one of the greatest challenges in setting with movable type, was creating a fully justified text. Justification is a form of type alignment where the text falls flush with the left and right ends of consecutive lines. Book and language historians have long suspected a connection between spelling

¹ A similar version of this article was published in German in the collected volume ed. by Rautenberg–Voeste 2022.

variation and justification.² And indeed, the use of abbreviations, graphemic clusters, or word-lengthening graphemes for reasons of line adjustment seems theoretically plausible and could often serve as an explanation for intratextual spelling variation. However, recent studies on early modern English and German texts (e.g. Ruge 2004: 226-30, Rutkowska 2013, Shute 2017, Voeste 2021: 286-91) do not provide clear evidence. In her statistical analysis of William Caxton's two editions of the *Canterbury Tales* (one in prose and one in verse), Shute (2017: 281) concludes:

It seems most likely that printers did not utilise spelling as a method of justification [...] Spelling changes were evenly distributed throughout the page in both prose and verse, and changes were not more likely to occur at the rightmost side of lines or towards the end of the page, as has been suggested. However, in justified text we see both a higher frequency of use and significant placement in the use of abbreviation. It appears possible that printers used abbreviation to justify their type.

With respect to the main text of a book, it seems particularly difficult to prove that spelling changes were made to adjust line length, as compositors could always choose from a number of different methods. In addition to spelling changes, they could, for example, break words over lines (with or without using a hyphen), change the width of spaces ("blanks"), insert punctuation marks, or replace a word with a shorter or longer term of similar meaning. Moreover, today we can no longer reconstruct whether a line of text was too long and therefore had to be shortened, or whether it was too short so that the text had to be extended. But this would obviously determine the method a compositor selected. Given the interdependence and combinability of the various (potential) methods, it seems nearly impossible to attribute the use of individual spelling variants explicitly to line adjustments in the main text.

² For the case of English, see e.g. Baugh–Cable 2013: 194. For German, see e.g. Elmentaler 2018: 117. For a compilation of statements from the older English and German research literature, see Brekle 1964: 13f. Brekle was the first to approach this question empirically.

Interestingly, linguistic line adjustment interventions can be investigated quite well elsewhere, namely in the tables of contents of printed books (see Figure 1). This will be demonstrated in the following case study using German prints as an example.

¶ Von einē reichē man d̄ het̄ auf got kein acht	xxij.
¶ Von einēm reichen jūngling	xx.
¶ Von einē künig d̄ vertilget die cristen leūt	xx.
¶ D̄ einē künig d̄ pflag arm leūt geren zū eren	xxj.
¶ Von d̄ nachtgallē vñ von einē schūzen	xxvij.
¶ Wie ein man jaget ein eynhorn vñ wie er siel	xxvij.
¶ Von einēm man d̄ het̄ drey freünd	xxvij.
¶ Wie mā alle jar i einer stat erwōlet einē künig	xxi.
¶ Von Josaphat dem jūngling	xxi.
¶ Ein reycher jūngling nam ein arme tochter	xxi.
¶ Wie einē künig ein kin d̄ ward geboren dz māht zeben jar sum noch mo n nit sehen	xx.
¶ Wie man cristen leūt da rezū zwang dz sȳ abgōtter söltent anbetten	xxj.
D As ainder gebot du sollt den namen gottes nit vergebens nemen in deinē mūd	xxij.
¶ Von einē ritter der schwür ūbel	xxij.
¶ Wie ein criste man k̄a zū einē jude	xxij.
¶ Von bösen eynen	xxij.
¶ Wie herodes seinem pruder sein wab nam	xxij.
¶ Du sollt nit lassen bösh eyn̄ schwören	xxij.
¶ Wie einer lieb einē mainayd schwören	xxij.
¶ Von gelūbt wie du dich halten soll	xxij.
¶ Von einē ritter der gelobet sich ūber mōz	xxv.
¶ Von einē priester d̄ gelobt sich zū bekerend	xxv.
¶ Von einēm man vñd von seiner starwē die gelob ten das sȳ keüscheyt wolten halten	xxv.
¶ Von zweyen prudern d̄ ein hieß Julius	xxvj.
¶ Du sollt gotes nit spottē noch mit i schimpffē	xxvj.
¶ Von s̄at Francisco wie ein spiler got flūchet	xxvj.
¶ Von sant Peter von Mayland	xxvij.
¶ Von sant Dominicus wie er erhabē ward	xxvij.
¶ Gotes name soltu alzeit in deinē herczē habē	xxvij.
¶ Von sant Patricius segf̄w̄r	xxvij.

Fig. 1: Second page of the table of contents from *Der Seelentrost* (Augsburg, Anton Sorg, 1478 [GW M41133])

2. LINE ADJUSTMENT IN TABLES OF CONTENTS

Tables of contents consist of a variable number of entries, which are relatively short (usually one or two lines) and stand-alone textual units that refer to individual chapters in the book. Each entry includes a title of the respective chapter and a folio number indicating the chapter's location. The title and the folio number are sometimes connected by a linking element such as *an dem/am* 'on the'. Unlike the main text, tables of contents require specific layout features, e.g. titles and folio numbers are presented as a list with more or less white space between them.³

Since printers and compositors were still looking for optimal, i.e. visually appealing and technically feasible solutions in the time of incunabula, typographical interventions were often carried out from one edition to another.⁴ For example, the table of contents of a devotional text printed by Anton Sorg in Augsburg in 1478 (excerpted in Figure 1) reveals an unsatisfactory condition: while the majority of pages (six) have 35 lines, two pages differ from this and contain only 34 lines. According to Claire Bolton (2016: 59-60)

[i]t is easier for the printer always to have the same number of lines of type in the forme – it saves time when making up the forme if the text blocks are always the same size, without having to fill out with lines of spacing material, and it helps to keep the press balanced.

To improve the layout of the table of contents in the subsequent edition, one entry on each of the two differing pages was extended by one line, so that all pages eventually had 35 lines. On the page shown in Figure 1, the first entry was expanded. By comparing the earlier and the later entry, we can observe, as if under a microscope, what linguistic interventions the compositors made in order to adjust the lines:

³ On the typography and text structure of fifteenth-century German tables of contents, see Neumann 2021a. On the forms and functions of historical tables of contents in general, see Mathieu 2017, Howley 2019.

⁴ Grafton (2011: 16-18) points out that aids to the reader such as indexes and tables of contents were usually drawn up by correctors (especially with scientific texts in Latin and Greek). However, it can be assumed that typographical details were decided and implemented *ad hoc* by the compositors.

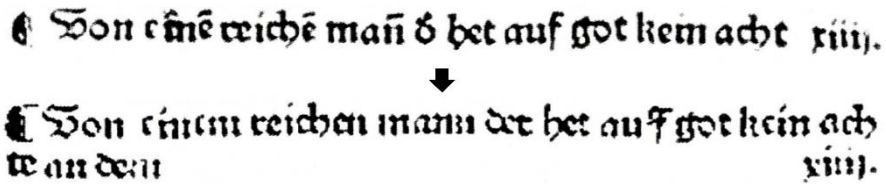


Fig. 2: Expansion of a single-line entry
(top: GW M41133, bottom: GW M41134)⁵

To expand a line, additional characters had to be obtained. In this case, all abbreviations were omitted (*einē* > *einem* ‘a’, *reichē* > *reichen* ‘rich’, *mañ* > *mann* ‘man’; *d̄* > *der* ‘who’), a single consonant was exchanged with a double consonant (*auff* > *auff* ‘to’), a final *-e* was inserted (*acht* > *achte* ‘attention’) and a linking element was added (*an dem* ‘on the’). As a result, the white space between the title and the folio number increased.

In another case of two successively printed tables of contents, two consecutive single-line entries were reduced to one line (see Figure 3). This was done multiple times so that the compositor could save a whole page and fit the table into one quire. Accordingly, the number of characters had to be diminished. In the example in Figure 3, a preposition and the following article were contracted (*Von dem* > *Vom* ‘On the’), the element *blat* ‘leaf’ was removed (*am* ‘on the’, however, was inserted), an abbreviation was used (*dem* > *dē* ‘the’) and a leaf number written in words was replaced by a Roman numeral (*sechshundneüczigsten* ‘ninety-sixth’ > *c*). Consequentially, the white space became smaller.

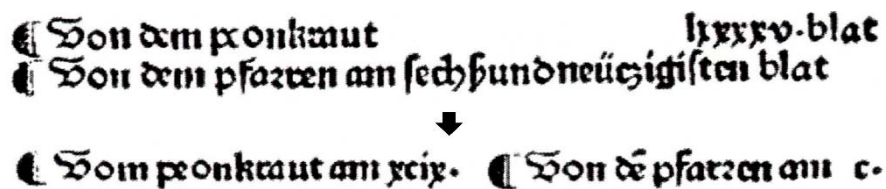


Fig. 3: Reduction of two single-line entries
(top: GW M28456, bottom: GW M28457)⁶

Taking these examples as a starting point, the aim of this study is to identify the linguistic methods that were used for the typographical goal of line adjustment. The focus is on spelling changes; however, changes in text structure, vocabulary and grammar are also taken into account.

3. METHODOLOGICAL REMARKS

In order to systematically study linguistic interventions, it is necessary to compile a larger corpus of entries with variable line numbers. In doing so, it seems reasonable to concentrate on one particular printer since two editions can only be meaningfully compared if they were printed in direct succession (so that one edition is likely to be the template for the other) and produced in the same format and typeface (thus line adjustments are only due to linguistic interventions and not to layout changes). These criteria can only be met by investigating a single print shop.⁷ As entries with variable line numbers do not occur very frequently, I chose Anton Sorg's print shop in Augsburg for my case study. Sorg was one of the most productive printers of the late fifteenth century and his publishing programme included a relatively large number of prints in the vernacular.⁸ Ultimately, all German-language tables of contents printed at least twice by Sorg were searched for suitable passages. It was possible to identify a total of 94 pairs of entries (from 1478 to 1491).

To detect diachronic differences, the Sorg corpus was then compared with a sample from the sixteenth century. For this purpose, tables of contents printed by the Frankfurt printer-publishers Weigand Han (heirs) and/or Georg Rab were used.⁹ Here, however, only 39 suitable pairs of entries could be located (from ca. 1558 to 1577). Also, the search criteria had to be made more flexible in the process: the editions to be compared were not always printed consecutively,¹⁰ and sometimes differences in font

⁵ 'Of a rich man who does not pay attention to God xiiij'. Here and in the following, a translation of the top example is given.

⁶ 'Of the savory lxxxxv leaf | Of the leek on the ninety-sixth leaf'.

⁷ Until about 1520, printers in Germany mainly produced their own type; see Schmitz 2018: 113. There were an estimated 5000 to 5500 typefaces in the German-speaking territories during the incunabula era; see Rautenberg 2018: 314.

⁸ On Anton Sorg, see Ott 2010.

⁹ On Weigand Han (heirs) and Georg Rab, see Reske 2015: 245-248. The fact that the place of printing is different for the fifteenth- and sixteenth-century editions must be taken into account when interpreting chronological results.

¹⁰ See e.g. VD 16 F 3106 and VD 16 F 3108.

size or font weight (e.g. bold) are noticeable.¹¹ The editions studied are taken from two German databases, the *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW) and the *Verzeichnis der Drucke des 16. Jahrhunderts* (VD16).¹² The editions are listed in the reference section.

In accordance with the introductory discussion, all identified entries were divided into two groups: instances of expansion and instances of reduction. This will be important for the statistical calculations in Section 4.2. As far as we can assess today, line reductions and expansions were due to strategic goals of page, sheet and quire planning. The reasons were mostly economic (e.g. saving a page) or related to the layout (e.g. avoiding page breaks within an entry, adjusting the number of lines per page, or spacing out lines that were set too tightly). Both in the Sorg corpus and in the comparative Frankfurt corpus, there are more cases of reduction than expansion. For better readability, not all figures are given in the text. A list with the exact quantitative data can be found in the appendix.

4. LINGUISTIC METHODS FOR LINE ADJUSTMENT

In the following, I will demonstrate the linguistic methods for line adjustment as they appear in Sorg's printed tables of contents. First, both groups, i.e. instances of reduction and expansion, will be discussed together in order to identify typical linguistic categories in which the compositors intervened. Then, the discussion will turn to the question of whether there is a statistical correlation between the reduction and expansion of lines and the decrease or increase of characters resulting from the respective types of change.

¹¹ See e.g. VD16 D 1383 und VD16 D 1389.

¹² Available online [<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de> and <https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16/>] (accessed 31 May 2023).

4.1. Types of linguistic interventions

Figure 4 gives an overview of the different linguistic categories in which changes were made. It shows how many of the 94 total pairs of entries were altered in each category (in percent).¹³ The linguistic categories are ranked according to the frequency of the intervention:

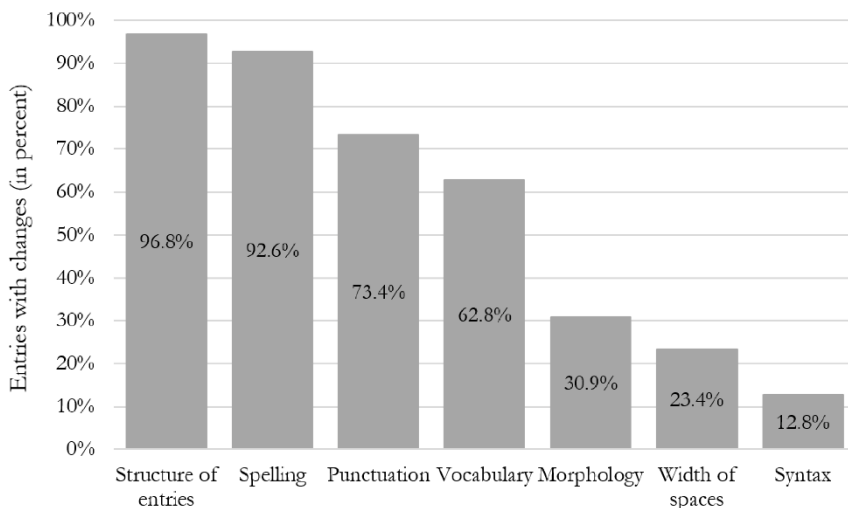


Fig. 4: Frequency of interventions by linguistic categories

The structure of the entries was modified most frequently. In particular, linking elements (*am/an dem* ‘on the’) between the chapter title and the folio numbers were added, exchanged or eliminated. Also, folio numbers were occasionally transformed from Roman numerals into numerals written in words (and vice versa).¹⁴ In some cases, the reference unit *Blatt*

¹³ In some categories (e.g. spelling), multiple interventions might have been made per entry or even per word, e.g. *anderbande* > *and^s hād* ‘other hand’ (insertion of *er* brevigraph, insertion of a straight tilde for a nasal consonant, deletion of final *-e*, separation of words; GW 10182 and GW 10183). Thus, the number of changed entries does not necessarily correspond to the total number of changes in a category.

¹⁴ Even the realisation of Roman numerals could vary (e.g. *lxxxxv* vs *xv*; GW M28456 and M28457).

‘leaf’ was added or removed after a folio number. Punctuation was altered in three out of four entries. In most cases, interpuncts were removed or added before and/or after the folio numbers. The changes in vocabulary, at more than 60%, are also quite considerable. Often these changes involve binomials, i.e. combinations of two words with similar meaning. They were either reduced to one word (e.g. *liebe vnd mjinne* ‘love and courtly love’ > *lieb* ‘love’) or one word was expanded into a binomial (e.g. *leüt* ‘people’ > *menschen oder leüten* ‘people or people’). Another type of intervention is that words (especially nouns) were substituted with synonyms or hypernyms with more or fewer letters (e.g. *ein fürst* ‘a prince’ > *eine person* ‘a person’). Moreover, lexical interventions affected the presence or absence of articles (e.g. *Ein gewalts brieff* ‘A letter of violence’ > *Gewalts brief* ‘Letter of violence’) and certain semantic roles (e.g. *Von küßfen vnd halfen wenn das dem menschen sünde seÿ* ‘Of kissing and hugging when that is sin for a person’ > *Von küssen vnd halfen wenn das sünd seÿ* ‘Of kissing and hugging when that is sin’).

Grammatical structures were altered relatively seldom; interventions in morphology and syntax do occur, however. In terms of morphology, the use of contractions should be noted, especially contractions of prepositions and articles (e.g. *von dem* > *vom* ‘of the’), as well as changes in morphological categories such as the diminutive (e.g. *büchlin* ‘booklet’ > *buch* ‘book’) or in the parts of speech (e.g. *beistendig* ‘assisting’ > *beÿstand* ‘assistance’). As far as syntax is concerned, compositors occasionally rephrased entries, for instance by converting a verbal clause into a nominal clause (e.g. *Als einer od’ zwen vormünder quitierent vor irer vormundschaftt wegen* ‘As one or two guardians confirming on account of their guardianship’ > *Quitierüg einer od’ zweÿer von jr vormüdschaftt wegen* ‘confirmation of one or two [guardians] on account of their guardianship’) or a prepositional modifier into a genitive modifier (e.g. *vidimus von einem prelaten* ‘certified document from a prelate’ > *vidimus eins prelatē* ‘a prelate’s certified document’). The width of spaces was not frequently modified.

In the last category, spelling, a particularly detailed approach is required. It was very common to insert or omit abbreviations. There are mainly three types of abbreviations: the straight tilde over a letter indicating an omitted *n* or *m* (e.g. *Du solt dē namen gotes nit vergebēs nennen* > *Du solt den namen gottes nichtt vergebens nennen* ‘Thou shalt not call the name

of God in vain'), the *er* brevigraph (e.g. *Von der ingwer* > *Von d'ingwer* 'Of the ginger'), and *dz/wz*, which stand for *das/was* 'the, that/what' (e.g. *Was ablaß vnd antlaß seÿ* > *Wz ablaß vnd antlaß seÿ* 'What indulgence and absolution are'). Another frequent case of spelling intervention is the alternation between single and double consonant graphemes, especially in *f/ff* and *t/tt* (e.g. *auff* > *auf* 'on, at'; *mütter* > *müter* 'mother'). The same applies to the elision or (re)insertion of *e* in the suffix (e.g. *berren* > *herrn* 'sirs', *sünde* > *sünd* 'sin'; *güts* > *gütes* 'property', *vorred* > *vorrede* 'preface').¹⁵ In three instances, the compositors varied between *nicht* and *nit* 'not'. Even though the latter cases are originally regional phonetic variants,¹⁶ they are treated here as spelling variants, since the higher or lower number of characters was obviously decisive for the selection of one variant over the other, cf. *herr[e]n, ni[cb]t*. In addition, it is important to note that line adjustment and typographic planning could act as triggers for alternation between regional and supraregional variants. Last but not least, single consonants, vowels and diphthongs were sometimes exchanged, but without an effect on the number of characters (e.g. *pon* > *bon* 'bean', *wenn* > *wann* 'when', *mejster* > *maister* 'master').

4.2. Line adjustment and character difference

In this section, I will pursue the question of whether the linguistic interventions described above are actually related to line adjustment. In doing so, I will focus only on the interventions that caused a difference in the number of characters.¹⁷ Also, I will again take up reductions and expansions, the two groups into which the entries were previously divided.

To statistically test the correlation between linguistic interventions and line adjustment, two assumptions must be verified: (1) Linguistic interventions leading to an increase in characters (+), e.g. the addition of

¹⁵ Here I also included cases of ecthipsis (e.g. *einen* > *ein* 'a, one', *seinem* > *seim* 'his'). See Reichmann–Wegera 1993: 80.

¹⁶ See Reichmann–Wegera 1993: 80-1, 124.

¹⁷ Further investigations will have to determine whether the substitution of a narrower or wider type (e.g. *i* vs *j*) was also used for line adjustment.

words, letters and punctuation marks and the omission of abbreviations, occur more frequently in cases of expansion than in cases of reduction. (2) Linguistic interventions leading to a decrease in characters (–), e.g. the deletion of words, letters and punctuation and the insertion of abbreviations, occur more frequently in cases of reduction than in cases of expansion. In statistics, the association of two binary variables (reduction vs expansion; character increase vs character decrease) can be displayed in a two-times-two table and calculated by the *phi* coefficient (see Figure 5 with the example of abbreviations).

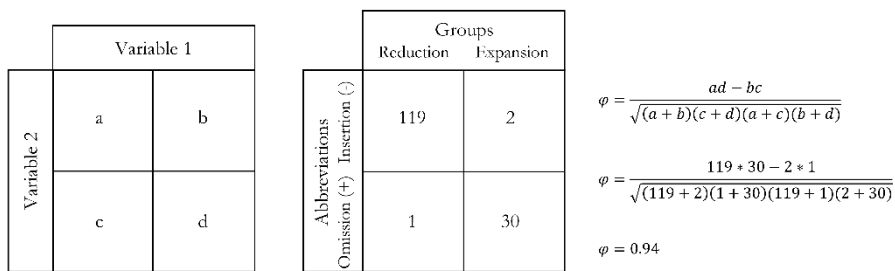


Fig. 5: Two-by-two tables and formula for calculating the phi coefficient (using abbreviations as an example)

If, as in the case of abbreviations, most of the data falls along the diagonal cells, then the two binary variables are considered positively associated. The coefficient *phi* indicates the strength of the correlation. It ranges from –1 to +1, with ± 1 indicating a perfect correlation and 0 indicating no correlation. Therefore, a value of 0.94 for abbreviations is very high. The correlation between the use of abbreviations and the reduction or expansion of lines is so strong that it is justified to consider the use of abbreviations as a linguistic method for line adjustment.¹⁸

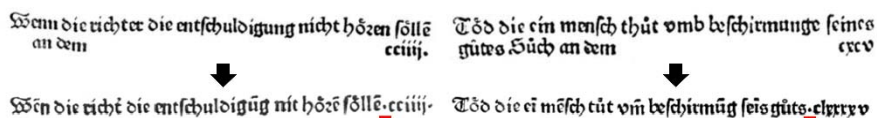
This statistical measure was also used to test the other more or less frequent linguistic features. In Table 1, the tested features are sorted by strength of statistical correlation and highlighted accordingly in grey (strong correlation), light grey (medium correlation) and white (no correlation).

¹⁸ See Gries 2013: 185-6. Many thanks to Kristin Stubert (Rostock, Germany) for her valuable advice.

	Reductions		Expansions		Σ	φ
	+	-	+	-		
abbreviations	1	119	30	2	152	0.94
structural, lexical and syntactic elements	6	111	23	1	141	0.84
<i>e</i> in suffixes	2	28	10	1	41	0.82
substitution of lexical items with a different number of characters	7	58	5	0	70	0.61
width of spaces	3	21	4	3	31	0.45
single and double consonants	6	24	5	3	38	0.38
punctuation marks	29	47	4	3	83	0.11

Tab. 1: Linguistic methods for line adjustment

In addition to abbreviations, the calculations reveal a strong correlation between line adjustment and the addition or deletion of structural, lexical and syntactic elements as well as *e* in the suffix. A medium correlation can be found with regard to the substitution of lexical units with a different number of characters (synonyms and hypernyms), changes in the width of spaces and alternations between single and double consonants. Punctuation marks, however, were not used for the purpose of line adjustment. On the contrary, interpuncts were increasingly inserted into reduced entries in order to separate the title from the folio number more clearly. This text segmentation task was especially important when the white space became too small (see two examples in Figure 6).¹⁹

Fig. 6: Punctuation as a means of text segmentation
(top: GW M13602, bottom: GW M13604)²⁰

¹⁹ On punctuation and text segmentation in the fifteenth century, see Neumann 2021b.

²⁰ Left: 'If the judges should not hear the apology | on the cciiij?'. Right: 'Death that a man does to protect his | property Search on the cxcv'.

Overall, the results suggest two conclusions: First, fifteenth-century compositors used linguistic methods for line adjustment that allowed them to change a relatively large number of characters at once, as well as methods that only slightly modified the template. For example, while deleting lexical items was an effective way to save a lot of space with a single intervention, switching between single and double consonants provided an opportunity to make minimally invasive changes in typographic details. Second, high-frequency interventions show that compositors, on the one hand, resorted to well-established forms of spelling variants such as abbreviations, but on the other hand, they also used variants with strong regional characteristics, as in the case of final *e*.

5. LINE ADJUSTMENT IN THE SIXTEENTH CENTURY

To determine chronological changes in line adjustment methods, I will compare my results with a sample of 39 pairs of entries taken from tables of contents printed and published by Weigand Han (heirs) and/or Georg Rab in the sixteenth century. For this purpose, the entries were analysed in a similar manner as Sorg's prints. Figure 7 shows how many characters were changed (i.e. added or removed) in each linguistic case of intervention compared between Sorg and Han (heirs) and/or Rab.²¹

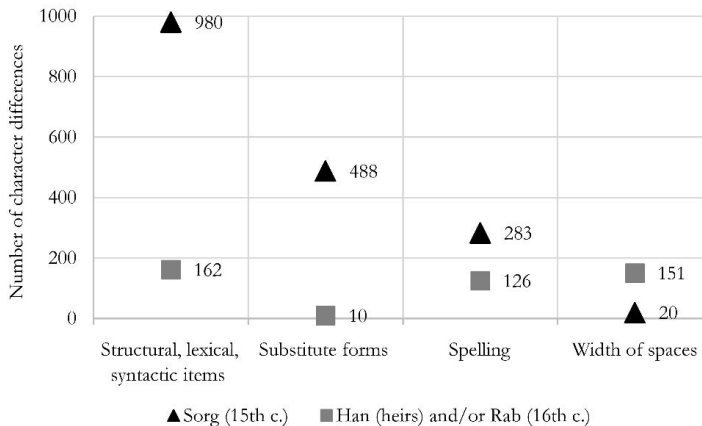


Fig. 7: Linguistic methods for line adjustment in the 15th and 16th century

²¹ To be able to compare the data for both time periods, the number of character

It becomes obvious that the significance of individual linguistic methods has shifted: While Sorg's compositors had intervened heavily in the language of the entries (changing structure, vocabulary and syntax) and were thus able to alter the number of characters considerably, these methods were used to a much lesser extent at the Frankfurt printing house. Apparently, they refrained from changing the wording of a text and adhered closely to the text template. In the sixteenth century, compositors were mostly concerned with 'fine-tuning' and achieved character difference by changing the spelling and especially the width of spaces. In comparison to Sorg, interventions in the width of spaces increased significantly and became a major method for line adjustment (see Figure 8).

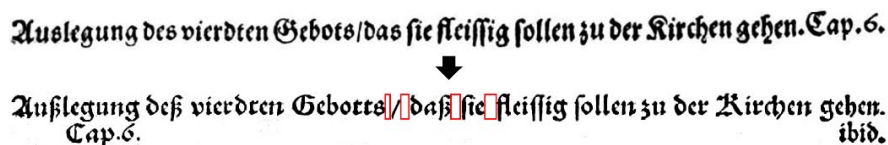


Fig. 8: Changes in the width of spaces
(top: VD 16 D 1383; bottom: VD 16 D 1389)²²

Although spelling interventions were no longer as frequent as they were in the fifteenth century, the use of abbreviations was still the predominant method for line adjustments in the tables of contents of Han (heirs) and/or Rab. This is remarkable, as the use of abbreviations in German prints generally declined sharply after 1500 (see Ruge 2004: 234). It is also interesting to note that it is now possible to demonstrate a strong correlation between line adjustment and the use of single and double consonants. The final example shows both the insertion of abbreviations and the elimination of consonant clusters as a means of line reduction:

differences was projected to 100 tokens. Letters combined to form a ligature were counted as individual characters. Spaces were also regarded as characters.

²² 'Exegesis of the fourth commandment that they should go to church diligently. Chap. 6.'

Wie man mit den Meidtlein v̄nd andern Weibsbildern pflegt vmbzuebn > *Wie man mit dē Meidlein v̄n andern Weibsbildern pflegt vmbzuebe* ‘How to deal with maids and other women’.

6. CONCLUSIONS

Paratexts such as tables of contents can be a fruitful source for research questions that lie at the intersection of linguistics and typography. Based on successively printed tables of contents in which the number of lines in an entry has changed, this study has shown that compositors in the fifteenth century intervened in all linguistic areas of the text for reasons of line adjustment. Of great importance was the area of spelling: Many changes were brought about by the use of abbreviations and of *e* in the suffix. Nevertheless, compositors also made interventions in the text structure, in the choice of words, and even in grammatical constructions. These very effective methods of line adjustment allowed them to alter many characters at once, albeit at the same time changing the wording of the template.

By the second half of the sixteenth century, typographical practices had become more consolidated so that radical layout changes occur less frequently. The text itself also appears to be more stable and definitive in its form, insofar as the compositors no longer interfered with the wording of the template. Rather, they used the width of spaces (“blanks”) as a preferred method to adjust the number of lines.

The results also allow conclusions to be drawn about how type was justified in the main text. Of course, it is necessary to distinguish between methods that utilise specific layout features in the tables of contents and those that could be applied independently of the list mode. But despite this reservation, it is very unlikely that compositors used fundamentally different methods for a similar problem in the main text.

Finally, the results of this study should be validated against other printers, thereby expanding the national scope to see whether these interventions are specific to German-speaking territories or are procedures also practiced in other European print shops. If typographical

determinants were given greater consideration in historical linguistics in the future, our knowledge of pre-modern language use would increase significantly. In that sense, the end of the line is only the beginning.

Marko Neumann
(Justus Liebig University Gießen)

APPENDIX: RESEARCH DATA

			Sorg			Han (heirs) and/or Rab			Σ
			R	E	Σ	R	E	Σ	
Pairs of entries			79	15	94	24	15	39	133
Linguistic interventions									
Structure of entries	Linking element	Omission	48	0	108	0	0	12	120
		Addition	5	14		0	0		
	Reference unit <i>Blatt</i> 'leaf'	Omission	40	0		8	0		
		Addition	0	1		0	4		
Syntax	Different syntac- tic pattern	Omission	8	0	13	0	0	0	13
		Addition	0	3		0	0		
	Change of word order	2	0	0		0			
Vocabulary	Omission of lexical items		15	1	61	0	0	16	77
	Addition of lexical items		1	5		1	0		
	Replacement	Shorter item	34	0		5	4		
		Longer item	3	2		4	2		
Morpho- logy	Replacement	Shorter form	24	0	31	3	0	4	35
		Longer form	4	3		1	0		
Spelling	Abbreviation	Insertion	119	2	316	16	0	99	415
		Omission	1	30		2	2		
	<i>e</i> in the suffix	Omission	28	1		1	0		
		Addition	2	10		3	1		
	Double conso- nants	Omission	24	3		8	0		
		Addition	6	5		0	5		
	Replacement of letters	28	19	15		8			
	Omission of letters	2	6	11		0			
	Addition of letters	0	0	2		2			
	<i>nicht</i> vs <i>nit</i> 'not'	2	1	0		0			
	Upper and lower case letters	3	0	6		5			
Separate vs compound spelling	5	0	1	1					
Division of words to break lines	16	3	3	7					
Punctua- tion	Omission		47	3	83	14	5	34	117
	Addition		29	4		11	4		
Width of spaces	Increase		3	4	31	3	35	71	102
	Decrease		21	3		30	3		

Key: R = Reductions, E = Expansions

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

PRIMARY LITERATURE

- GW 1760 = Andreas Capellanus, *De amore et de amoris remedio*, German by Johann Hartlieb, Augsburg, Anton Sorg, 1482, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 2 Inc.c.a. 1242d) (<https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0002/bsb00024982/images/index.html> [31 May 2023]).
- GW 1762 = Andreas Capellanus, *De amore et de amoris remedio*, German by Johann Hartlieb, Augsburg, Anton Sorg, 1484, 2° (Germanisches Nationalmuseum Nuremberg, Inc. 4° 4699a) (<http://dlib.gnm.de/item/4Inc4699a/html> [31 May 2023]).
- GW 10182 = *Formulare und deutsch Rhetorica*, Augsburg, Anton Sorg, 1484, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 2 Inc.c.a. 1457) (<https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00034325/images/index.html> [31 May 2023]).
- GW 10183 = *Formulare und deutsch Rhetorica*, Augsburg, Anton Sorg, 1491, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 2 Inc.c.a. 2564) (<https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00034327/images/index.html> [31 May 2023]).
- GW M13602 = Johannes Friburgensis, *Summa confessorum*, German by Brother Berthold, Augsburg, Anton Sorg, 1480, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 2 Inc.c.a. 946a) (<https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00034377/images/index.html> [31 May 2023]).
- GW M13604 = Johannes Friburgensis, *Summa confessorum*, German by Brother Berthold, Augsburg, Anton Sorg, 1482, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 2 Inc.c.a. 1205) (<https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00034378/images/index.html> [31 May 2023]).
- GW M28456 = Ortolf of Bavaria, *Arzneibuch*, Augsburg, Anton Sorg, 1479, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 2 Inc.c.a. 870) (<https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00034583/images/index.html> [31 May 2023]).
- GW M28457 = Ortolf of Bavaria, *Arzneibuch*, Augsburg, Anton Sorg, 1482, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 2 Inc.c.a. 1241) (<https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00034585/images/index.html> [31 May 2023]).
- GW M28503 = Otto of Passau, *Die vierundzwanzig Alten oder der goldene Thron*, Augsburg, Anton Sorg, 1480, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 2 Inc.c.a. 967) (<https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00005636/images/index.html> [31 May 2023]).

- GW M28505 = Otto of Passau, *Die vierundzwanzig Alten oder der goldene Thron*, Augsburg, Anton Sorg, 1483, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 2 Inc.c.a. 1360) (<https://daten.digitale-sammlungen.de/0008/bsb00082731/images/index.html> [31 May 2023]).
- GW M41133 = *Der Seelentrost*, Augsburg, Anton Sorg, 1478, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 2 Inc.c.a.783a) (<https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00031704/images/index.html> [31 May 2023]).
- GW M41134 = *Der Seelentrost*, Augsburg, Anton Sorg, 1483, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 2 Inc.c.a.1371) (<https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00032037/images/index.html> [31 May 2023]).
- VD16 B 8729 = Hieronymus Brunschwig, *Medicinaris, das Buch der Gesundheit*, Frankfurt, Weigand Han, [ca. 1558], 4° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 4 M.med. 107dm) (<https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10164437.html> [31 May 2023]).
- VD16 B 8730 = Hieronymus Brunschwig, *Medicinaris, das Buch der Gesundheit*, Frankfurt, Weigand Han (heirs), [ca. 1565], 4° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 4 M. med.107d) (<https://daten.digitale-sammlungen.de/0002/bsb00024584/images/index.html> [31 May 2023]).
- VD16 D 1382 = Vasco Díaz Tanco, *Libro intitulado palinodia, de la nepbanda y fiera nacion de los Turcos*, German, Frankfurt, [Georg Rab, Weigand Han (heirs)], 1563, 2° (Österreichische Nationalbibliothek, 47.Mm.20) (http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ180628606 [31 May 2023]).
- VD16 D 1383 = Vasco Díaz Tanco, *Libro intitulado palinodia, de la nepbanda y fiera nacion de los Turcos*, German, [Frankfurt], [Georg Rab, Weigand Han (heirs)], 1563, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, ESlg/2 A.lat.b. 68) (<https://daten.digitalesammlungen.de/~db/0009/bsb00091968/images/> [31 May 2023]).
- VD16 D 1385 = Vaco Díaz Tanco, *Libro intitulado palinodia, de la nepbanda y fiera nacion de los Turcos*, German, [Frankfurt], [Georg Rab, Weigand Han (heirs)], 1565, 2° (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2 Gs 400) (<https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb11196940.html> [31 May 2023]).
- VD16 D 1389 = Vasco Díaz Tanco, *Libro intitulado palinodia, de la nepbanda y fiera nacion de los Turcos*, German, Frankfurt, [Georg Rab (printer), Sigmund Feyrabend (publisher)], 1577, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 2 Turc. 33) (<https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00083435/images/> [31 May 2023]).
- VD16 F 3106 = Leonhardt Fronsperger, *BaumOrdnung*, Frankfurt, Georg Rab, Weigand Han (heirs), 1564, 2° (Österreichische Nationalbibliothek, 55944-C ALT MAG) (http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=A-BO_%2BZ196729706 [31 May 2023]).

VD16 F 3108 = Leonhardt Fronsperger, *BaumOrdnung*, Frankfurt, Weigand Han (heirs), 1567, 2° (Bayerische Staatsbibliothek Munich, 2 J.germ. 10 x) (<https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb101448.html> [31 May 2023]).

SECONDARY LITERATURE

- Baddeley–Voeste 2012 = Susan Baddeley, Anja Voeste (ed. by), *Orthographies in Early Modern Europe*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2012.
- Baugh–Cable 2013 = Albert C. Baugh, Thomas Cable, *A history of the English language*, Sixth edition, London · New York, Routledge, 2013.
- Bolton 2016 = Claire Bolton, *The fifteenth-century printing practices of Johann Zainer, Ulm, 1473-1478*, Oxford, Oxford Bibliographical Society, 2016.
- Brekle 1964 = Herbert E. Brekle, *Statistical correlation between typographical data and spelling-variants in 16th and 17th century English books*, «Linguistics» 9 (1964): 14-29.
- Bumke 1996 = Joachim Bumke, *Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, Jan-Dirk Müller (ed. by), «Aufführung» und «Schrift» in Mittelalter und früher Neuzeit, Stuttgart, Metzler, 118-129.
- Elementaler 2018 = Michael Elementaler, *Historische Graphematik des Deutschen. Eine Einführung*, Tübingen, Narr, 2018.
- Grafton 2011 = Anthony Grafton, *The culture of correction in Renaissance Europe*, London, British Library, 2011.
- Gray 2008 = Douglas Gray, *Later medieval English literature*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Gries 2013 = Stefan Th. Gries, *Statistics for linguistics with R. A practical introduction*, Second edition, Berlin · New York, De Gruyter, 2013.
- Howley 2019 = Joseph A. Howley, *Tables of contents*, in Dennis Duncan, Adam Smyth (ed. by), *Book parts*, Oxford, Oxford University Press, 2019: 65-79.
- Mathieu 2017 = Georges Mathieu (ed. by), *La table des matières. Son histoire, ses règles, ses fonctions, son esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- Neumann 2021a = Marko Neumann, «So ein roß wischtücher frißt». Zu Inhaltsverzeichnissen in deutschsprachigen Drucken des 15. und 16. Jahrhunderts, «Sprachwissenschaft» 46 (2021): 1-26.
- Neumann 2021b = Marko Neumann, *Punctuation and text segmentation in 15th-century pamphlets*, «Zeitschrift für Sprachwissenschaft» 40 (2021): 345-70.
- Ott 2010 = Norbert H. Ott, *Sorg, Anton*, «Neue Deutsche Biographie» 24 (2010): 598-99.

- Rautenberg 2018 = Ursula Rautenberg, *Das Buch in der Codexform und einblättrige Lesemedien*, in Ursula Rautenberg, Ute Schneider (ed. by), *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2015: 279-336.
- Rautenberg–Voeste 2022 = Ursula Rautenberg, Anja Voeste (ed. by), *Typographie. Theoretische Konzeptionen, historische Perspektiven, künstlerische Applikationen*, Stuttgart, Hiersemann, 2022.
- Reichmann–Wegera 1993 = Oskar Reichmann, Klaus-Peter Wegera (ed. by), *Frühneubochdeutsche Grammatik*, Tübingen, Niemeyer, 1993.
- Reske 2015 = Christoph Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Second edition, Wiesbaden, Harrassowitz, 2015.
- Ruge 2004 = Nikolaus Ruge, *Aufkommen und Durchsetzung morphembezogener Schreibungen im Deutschen 1500-1770*, Heidelberg, Winter, 2004.
- Rutkowska 2013 = Hanna Rutkowska, *Typographical and graphomorphemic features of five editions of the «Kalender of Shepherdes» as elements of the early printers' community of practice*, in Joanna Kopaczyk, Andreas H. Jucker (ed. by), *Communities of practice in the history of English*, Amsterdam, John Benjamins, 2013: 123-49.
- Schmitz 2018 = Wolfgang Schmitz, *Grundriss der Inkunabelkunde. Das gedruckte Buch im Zeitalter des Medienwechsels*, Stuttgart, Hiersemann, 2018.
- Shute 2017 = Rosie Shute, *Pressed for space: The effects of justification and the printing process on fifteenth-century orthography*, «English Studies» 98 (2017): 262-82.
- Voeste 2021 = Anja Voeste, *Spelling variation and text alignment. An investigation of German «Mirabilia Romae» from the year 1500*, «Zeitschrift für Sprachwissenschaft» 40 (2021): 279-95.

BIOGRAPHIES DES AUTEURS

SUSAN BADDELEY (susan.baddeley@uvsq.fr) est professeure des universités en langue anglaise et civilisation britannique à l'Université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Elle est spécialiste de la théorie et de la pratique de l'écrit au XVI^e siècle et s'intéresse particulièrement aux systèmes graphiques du français et de l'anglais. À ce titre, elle a notamment édité et traduit *l'Esclaircissement de la langue francoyse* (1530) du grammairien anglais John Palsgrave en 2003 et *The French Method / La Méthode française* de Jacques Bellot en 2010.

MARIA COLOMBO TIMELLI (maria.colombo@unimi.it) est professeure à l'Université de Milan. Ses recherches portent principalement sur le moyen français et sur les adaptations en prose des anciens romans et chansons de geste en vers : dans ce domaine elle a publié de nombreux articles et des éditions critiques (*Erec et Enide*, Genève, 2000; *Cligés*, Genève, 2004; Jean Wauquelin, *La Manequine*, Paris, 2010; *Perceval le Gallois*, 5 volumes, 2017-2023); elle a aussi dirigé le *Nouveau répertoire des mises en prose* (Paris, 2014) et sa *Suite* (Paris, 2023). Après plusieurs études préliminaires, son édition du *Dialogue des créatures*, version anonyme, est en cours.

LAURA-MAÏ DOURDY (lmdourdy@gmail.com) est docteure en Sciences du Langage, spécialiste de diachronie du français et éditrice de textes anciens. Elle analyse les imprimés de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance en se focalisant sur la littérature de divertissement et, particulièrement, sur les romans de chevalerie. En 2020, elle a obtenu un financement européen à l'Université libre de Bruxelles dans le but d'étudier l'impact des choix des imprimeurs sur l'évolution de la langue, de la littérature et des pratiques de lecture au XVI^e siècle avec une approche à la croisée de la linguistique, de la philologie et de la bibliographie matérielle.

FANNY MAILLET (fanny.mailet@uzh.ch) est maître-assistante de littérature française médiévale à l'Université de Zurich. Ses recherches portent sur la diffusion des textes médiévaux narratifs (« romans de chevalerie ») et didactiques (traités amoureux, encyclopédies) dans l'imprimerie des XV^e et XVI^e siècles, et sur la réception érudite de la fin du XVIII^e siècle. Depuis l'automne 2023 elle enseigne également la littérature des XVI^e et XVII^e siècles à la Sorbonne Nouvelle en tant que vacataire.

FRANCESCO MONTORSI (francesco.montorsi@univ-lyon2.fr) est maître de conférences en langue et littérature médiévales à Lyon 2. Après une thèse à la Sorbonne, il a travaillé à la Sorbonne, Lille et Zurich. Ses activités de recherche portent sur le roman de chevalerie entre Moyen Âge et Renaissance, les échanges culturels entre Italie et France, la réception de la littérature médiévale à l'âge de l'imprimé, l'écriture de l'histoire aux XII^e et XIII^e siècles. Il est actuellement le porteur d'un projet ANR sur l'héraldique arthurienne dans les textes, les images et les armoriaux, à l'époque médiévale et moderne.

MARKO NEUMANN (Marko.Neumann@germanistik.uni-giessen.de) is a lecturer and research assistant in the Department of German Historical Linguistics at the Justus Liebig University Giessen, Germany. He received his PhD from the University of Rostock in 2018. His research focuses on historical syntax, punctuation and text segmentation, as well as linguistic aspects of early modern paratexts.

GABRIELLA PARUSSA (gabriella.parussa@sorbonne-universite.fr) est professeure de linguistique et de philologie à Sorbonne Université. Spécialiste de l'histoire de la langue, elle a édité l'*Épître Othea* de Christine de Pizan, la première traduction française en vers des *Triomphes* de Pétrarque et plusieurs textes dramatiques des XIV^e-XV^e siècles. Elle a travaillé sur les graphies médiévales et sur l'histoire du code graphique et s'est intéressée à la représentation de l'oral à l'écrit, notamment dans les textes de théâtre, dans une perspective de pragmatique historique. En conjuguant les approches linguistique et philologique, elle s'est intéressée aussi bien à la variation qu'aux variantes d'auteurs et rédactionnelles.

MARCO VENEZIALE (marco.veneziale@uzh.ch) est chercheur à l'Université de Zurich en littérature française du Moyen Âge. Il s'est occupé de littérature arthurienne (il a édité la *Continuation du Roman de Guiron*, parue en 2020), d'hagiographie (notamment de la légende de Barlaam et Josaphat) et de la diffusion de la lyrique pétrarquiste à la cour de François I^{er}, au XVI^e siècle. Depuis toujours ses recherches visent à une meilleure compréhension des rapports culturels et littéraires qui s'instaurent, au Moyen Âge et à la Renaissance, entre la France et l'Italie.

ANJA VOESTE (anja.voeste@germanistik.uni-giessen.de), professor at Justus Liebig University Giessen in Germany, specializes in German language history. Her research journey began with a doctoral thesis on the variation of adjective declension in 18th-century German, published as *Varianz und Vertikalisierung*

(Amsterdam & Atlanta, 2000). She further delved into the intricacies of 16th-century spelling in her work *Orthographie und Innovation* (Hildesheim et al., 2008), shedding light on the influential role of typesetters. Voeste has also contributed significantly as a co-editor, partnering with Susan Baddeley for *Orthographies in Early Modern Europe* (Berlin & Boston, 2012), and with Ursula Rautenberg for *Typographie* (Stuttgart, 2022).

TABLE DES MATIÈRES

Laura-Maï Dourdy, <i>Présentation</i>	5
Marco Veneziale, <i>Pierre Attaignant et les chansons du « Portefeuille de François I^{er} »</i>	15
Francesco Montorsi, <i>Editio princeps chez le Prince. Le cas du « Giglan »</i>	35
Gabriella Parussa, <i>Le rôle des libraires et imprimeurs dans la diffusion et dans la réception des mystères médiévaux au XVI^e siècle : l'exemple de Jean Saint-Denis et de Julien Hubert</i>	55
Maria Colombo Timelli, <i>Titre et genre : quel sort pour le « Dialogus creaturarum » / « Dialogue des creatures » ? (« La destruction des vices... » Paris, Michel le Noir, 1505)</i>	81
Fanny Maillet, <i>Du « Livre des propriétés des choses » de Jean Corbechon au « Propriétaire » imprimé : pistes pour une étude de la dynamique de formation du recueil (avec une note sur le rôle du livre XIX)</i>	99
Laura-Maï Dourdy, <i>Réception des romans de chevalerie au XVI^e siècle : matérialité et langue d'un genre littéraire</i>	131
Susan Baddeley, <i>The first printed works for teaching French in England</i>	163
Anja Voeste, <i>Linguistic features as an element of typographic design</i>	181
Marko Neumann, <i>The end of the line: linguistic line adjustment interventions in Early German printing</i>	199
Biographies des auteurs	221

BIBLIOTECA DI CARTE ROMANZE

Direzione

Anna Cornagliotti, Università degli Studi di Torino, Italia

Alfonso D'Agostino, Università degli Studi di Milano, Italia

Matteo Milani, Università degli Studi di Torino, Italia

Comitato Scientifico

Johannes Bartuschat, Universität Zürich, Romanisches Seminar, Svizzera

Paola Bianchi De Vecchi, Università per stranieri di Perugia, Italia

Pietro Boitani, "La Sapienza" Università di Roma, Italia

Maria Colombo Timelli, Università degli Studi di Milano, Italia

Brigitte Horiot, Université de Lyon III, Francia

Pier Vincenzo Mengaldo, Università degli Studi di Padova, Italia

† Max Pfister, Universität Romanistik Saarbrücken, Germania

Francisco Rico Manrique, Universidad Autónoma de Barcelona, Spagna

Sandra Ripeanu Alteni, Universitatea Bucuresti, Romania

Elisabeth Schulze-Busacker, Università degli Studi di Pavia, Italia

† Cesare Segre, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, Italia

Francesco Tateo, Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia

Maurizio Virdis, Università degli Studi di Cagliari, Italia

† Maurizio Vitale, Università degli Studi di Milano, Italia

Comitato Editoriale

Beatrice Barbiellini Amidei, Università degli Studi di Milano, Italia

Luca Bellone, Università degli Studi di Torino, Italia

Hugo Óscar Bizzarri, Université de Fribourg, Svizzera

Frédéric Duval, École Nationale des Chartes, Paris, Francia

Maria Grossmann, Università degli Studi dell'Aquila, Italia

Pilar Lorenzo Gradín, Universitade de Santiago de Compostela, Spagna

Simone Marcenaro, Università degli Studi del Molise, Italia

Paolo Rinoldi, Università degli Studi di Parma, Italia

Luca Sacchi, Università degli Studi di Milano, Italia

Patrizia Serra, Università degli Studi di Cagliari, Italia

Roberto Tagliani, Università degli Studi di Milano, Italia

Riccardo Viel, Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia

VOLUMI PUBBLICATI

1. *La guerra di Troia in ottava rima*. Edizione critica a cura di Dario Mantovani.
2. *La virago evirata. La dame escoillee (NCRF, 83)*. Edizione critica a cura di Serena Lunardi.
3. *Moralitas Sancti Heustacii. Mistero provenzale*. Edizione critica a cura di Luca Bellone.
4. Antonio Montinaro, *La tradizione del «De medicina equorum di Giordano Ruffo»*.
5. *Il Lucidario bergamasco (Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. MA 188)*. Edizione critica a cura di Marco Robecchi.
6. Diego Stefanelli, *Cesare De Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*.
7. *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino.
8. *«Di donne e cavallier»*. Intorno al primo «Furioso», a cura di Cristina Zampese.
9. *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino.
10. *I colori del racconto*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese.
11. *«E nadi contra suberna»*. Essere “trovatori” oggi, a cura di Monica Longobardi e Estelle Ceccarini
12. La «Gloriosissimi Geminiani Vita» di Giovanni Maria Parente. Edizione critica a cura di Anna Spiazzi
13. *Fictio, falso, fake. Sul buon uso della filologia*, a cura di Antonella Negri e Roberto Tagliani.
14. *I luoghi del racconto*, a cura di Beatrice Barbiellini Amidei e Anna Maria Cabrini.
15. *La novella in viaggio*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese.
16. Calogero Giorgio Priolo, *«Che credono col suo intelletto potere misurare»*. Per una cronistoria degli studi di topografia dantesca.
17. *Il volgarizzamento veneto della «Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris» secondo il ms. Oxford, Bodleian Library, Canon. It. 280*. Edizione con note critiche a cura di Anna Cornagliotti e Laura Parnigoni. Illustrazioni e commento iconografico di Maria Luisa Vicentini.

