

**UCL**

Université  
catholique  
de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres (FIAL)

## Du manuscrit à l'imprimé

Édition critique de cinq nouvelles du *Decameron* de Boccace publié par Antoine Vérard sur base de la traduction française de Laurent de Premierfait

Mémoire réalisé par  
**Aline Colau**

Promotrice  
**Tania Van Hemelryck**

Année académique 2016 - 2017  
**ROM2MA – Finalité approfondie**



### **Remerciements**

Mes remerciements vont tout d'abord à ma promotrice, Mme. Van Hemelryck, pour sa grande disponibilité et ses conseils. Merci également aux membres de ma famille, pour leur soutien infailible et leurs encouragements, depuis toujours. Un clin d'œil particulier à Gil, qui se moque pas mal d'Antoine Vérard, mais dont l'aide me fut précieuse pour venir à bout de ce mémoire (« soutien aérien » de qualité !). Enfin, merci à Thibaut, pour les relectures attentives, les conseils avisés et les encouragements (un vrai coach).



## Table des matières

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>7</b>
<b>APPARITION DE L'IMPRIMERIE EN FRANCE .....</b>	<b>11</b>
1. CONTEXTE D'APPARITION .....	11
2. PREMICES ET INVENTION DE L'IMPRIMERIE .....	14
3. INTRODUCTION DE L'IMPRIMERIE EN FRANCE .....	16
4. DEUX CENTRES IMPORTANTS : PARIS ET LYON .....	18
5. ASPECTS TECHNIQUES .....	20
5.1. <i>La presse</i> .....	20
5.2. <i>Les caractères</i> .....	21
5.3. <i>Le modèle</i> .....	23
5.4. <i>Composition et imposition</i> .....	23
6. ASPECTS FORMELS .....	25
6.1. <i>Remarques générales</i> .....	25
6.2. <i>L'illustration</i> .....	28
6.3. <i>La page de titre</i> .....	30
6.4. <i>Les marques</i> .....	31
6.5. <i>Format et habillage</i> .....	31
6.6. <i>Caractères</i> .....	32
7. ORGANISATION DU SECTEUR .....	33
8. LE LIVRE, UNE MARCHANDISE .....	36
9. RECEPTION .....	37
10. CONCLUSION .....	40
<b>ANTOINE VERARD .....</b>	<b>41</b>
1. BIOGRAPHIE .....	41
2. TRAVAIL D'EDITION : GENERALITES .....	42
2.1. <i>Vérard, « simple » éditeur ?</i> .....	42
2.2. <i>Au fil de sa carrière</i> .....	43
2.3. <i>Marque et devise</i> .....	44
3. PRATIQUES ET SPECIFICITES .....	44
3.1. <i>Sélection des textes</i> .....	45
3.2. <i>Spécificités éditoriales</i> .....	46
3.3. <i>Les gravures sur bois</i> .....	47
3.4. <i>Dédicataires</i> .....	48
3.5. <i>Traitement des textes</i> .....	49
4. ANTOINE VERARD, AUTEUR ? .....	50
5. CONCLUSION .....	54
<b>REFLEXION SUR L'AUCTORIALITE .....</b>	<b>55</b>
1. RELATION AUTEUR-EDITEUR .....	56
2. QUELLES STRATEGIES ? .....	57
3. TRAITEMENT DE L'AUCTORIALITE DANS LE <i>LIVRE DES CENT NOUVELLES</i> .....	60
4. CONCLUSION .....	62
<b>BOCCACE ET LE DECAMERON EN FRANCE AU XV<sup>E</sup> SIECLE .....</b>	<b>65</b>
1. INTRODUCTION DU <i>DECAMERON</i> EN FRANCE .....	67
2. INTRODUCTION D'UN NOUVEAU GENRE LITTERAIRE .....	69
3. LE LIVRE DES CENT NOUVELLES D'ANTOINE VERARD .....	71
3.1. <i>Péritexte et illustrations</i> .....	72
3.2. <i>Forme et contenu des nouvelles</i> .....	73
3.3. <i>Autres modifications</i> .....	75
3.4. <i>Conclusion</i> .....	75

<b>ÉDITION CRITIQUE.....</b>	<b>77</b>
1. INTRODUCTION .....	77
2. EXTRAITS EDITES .....	78
3. ETABLISSEMENT DU TEXTE.....	79
3.1. Généralités et présentation.....	79
3.2. Résolution des abréviations.....	81
3.3. Signes diacritiques .....	81
3.4. Principes d'édition.....	81
4. REMARQUES SUR LA LANGUE .....	82
4.1. Graphie et phonétique.....	82
4.2. Morphologie .....	82
4.3. Syntaxe.....	83
5. LE TEXTE.....	84
I. LA PARABOLE DES TROIS ANNEAUX.....	84
II. LE SÉRAIL DU MUET.....	87
III. DU TAC AU TAC.....	92
IV. L'ART D'UTILISER LES RESTES .....	95
V. LE MALADE IMAGINAIRE.....	98
6. NOTES CRITIQUES .....	103
7. GLOSSAIRE .....	123
8. INDEX DES NOMS PROPRES.....	135
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>139</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>143</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>151</b>

## INTRODUCTION

L'objectif de ce travail est d'étudier, au départ de l'édition du *Decameron* proposée par Antoine Vérard en 1485, le passage du manuscrit à l'imprimé qui s'est opéré à la fin du XV<sup>e</sup> siècle en France. Par conséquent, il comprend deux volets. Le premier consiste en l'édition critique de cinq nouvelles du *Livre des Cent Nouvelles*, c'est-à-dire la version du *Decameron* publiée par Vérard (Paris, 1485) au départ de la traduction française réalisée par Laurent de Premierfait en 1414. Le second volet développe une contextualisation (au sens large du terme) du travail de Vérard. L'intérêt de ce mémoire est donc de joindre, à un travail de recherches sur la transition du manuscrit à l'imprimé, l'étude d'un témoin de cette transition, envisagé comme une étude de cas à laquelle il sera fait référence.

Le *Livre des Cent Nouvelles* publié par l'éditeur parisien Antoine Vérard<sup>1</sup> en 1485 ne correspond pas à une simple transposition de la traduction du *Decameron* faite par Laurent de Premierfait quelques décennies plus tôt, ou de la version originale du texte écrite par Giovanni Boccaccio au siècle précédent. Vérard, pour vendre son édition aux lecteurs de la fin du XV<sup>e</sup> siècle encore habitués aux manuscrits, a aménagé textuellement et paratextuellement le témoin dont il disposait. Ainsi, le passage à l'imprimé des textes circulant jusque-là sous la forme de manuscrits ne constitue pas uniquement un changement de médium, mais a bel et bien un impact sur les textes eux-mêmes. Un tel constat nous a amenée à élargir le champ de notre travail, qui au départ consistait en une édition critique de quelques nouvelles du *Livre des Cent Nouvelles*. L'édition critique, qui constitue véritablement le cœur de ce mémoire, a été réalisée en premier lieu, mais nous avons jugé pertinent de la placer après les observations théoriques sur l'apparition de l'imprimerie, la présentation de Vérard, la réflexion sur l'auctorialité et l'étude de la réception de Boccace et de son *Decameron*. L'idée est de permettre au lecteur d'apprécier pleinement toute la richesse du texte édité et de comprendre l'intérêt qu'il représente en tant que témoin d'une période de transition.

Pour saisir tout l'intérêt du travail d'adaptation de Vérard, il est selon nous nécessaire de s'interroger sur l'apparition de l'imprimerie en France au XV<sup>e</sup> siècle et sur son impact au sein du champ littéraire médiéval. En effet, le *Livre des Cent Nouvelles* édité en 1485 par

---

<sup>1</sup> Concernant Antoine Vérard, voir WINN Mary Beth, *Anthoine Vérard, Parisian publisher, 1485-1512. Prologues, Poems and Presentations*, Genève, Droz, 1997.

Antoine Vérard fait partie de ce que l'on appelle communément les « incunables », c'est-à-dire les premiers textes imprimés. Autrement dit, il apparaît à une époque de transition. Il faut remonter relativement loin dans le temps pour mettre en évidence les facteurs ayant permis l'émergence de l'imprimerie.<sup>2</sup> À travers un rapide panorama historique s'étalant du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, nous soulignerons les principaux éléments expliquant la naissance de cette nouvelle technique. Nous nous concentrerons ensuite sur la France afin de voir quand l'imprimerie y a été introduite et comment elle s'y est diffusée. Après cette étude historique, nous passerons aux aspects techniques de l'imprimerie (presse, caractères, etc.) afin de connaître en détail son fonctionnement. Suite à cela, nous nous intéresserons à la forme des livres et son évolution depuis l'apparition de l'imprimerie jusqu'aux années 1530. Ces deux points nous permettront de bien comprendre les spécificités des premiers livres imprimés. Néanmoins, envisager uniquement la machine et son produit ne suffit pas. Les caractéristiques de l'industrie de l'imprimé et les aspects économiques du livre doivent également être abordés. Par conséquent, nous verrons quels sont les différents acteurs du secteur du livre imprimé et en quoi ce dernier doit aussi être considéré comme une marchandise, un produit commercial. Enfin, nous nous intéresserons à la réception, par le public français du XV<sup>e</sup> siècle, de ce nouveau médium qu'est le livre imprimé. Ensuite, dans un second chapitre, nous présenterons Antoine Vérard dans le but de cerner au mieux ce personnage et ainsi de comprendre le rôle exact qu'il joua dans le monde de l'édition française. Tant sa biographie que ses méthodes de travail seront étudiées : était-il seulement éditeur ? quelles sont les spécificités de ses éditions ? comment traite-t-il les textes qu'il publie ?... sont quelques-unes des questions auxquelles nous tenterons de répondre.

L'observation du monde de l'imprimé et de l'entreprise de Vérard soulève plusieurs questions, parmi lesquelles celle de l'auctorialité.<sup>3</sup> L'imprimerie entraîne une perturbation de la traditionnelle relation mécène-écrivain, et l'éditeur, nous le verrons, cherche à se créer une place au sein du champ littéraire. Plusieurs autorités sont donc en concurrence au sein du livre, désormais rapidement multiplié et largement diffusé. Aussi, nous poursuivrons par une

---

<sup>2</sup> Pour l'histoire de l'imprimerie, voir entre autres MARTIN Henri-Jean, CHARTIER Roger et VIVET Jean-Pierre, *Histoire de l'édition française. 1, Le livre conquérant : du Moyen Âge au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Promodis, 1983.

<sup>3</sup> Concernant la question de l'auctorialité, voir entre autres : AMSTRONG Adrian, « Paratexte et autorité(s) chez les Grands Rhétoriciens », dans *Travaux de littérature : l'écrivain éditeur. Du Moyen Âge à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. BESSIRE François, Paris, ADIREL/Droz, 14, 2001, pp. 61-89 et BROWN Cynthia J., « Poètes, mécènes et imprimeurs à la fin du Moyen Âge français : une crise d'autorité », dans *Pratiques de la culture écrite en France au XV<sup>e</sup> siècle*, éd. M. ORNATO et Nicole PONS, Turnhout, Brepols, 1995 (Fédération Internationale des Instituts d'Études médiévales. Textes et études du Moyen Âge, 2), pp.234-440.

réflexion sur la notion d'auteur en lien avec l'émergence de l'imprimerie. Sans prétendre faire une étude approfondie de la question, il nous a semblé important de souligner quelques éléments nécessaires à la saisie de la transition entre manuscrit et imprimé dans toute sa complexité : l'organisation de la relation auteur-éditeur et la façon dont le livre est envisagé et investi par ces deux instances. À l'issue de cette approche théorique, nous examinerons le traitement de l'auctorialité dans le *Livre des Cent Nouvelles* édité par Antoine Vérard. Enfin, pour conclure, nous étudierons la réception de Boccace et plus précisément de son *Decameron* par le public français du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>4</sup> Ce faisant, nous verrons quelles œuvres de l'auteur italien ont circulé en France, sous quelle(s) forme(s) et quel public elles touchaient. Au sein de ce corpus, nous situerons le *Decameron*, dont nous étudierons la trajectoire, d'abord chez Laurent de Premierfait et ensuite chez Antoine Vérard.

S'en suivra l'édition critique, avec une présentation du témoin utilisé et des nouvelles éditées, des précisions sur l'établissement du texte et des remarques d'ordre linguistique. L'analyse textuelle des nouvelles se fera au travers de notes critiques portant tantôt sur des aspects historiques, tantôt sur des questions littéraires et linguistiques.

---

<sup>4</sup> À ce sujet, voir notamment HAUVETTE Henri et PELLEGRINI Carlo, *Études sur Boccace (1894-1916)*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1968 et CALU Florence et AVRIL François, *Boccace en France : de l'humanisme à l'érotisme*, Paris, Bibliothèque nationale, 1975.



## APPARITION DE L'IMPRIMERIE EN FRANCE

Bien que des éléments antérieurs et postérieurs à ces dates soient également mentionnés, nous nous centrons ici sur la période comprise entre 1470 et 1530. Pour s'intéresser à la question de l'apparition de l'imprimerie en France, différents angles ont été pris. Tout d'abord, dans une perspective historique, nous nous sommes intéressée au contexte (au sens large du terme) dans lequel l'imprimerie est apparue et aux facteurs ayant permis son émergence et favorisé son développement. En France, les deux centres importants de l'imprimerie sont Paris et Lyon. C'est à travers ces deux villes que nous aborderons les aspects techniques (matériel et étapes de fabrication), les aspects formels ainsi que l'organisation de ce secteur d'activité dans ses différentes composantes (compagnons, maîtres, etc.). Ensuite, nous envisagerons le livre en tant que marchandise pour finalement aborder la question de la réception de l'imprimé par le public.

### 1. Contexte d'apparition

Il est impossible de comprendre l'apparition de l'imprimerie si l'on ne remonte pas de quelques siècles dans le temps afin de mettre en évidence les facteurs ayant permis l'émergence de cette nouvelle technique. Au XI<sup>e</sup> siècle, les derniers envahisseurs arabes et scandinaves sont boutés hors d'Europe, ce qui rend les routes plus sûres, notamment pour les marchands.<sup>5</sup> Les villes connaissent alors un renouveau et se développent fortement, surtout au XIII<sup>e</sup> siècle. L'émergence de fortunes intermédiaires fait apparaître une classe bourgeoise. Les routes étant stables, un commerce à longue distance se met en place. De plus vastes états sont constitués, des banques se développent et de véritables hiérarchies de fonctionnaires font leur apparition.<sup>6</sup> Le XIII<sup>e</sup> siècle est également marqué par la naissance des grandes universités. Les monastères n'ont dès lors plus le monopole sur la production de livres. En effet, les universités – foyers d'un nouveau public de lecteurs – constituent désormais les centres de la vie intellectuelle.<sup>7</sup> Par ailleurs, au sein de l'administration plus complexe des états, les universitaires sont capables de jouer un rôle jusque là réservé aux membres de la noblesse. En outre, une méthode de raisonnement scolastique caractérisée par « la prise de contrôle du

---

<sup>5</sup> MARTIN Henri-Jean, « La révolution de l'imprimé », dans MARTIN Henri-Jean, CHARTIER Roger et VIVET Jean-Pierre, *Histoire de l'édition française. 1, Le livre conquérant : du Moyen Âge au milieu du XVIIe siècle*, Paris, Promodis, 1983, p.166.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *L'Apparition du livre*, Paris, Albin-Michel, 1971, p.22.

discours par la logique de l'écrit»<sup>8</sup> se développe. Il est également intéressant de souligner l'apparition de la prose à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et la multiplication d'ouvrages de « vulgarisation ou de distraction »<sup>9</sup> à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, soit deux éléments qui permettent à un public plus large d'accéder à l'écrit.

L'importance de l'écrit ne cesse de croître. Il répond à des besoins contractuels et juridiques, est un outil indispensable au commerce à distance et, enfin, est un moyen de gouverner.<sup>10</sup> Charles V n'a de cesse de souligner son implication dans la politique culturelle, notamment en créant la bibliothèque du Louvre (première bibliothèque semi-publique). Il crée également le statut d'*escripvain royal*. Ces libraires-jurés<sup>11</sup>, issus du monde de l'université parisienne, supervisent la production de manuscrits pour la couronne de France. Notons que les textes produits sont avant tout politiques, éthiques, religieux et historiques. Le contenu compte davantage que la forme. Au XIV<sup>e</sup> siècle et dans la première partie du XV<sup>e</sup>, le manuscrit est un véritable instrument de pouvoir. Le rôle de libraire est valorisé non seulement sur le plan financier, mais aussi sur le plan symbolique. Enfin, l'écriture devient progressivement cursive, ce qui la rend plus facile (auparavant, elle était gothique). Alors que, jusque là, les manuscrits circulaient dans des milieux restreints<sup>12</sup> (d'autant plus que leur coût de production est extrêmement élevé), il y a désormais une demande massive de livres. Nous avons déjà mentionné l'université, grande consommatrice de livres, et la bourgeoisie, désireuse d'imiter les seigneurs et donc d'acquérir des manuscrits ; un élément supplémentaire intervient dans l'augmentation de la demande de livres : les crises de folie de Charles VI le rendant incapable de régner, de nombreux nobles et princes convoitent le pouvoir, ce qui se traduit notamment par une émulation bibliophile. Les destinataires des manuscrits se multiplient et les monastères n'étant plus à même de répondre à la demande, des artisans laïcs prennent en charge la production. Ces derniers poursuivent un but uniquement économique et vont donc tendre vers une plus grande diversification des textes afin de toucher un public plus large.

---

<sup>8</sup> MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*

<sup>9</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.28.

<sup>10</sup> MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*

<sup>11</sup> Le libraire-juré est à l'origine un marchand chargé de vendre les copies de manuscrits originaux sous la surveillance de l'Université, devant laquelle il a prêté serment. Depuis l'imprimerie, il est la personne qui imprime et vend des livres. (CNRTL)

<sup>12</sup> MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.170.

Il faut également souligner l'importance de l'humanisme comme facteur ayant favorisé l'émergence de l'imprimerie. Tout d'abord, entre 1380 et 1418, avec les premiers humanistes (notamment Jean Gerson, Jean de Montreuil et Laurent de Premierfait) qui désirent contrôler la diffusion des textes et promeuvent un nouveau type de livre, plus clair et plus lisible. Cependant, l'entrée des Bourguignons à Paris en 1418 marque la fin de ce mouvement. La France connaît plusieurs périodes de « replis »<sup>13</sup> suite à des crises telles que la Guerre de Cent Ans ou les épidémies de peste<sup>14</sup>. L'humanisme se développe d'abord en Italie, où apparaissent des bibliothèques « publiques »<sup>15</sup> et où la nécessité d'un langage plus simple et plus clair se fait nettement sentir<sup>16</sup>. La France, fortement influencée, voit une deuxième vague humaniste se développer à la fin du XV<sup>e</sup> siècle avec, entre autres, Jean Heynlin, Guillaume Fichet, Robert Gaguin et Guillaume Tardif. Ces derniers sont animés par le souci du beau langage, l'ambition de restaurer la langue latine de l'éloquence et, bien sûr, ils veulent multiplier les textes hérités de l'Antiquité. Ils sont par ailleurs de grands promoteurs de l'imprimerie.

Un dernier facteur est l'introduction du papier en Europe. Venu de Chine et introduit par le biais des Arabes en Europe<sup>17</sup>, il présente le double avantage d'absorber l'encre et d'être plane et souple<sup>18</sup>. Cependant, il connaît dans un premier temps un usage restreint, du fait de sa fragilité en comparaison avec le parchemin.<sup>19</sup> C'est d'abord en Italie qu'on le trouve, dès le XII<sup>e</sup> siècle.<sup>20</sup> À partir de Fabriano et grâce à des évolutions techniques, les centres papetiers italiens se multiplient dans la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle avant que le nouveau produit soit diffusé par les marchands dans l'ensemble de l'Europe.<sup>21</sup> Le papier – produit désormais hors d'Italie (par exemple en Champagne)<sup>22</sup> – devient finalement un produit commun et couramment utilisé à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.<sup>23</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>14</sup> BOZZOLO Carla, COQ Dominique et ORNATO Ezio, « La Production du livre en quelques pays d'Europe occidentale aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », dans *Scrittura e civiltà*, 8, 1984, p.196.

<sup>15</sup> MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.171.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>17</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.40.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.40.

## 2. Prémices et invention de l'imprimerie

Au XIV<sup>e</sup> siècle, l'estampe (plaque en bois puis en métal gravée en creux) témoigne du fait que l'on connaît déjà, avant l'apparition de l'imprimerie, un moyen de reproduction industrielle de figures.<sup>24</sup> Le xylographe se développe ainsi septante ans avant le livre imprimé, soit après l'essor du papier en Europe.<sup>25</sup> En fait, il ne manque qu'une chose pour que l'imprimerie se développe : des caractères mobiles en métal qui soient à la fois solides et souples.<sup>26</sup> Dès 1444, à Paris et ailleurs, des recherches sont menées pour reproduire l'écriture par des moyens artificiels. Par exemple<sup>27</sup>, entre 1444 et 1446 à Avignon, l'orfèvre Procope Waldfoghel (associé à Girard Ferrose) aurait mené des recherches comparables à celles de Gutenberg.<sup>28</sup> Néanmoins, nous ne connaissons pas les détails de ses travaux : seuls des documents d'archives y font allusion.<sup>29</sup> Ils mentionneraient « deux alphabets d'acier, deux formes de fer, un instrument d'acier appelé vis, quarante-huit formes d'étain et d'autres formes et accessoires »<sup>30</sup>. Quoi qu'il en soit, différents orfèvres et graveurs de monnaie et médailles ont investigué pour mettre au point des caractères mobiles indépendants et il est probable que déjà dans la première partie du XV<sup>e</sup> siècle, l'on connaisse la technique de fonte dans des moules de métal ou de terre et la technique de frappe.<sup>31</sup> Febvre et Martin soulignent que cette technique est à ce moment en cours de création et que l'on « ne dispose pas du vocabulaire technique approprié pour désigner les outils et le matériel utilisés par ces chercheurs »<sup>32</sup>. Les rares documents évoquant ces recherches sont : des documents d'archives difficiles à comprendre et des chroniques du temps, plus explicites mais plus rares.<sup>33</sup> Bref, le contexte est marqué par un renouvellement de la pensée technique avec d'un côté l'essor de la métallurgie germanique et, d'un autre côté, la recherche de la production en série.<sup>34</sup> Toujours selon Febvre et Martin, « en 1445-1450, les recherches sont sur le point d'aboutir, si ce n'est déjà fait »<sup>35</sup>.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>27</sup> Un autre exemple est De Coster. (MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.181)

<sup>28</sup> MARTIN André, *Le Livre illustré en France au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1931, p.2.

<sup>29</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.72.

<sup>30</sup> CLAUDIN Anatole, *Histoire de l'imprimerie en France au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle*, Nendeln, Kraus-Thomson, 1971-1976, p.1.

<sup>31</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, pp.70-72.

<sup>32</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.72.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.183.

<sup>35</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.77.

Traditionnellement, c'est à Johannes Gensfleisch zur Laden (dit Gutenberg), né à Mayence entre 1394 et 1400<sup>36</sup>, que l'on attribue l'invention de l'imprimerie dans les années 1445-1450 en Allemagne.<sup>37</sup> Plus précisément, l'élément essentiel de son invention est une « machine à fondre les caractères en vue de produire des séries (ou types) »<sup>38</sup>. Notons toutefois que certains auteurs insistent sur le fait que l'examen de certains Donat<sup>39</sup> et de calendriers astronomiques allemands semble indiquer que l'impression industrielle était déjà utilisée avant 1450.<sup>40</sup> Quoi qu'il en soit, Gutenberg aurait mené des « travaux secrets » à Strasbourg en 1434 avant de s'associer à Peter Schöffer et Johann Fust (qui a financé les recherches) en 1448.<sup>41</sup> Ces travaux ont avant tout consisté à rassembler et améliorer diverses techniques qui existaient déjà : les caractères mobiles, la presse, les alliages au plomb, les moules pour couler les caractères et les poinçons à lettre en acier. En 1455 paraît la *Bible à 42 lignes*, soit le premier grand livre européen imprimé.<sup>42</sup> Suite à un procès opposant Gutenberg à ses anciens associés, Schöffer prend le contrôle de la première officine typographique active.<sup>43</sup> Le 14 octobre 1457, l'édition au moyen de caractères mobiles de fonte<sup>44</sup> du *Psautier de Mayence* (incunable très célèbre) est présentée comme une œuvre de Fust et Schöffer. D'ailleurs, si le rôle que joua Gutenberg dans l'invention de l'imprimerie est souligné dans de nombreux textes contemporains, son nom n'apparaît dans la souscription d'aucun livre.<sup>45</sup>

Selon Chartier et Martin<sup>46</sup>, au sein de la centaine d'imprimés très anciens qui nous sont parvenus, l'on peut distinguer deux catégories : d'une part « des feuillets isolés retrouvés dans des plats de reliures plus ou moins éphémères » (par exemple des calendriers) et, d'autre part, « des livres plus importants ». Les premiers ont été produits par l'atelier de Gutenberg en association avec Fust ; les seconds émanent d'officines établies après leur rupture et dirigées soit par Gutenberg (qui s'est consacré à des impressions administratives), soit par Fust et

---

<sup>36</sup> FULACHER Pascal, *Six siècles d'art du livre : de l'incunable au livre d'artiste*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2012, p.47.

<sup>37</sup> MARTIN Henri-Jean, *La naissance du livre moderne (XIVe-XVIIe siècles). Mise en page et mise en texte du livre français*, avec la collaboration de J.-M. CHATELAIN, I. DIU, A. LE DIVIDICH, L. PION, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000, p.2.

<sup>38</sup> FULACHER Pascal, *op.cit.*

<sup>39</sup> Livre de grammaire dont le nom vient du traité grammatical d'Aelius Donatus (IVe s. pcn), servant de base à l'enseignement dans les écoles. (DMF)

<sup>40</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.78.

<sup>41</sup> FULACHER Pascal, *op.cit.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> CLAUDIN Anatole, *op.cit.*, p.10.

<sup>45</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*

<sup>46</sup> MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.181.

Shöffer (qui se sont lancés dans la conquête du marché européen).<sup>47</sup> Les premiers centres d'imprimerie apparaissent en Allemagne, à Mayence, Cologne ou encore Nuremberg.<sup>48</sup> C'est ensuite en Italie que l'invention se répand (vers 1469), surtout à Venise (qui deviendra par la suite le principal centre de production d'imprimés).<sup>49</sup>

### 3. Introduction de l'imprimerie en France

En France, à la même période (vers 1440-1450), on observe une relance de la démographie (la guerre de Cent Ans avait entraîné une baisse de la population de 50%), mais il faut attendre 1470 pour que les villes soient réellement repeuplées et que le commerce soit relancé, d'abord à l'échelle nationale puis à l'échelle internationale.<sup>50</sup> Finalement, le royaume se redresse totalement entre 1470 et 1520 (du point de vue politique, économique et démographique). En 1470, le pays connaît en outre un répit dans la propagation de la peste.<sup>51</sup> C'est dans ce contexte de croissance que l'imprimerie se développe en France, au début des années 1470.<sup>52</sup> L'introduction de cette nouvelle technique a été appuyée par plusieurs souverains. En 1458, Charles VII envoie Nicolas Jenson à Mayence pour en apprendre davantage sur l'imprimerie récemment mise au point, et, à sa suite, Louis XI assure la protection des correspondants de Fust et Shöffer.<sup>53</sup> Finalement, en 1469, Michel Fribourer, Ulrich Gering et Martin Granz introduisent l'imprimerie en France.<sup>54</sup> Le premier atelier est établi à la Sorbonne par Jean Heynlin (allemand d'origine et prieur de la Sorbonne) et Guillaume Fichet (professeur de belles lettres et rhétorique).<sup>55</sup> Le premier livre à sortir des presses de la Sorbonne est un recueil de lettres de Gasparino Barzizi de Bergame.<sup>56</sup> Globalement, l'imprimerie a pour but de faciliter le travail des étudiants en leur donnant accès à des « textes choisis, bien établis et comportant un minimum de fautes »<sup>57</sup>. Autrement dit, l'imprimé est avant tout un moyen de diffuser les textes sans fautes. En 1473, les imprimeurs quittent la Sorbonne pour entrer dans l'Île de la Cité, où ils fondent l'enseigne du Soleil d'or.<sup>58</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> FULACHER Pascal, *op.cit.*, p.51.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, pp.186-187.

<sup>51</sup> BOZZOLO Carla, COQ Dominique et ORNATO Ezio, *op.cit.*, p.196.

<sup>52</sup> CLAUDIN Anatole, *op.cit.*, p.18.

<sup>53</sup> CLAUDIN Anatole, *op.cit.*, p.10 et MARTIN André, *op.cit.*, p.6.

<sup>54</sup> CHAUVET Paul, *Les ouvriers du livre en France des origines à la Révolution de 1789*, Paris, PUF, 1973, p.3.

<sup>55</sup> CLAUDIN Anatole, *op.cit.*, p.18 et CHAUVET Paul, *op.cit.*, p.4.

<sup>56</sup> CLAUDIN Anatole, *op.cit.*, p.20.

<sup>57</sup> MARTIN André, *op.cit.*, p.6.

<sup>58</sup> CLAUDIN Anatole, *op.cit.*, p.61.

L'introduction de l'imprimerie présente selon certains de nombreux avantages, mais tous les artisans du livre ne la voient pas d'un bon œil. Ce sont avant tout les copistes qui pâtissent de la situation. Leur forte opposition oblige presque systématiquement les typographes à s'assurer de la protection d'un seigneur, d'un couvent ou d'un corps important comme la Sorbonne.<sup>59</sup> L'imprimerie parvient tout de même à s'imposer. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, elle est surtout concentrée dans les grandes villes.<sup>60</sup> En effet, la répartition géographique des ateliers est directement liée à l'importance de la population urbaine. À côté de Paris et Lyon – deux centres très importants puisqu'ils assurent environ 80% de la production<sup>61</sup> – d'autres villes de moindre importance accueillent également la nouvelle industrie en leur sein. Plusieurs facteurs expliquent l'implantation de l'imprimerie dans les différentes villes du royaume. Dans certains cas, cette implantation est éphémère : un imprimeur est appelé par un mécène ou par un ecclésiastique dans un but précis.<sup>62</sup> Un exemple de tels mécènes est Jean de Rohan, qui fait venir deux imprimeurs en 1484 pour éditer une encyclopédie.<sup>63</sup> Quant aux ecclésiastiques, ils veulent multiplier des livres d'église, des textes sacrés, des ouvrages théologiques, des textes de l'Antiquité classique ou de piété populaire, etc.<sup>64</sup> Pour qu'une installation à long terme soit possible, une clientèle locale doit être assurée. Les écoles et universités, l'exercice de la justice (qui suppose un public de lecteurs de textes juridiques et éventuellement littéraires), la possibilité de diffuser largement la production, ou encore la présence de la cour sont autant de facteurs favorisant le développement d'un atelier.<sup>65</sup> Entre 1470 et 1480, il y a quatre centres importants : Paris, Lyon, Toulouse et Poitiers. Entre 1480 et 1490, l'industrie de l'imprimé est établie dans neuf villes et entre 1490 et 1500, dans dix-huit.<sup>66</sup>

Il convient de souligner que l'introduction relativement tardive de l'imprimerie en France ne signifie pas que cette technique y ait été jusque là inconnue sur le marché du livre.<sup>67</sup> Néanmoins, ce dernier était réduit au XV<sup>e</sup> siècle (*cf.* les crises subies par le royaume à cette époque), d'où une dépendance à l'étranger.<sup>68</sup> Dominique Coq souligne à ce titre que durant

---

<sup>59</sup> MARTIN André, *op.cit.*, pp.4-5.

<sup>60</sup> RUNNALLS Graham, *Les Mystères français imprimés*, Paris, Champion, 1999, p.26.

<sup>61</sup> DUREAU Jeanne-Marie, « Les premiers ateliers français », dans *Histoire de l'édition française*, *op.cit.*, p.189.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.247.

<sup>64</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.248.

<sup>65</sup> DUREAU Jeanne-Marie, *op.cit.*

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.190.

<sup>67</sup> COQ Dominique, « Les politiques éditoriales des premiers imprimeurs parisiens et lyonnais (1470-1485) », dans *Legenda aurea : sept siècles de diffusion*, éd. B. DUNN-LARDEAU, Montréal, Bellarmin, 1986, p.172.

<sup>68</sup> *Ibid.*

les dix premières années de l'imprimerie en France, il est probable que « le chiffre de tirage des premières presses n'ait pas excédé la centaine d'exemplaires »<sup>69</sup>. Autrement dit, le livre imprimé ne connaît au départ qu'une diffusion limitée et il faut attendre les années 1480 pour que l'imprimé ait un réel impact commercial.<sup>70</sup> Toujours selon Coq, l'extension de l'industrie ne s'est pas faite de manière linéaire et continue.<sup>71</sup> Deux lignes de forces peuvent être distinguées : a) l'Italie, qui influence des « intellectuels parisiens désireux de sortir des querelles doctrinales au sein de l'université entre nominalistes et réalistes en renouvelant le stock de textes à étudier » et qui voient la presse comme « adjuvant pédagogique »<sup>72</sup> ; b) l'Allemagne du Sud, qui influence des moines lyonnais, dominicains, franciscains et augustins qui ont comme auxiliaire la multiplication de textes moraux, de recueils de sermons, etc.<sup>73</sup>

#### 4. Deux centres importants : Paris et Lyon

En termes d'industrie de l'imprimé, la France peut être divisée en deux zones : d'une part, la France du Nord, avec Paris et, d'autre part, la région soumise à l'influence de Lyon (la Bretagne, Valenciennes, Chambéry et Embrun étant à part).<sup>74</sup> Au Nord, l'imprimerie se répand relativement vite, avec quelques libraires-imprimeurs célèbres, tels que Jean de la Tour et Morel à Anger, les Le Rouge à Chablis, Jean Bouyer à Poitiers ou encore Jean Dupré à Paris.<sup>75</sup> Cependant, l'imprimerie se limite à quelques villes, l'attraction de Paris étant trop forte pour qu'elle s'installe ailleurs.<sup>76</sup> Lyon se situe sur les routes marchandes entre l'Allemagne, l'Espagne et l'Italie. Par conséquent, elle est influencée par les grandes villes allemandes où l'imprimerie est déjà bien établie (Bâle, Cologne, Strasbourg...).<sup>77</sup> En plus des imprimeurs français présents à Lyon, d'autres artisans originaires d'Allemagne et d'Italie s'y installent : ainsi, à côté des Balzarin, Dupré, Maréchal et Chaussart, arrivent les Huss, Glockengiesser, Neumeister, Zacchoni, Suigo et Carcagni.<sup>78</sup> Comme ailleurs en France, il y a d'une part des imprimeurs ambulants appelés pour un projet ponctuel et d'autre part des ateliers sédentaires, pour certains très importants (à Albi, Salins, Besançon, Dôle et Dijon).

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> BOZZOLO Carla, COQ Dominique et ORNATO Ezio, *op.cit.*, p.201.

<sup>71</sup> COQ Dominique, *op.cit.*, p.173.

<sup>72</sup> COQ Dominique, *op.cit.*, p.173.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> MARTIN André, *op.cit.*, p.7.

<sup>75</sup> MARTIN André, *op.cit.*, p.8.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp.11-12.

À Paris, l'atelier de la Sorbonne est dirigé par Guillaume Fichet, Jean Heynlin, Guillaume Tardif et Robert Gaguin. Ceux-ci s'adressent à un public restreint, les humanistes, dont ils font partie. La préoccupation philologique qui les anime (*cf.* point 1) a bien entendu un impact sur le type de textes qu'ils éditent. Ce sont des exemples de bonne latinité, des traités rhétoriques, d'orthographe ou de grammaire et des textes composés par eux-mêmes.<sup>79</sup> En outre, au moment d'établir un texte, ils adoptent le rôle d'éditeur scientifique et se basent sur des copies manuscrites « choisies avec discernement »<sup>80</sup>. Ainsi, le *De officiis* de Cicéron édité par Heynlin propose non seulement une nouvelle édition savante divisée en chapitres, mais aussi une interprétation personnelle de l'œuvre.<sup>81</sup> Ces éditeurs seront pourtant forcés d'élargir leur champ de production. Ils quittent la Sorbonne et s'installent au Soleil d'or. À ce moment, le souci de la rentabilité les amène à publier des textes comme le *De duobus amantibus*.<sup>82</sup>

« À une entreprise d'inspiration universitaire qui tenait du mécénat, succédait une affaire commerciale qui devait se suffire à elle-même et dont l'ambition était plus de suivre le goût de la clientèle que de la former. »<sup>83</sup>

La situation est bien différente à Lyon, où l'imprimerie apparaît vers 1473<sup>84</sup>. Loin des ambitions humanistes et du souci philologique de l'élite intellectuelle opérant à la même époque à Paris, l'entreprise lyonnaise se veut d'emblée commerciale. Comme le souligne Dominique Coq, « les premiers éditeurs lyonnais ont une attitude comparable à celle de la deuxième génération de libraires-imprimeurs parisiens »<sup>85</sup>. Dès lors, l'unique objectif de Barthélémy Buyer – homme d'affaire et éditeur lyonnais – est d'écouler sa production et donc, de toucher le public le plus large possible. À Lyon comme ailleurs, les lecteurs-cibles sont des hommes d'église, des hommes de loi ou encore des médecins. Cependant, Buyer ne se limite pas à cela. Par le biais des foires, il établit des relais commerciaux dans le Sud et l'Est de la France.<sup>86</sup> L'entrepreneur vise une population aux moyens plus modestes, mais plus nombreuse.<sup>87</sup> Les textes édités doivent être scrupuleusement choisis pour intéresser cette

---

<sup>79</sup> COQ Dominique, *op.cit.*, p.174.

<sup>80</sup> COQ Dominique, *op.cit.*, p.175.

<sup>81</sup> COQ Dominique, *op.cit.*, p.175.

<sup>82</sup> COQ Dominique, *op.cit.*, p.176.

<sup>83</sup> J. VEYRIN-FORRER citée dans COQ Dominique, *op.cit.*, p.176.

<sup>84</sup> COQ Dominique, *op.cit.*, p.177.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.178.

<sup>87</sup> *Ibid.*

classe. Pour assurer la vente des imprimés, Buyer – faisant appel à des compétences locales<sup>88</sup> – modifie le fond des textes et adapte leur forme « aux modes de pensée et de culture d’une frange de la population urbaine et laïque »<sup>89</sup>. Le programme éditorial<sup>90</sup> est entièrement dicté par les impératifs commerciaux. De ce point de vue, l’atelier de la Sorbonne est un cas marginal.

## 5. Aspects techniques

### 5.1. La presse

Aucune presse datant du XVI<sup>e</sup> n’a pu être conservée dans son état originel, mais nous disposons d’une description détaillée de l’engin dans les *Dialogues françois et flamands* (1567).<sup>91</sup>

« La presse comporte deux parties essentielles, un châssis vertical qui supporte le système d’impression et un *berceau* recueillant le matériel imprimant. Les deux montants du châssis vertical, les *jumelles*, généralement fixés au plafond et au parquet, sont reliés par trois traverses ou *sommiers*. La traverse du milieu, ou *sommier* d’en haut, dont les mortaises plus longues permettent l’insertion de garnitures, peut être relevée ou rabaissée pour s’ajuster à la hauteur des caractères. [...] Au *sommier* d’en haut est fixée une vis en fer s’engrenant dans un écrou, lui-même logé dans un bloc de bois oblong, la *boîte*, qui guide et stabilise le mouvement quand la presse est en action. Une *tablette* attachée aux *jumelles* maintient la *boîte* dans son axe. Une barre de fer à manche de bois, le *barreau*, est insérée dans la vis pour la faire tourner. La *platine*, bloc de cuivre rectangulaire qui assure la pression et dont les dimensions sont variables, est ajustée en son centre au *pivot*, ou extrémité inférieure de la vis, et attachée par ses quatre coins à la *boîte* au moyen de cordes et de crochets. Pour faire descendre la *platine*, le *pressier* tire le *barreau* qui fait tourner la vis ; grâce à son amarrage, la *platine* reste stable pendant son mouvement vertical. Le retour du *barreau* provoque la remontée de la *platine*. Le *sommier* d’en bas supporte le *berceau*, cadre plat équipé de rails sur lesquels coulisse tout le train de la presse : il s’agit d’une table surmontée d’un *coffre*, sorte de bois contenant le marbre ou la pierre servant à

---

<sup>88</sup> Des équipes de religieux ont participé à l’élaboration des premières éditions lyonnaises. Ils étaient mentionnés comme “réviseurs” ou “translateurs” (COQ Dominique, *op.cit.*, p.179).

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp.179-180.

<sup>90</sup> Dominique Coq insiste sur le fait que l’on ne peut parler, pour désigner l’entreprise de Buyer, de « politique éditoriale ». Il s’agit selon lui d’un anachronisme (COQ Dominique, *op.cit.*, p.181).

<sup>91</sup> VEYRIN-FORRER J., « Fabriquer un livre au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Histoire de l’édition française*, *op.cit.*, p.355.

imprimer. Le déplacement de la table est commandé au-dessous par des cordes et un petit treuil où s'embroche une manivelle. Pendant l'impression, c'est sur le marbre que vient reposer la forme de caractères, retenus par les quatre cornières du coffre. [...] La feuille de papier à imprimer est abaissée sur la forme au moyen du *tympan* et de la *frisquette*. Le tympan consiste en un double châssis de bois et de fer, articulé à l'avant du coffre et tendu de parchemin. Le petit tympan, enclavé à l'intérieur du grand, est garni en outre d'un *blanchet*, feutre mince destiné à protéger les caractères d'un foulage trop brutal. Le papier est placé sur le tympan ouvert auquel il est fixé par deux pointures qui servent à faire le registre, c'est-à-dire à permettre la retombée exacte des pages au recto et au verso. Il est alors recouvert par la *frisquette*, nouveau cadre de fer articulé à l'autre extrémité du tympan et destiné à protéger les marges. À cette fin, la frisquette est garnie d'une feuille de parchemin ou de papier épais dans laquelle le pressier découpe des fenêtres correspondant aux endroits à imprimer. Frisquette, papier et tympan sont rabattus sur la forme. Quand le tympan et la frisquette sont ouverts, ils reposent sur un petit chevalet fixé à l'avant-train de la presse. À l'arrière des jumelles, un assemblage en forme de table équilibre la presse et recueille le matériel d'encre. »<sup>92</sup>

Cette technique reste pratiquement inchangée jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>93</sup>

## **5.2. Les caractères**

Le procédé mis au point par Gutenberg consiste à sculpter en relief et en inversé un caractère sur un poinçon en acier. Ce dernier est enfoncé dans une matrice en cuivre qui est ensuite placée au fond d'un moule réglable où l'on verse un alliage en fusion. Dès lors, avec un seul poinçon (extrêmement résistant), il est possible de former toute une série de caractères identiques. Le poinçon doit être suffisamment résistant pour ne pas s'abîmer au moment où il heurte la matrice, et celle-ci ne doit pas s'user trop vite lors de la coulée de l'alliage en fusion. Quant aux caractères, il faut pouvoir les encrer convenablement et ils ne doivent pas se détériorer trop vite. En somme, ce procédé demande d'employer des métaux et alliages de résistances assez différentes. Au départ, les poinçons étaient composés de laiton et de bronze, et la matrice était issue de plomb coulé autour du poinçon. Ensuite, le poinçon, cette-fois en acier, était imposé sur une matrice de plomb. Enfin, la matrice fut élaborée à partir du cuivre.

---

<sup>92</sup> VEYRIN-FORRER J., *op.cit.*, pp.355-356.

<sup>93</sup> FULACHER Pascal, *op.cit.*, p.47.

Cette évolution ne s'est pas opérée de façon linéaire : alors que dans le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle, l'on trouve déjà des poinçons d'acier, au début du XVI<sup>e</sup>, le plomb est encore utilisé. Il y a en fait une grande diversité dans les types du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>94</sup>

Aujourd'hui, les caractères proviennent d'un mélange subtil d'étain, de plomb et d'antimoine. Au Moyen Âge et jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, ils étaient moins résistants, ce qui pose la question du mélange utilisé. Selon certains, la complexité des dosages du mélange que l'on trouve encore actuellement expliquerait la qualité inférieure des premiers caractères. Cependant, cela permet difficilement de comprendre qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle encore, la solidité des caractères pose problème. Une autre explication serait que les alliages étaient moins bons en raison d'un manque de matériaux. Quoiqu'il en soit, les caractères devaient régulièrement être remplacés. Dans un premier temps, les imprimeurs (qui étaient souvent d'anciens orfèvres) se chargeaient eux-mêmes de la confection de leurs caractères. Cette production, en raison d'un matériel rudimentaire, était lente et coûteuse. Aussi, dans un second temps, des typographes professionnels la prirent en charge : circulant d'un atelier à l'autre, ils proposaient leurs services aux imprimeurs.<sup>95</sup>

Dans l'atelier, les caractères sont rangés dans une boîte inclinée sur des tréteaux que l'on appelle *casse*. Celle-ci est divisée en cassetins : dans chacun d'eux se trouvent les caractères représentant une même lettre. C'est là que puise le compositeur (*cf.* point 5.4.). Pour que l'opération soit rapide, la sélection des caractères dans la casse doit être automatique : idéalement, le compositeur sélectionne les bons caractères sans aucune hésitation et sans même avoir besoin de regarder. Dès lors, les casses doivent systématiquement présenter le même rangement, de façon comparable aux claviers (azerty ou qwerty) que l'on utilise de nos jours. Il est donc nécessaire qu'elles soient uniformisées dans l'ensemble des ateliers (les compositeurs et autres employés changeant fréquemment de lieu de travail). S'il nous est impossible de savoir comment les casses étaient organisées, à une époque où les traditions locales sont fortes dans le domaine de l'imprimerie, l'on peut supposer que la répartition des types changeait selon la région avant de tendre par la suite vers une plus grande uniformisation.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.81.

<sup>95</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, pp.82-84.

<sup>96</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : *ibid.*, pp.87-90.

### 5.3. *Le modèle*

La copie utilisée pour produire un imprimé est appelée *exemplar*, *prototype* ou encore *minute*.<sup>97</sup> Il peut s'agir d'un manuscrit ancien ou contemporain, d'une œuvre nouvelle ou d'une édition antérieure, d'un écrit autographe ou de sa transcription par un scribe professionnel. La transcription par un professionnel – généralement, il s'agit d'un érudit travaillant au service du libraire-imprimeur – présente l'avantage de fournir à l'imprimeur un texte facilement lisible. Dans le cas d'un texte important, l'éditeur prend lui-même en charge les frais de transcription. Quoi qu'il en soit, la copie n'est que rarement conservée et, si l'*exemplar* est un manuscrit, ce dernier est détruit au cours du processus typographique. Tout d'abord, la copie est jaugée, marquée et divisée : elle est parcourue d'empreintes de doigts, de reports d'épreuves, de petits traits ou de chiffres qui sont autant de repères servant notamment au comptage des lignes ou à la division des pages.<sup>98</sup>

### 5.4. *Composition et imposition*

L'imprimerie combine deux étapes – composition et imposition – et associe un mouvement horizontal (la forme est encrée puis déplacée horizontalement pour être insérée dans le système d'impression) à un mouvement vertical (le système d'impression s'abaisse et se relève sur un axe vertical afin de presser le papier sur la forme encrée). La première étape est effectuée par le compositeur, qui est assis devant la casse. Ce dernier « lève la lettre », c'est-à-dire qu'il réunit les caractères – qui lui sont présentés inversés et la tête en bas – lettre par lettre et ensuite ligne par ligne dans un *compositeur* (cornière de bois choisie selon la longueur de la ligne à composer<sup>99</sup>).<sup>100</sup> Un espace est inséré entre les mots et la ligne se termine soit à la fin d'un mot, soit après une ponctuation, soit enfin après un trait d'union. Notons que dans les premiers incunables, les abréviations et contractions aident à la justification du texte. Le bloc formé par les lignes successives est saisi à l'aide de réglettes et est placé dans la *galée* (plateau de bois contenant l'équivalent d'une page). Le compositeur trace une marque sur la copie servant de modèle afin d'indiquer où la page imprimée a été achevée. Si cela est nécessaire, on insère un titre courant, une signature, réclame, etc. sur la page avant de la lier à l'aide de ficelle. Ensuite, la page est encadrée dans un châssis rectangulaire de bois ou de fer. Des vis et un montant central renforcent cette structure. Des

---

<sup>97</sup> RUNNALLS Graham, *op.cit.*, p.21.

<sup>98</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : VEYRIN-FORRER J., *op.cit.*, pp.341-343.

<sup>99</sup> RUNNALLS Graham, *op.cit.*

<sup>100</sup> FULACHER Pascal, *op.cit.*, p.49.

règles de bois (appelées *garnitures*) formant les futures marges sont placées dans les espaces vides entre la page et le châssis. Quand tout est en place, les ficelles sont enlevées et les vis, serrées : on obtient une *forme*, qui est transportée près du marbre d'imposition dans l'attente d'autres pages.<sup>101</sup>

Les imprimeurs ne disposent pas d'un stock très important de caractères. Par conséquent, il est fréquent de devoir immédiatement démonter une forme venant d'être imprimée afin d'en récupérer les caractères, d'autant plus que le nombre de châssis est lui aussi restreint. Généralement, le compositeur suit l'ordre du texte de *l'exemplar* utilisé, mais, comme le souligne Veyrin-Forrer<sup>102</sup> :

« [...] il n'en est pas toujours ainsi, car un calibrage et une division minutieuse de la copie peuvent permettre de composer « par formes » : au lieu de composer toutes les pages d'une feuille [...] dans leur ordre consécutif, le compositeur procède alors en fonction de la répartition des pages dans chaque forme ; il compose les pages destinées à un côté de la feuille et remet la première forme imposée aux pressiers avant que ne soient prêtes les pages qui doivent être imposées sur l'autre côté de cette feuille. Comme les pages des deux formes ne se suivent pas numériquement, mais interfèrent l'une avec l'autre, il est alors obligé de composer le texte dans un ordre discontinu, en observant de près le marquage de sa copie. »

Cette technique – utilisée aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles – permet d'accélérer le rythme de l'impression d'une forme et donc d'en récupérer plus rapidement les caractères. Le rendement maximal de la composition tournerait autour de mille signes à l'heure (distribution comprise). Bien sûr, ce chiffre est une approximation : le rendement dépend de nombreux facteurs (le format de la feuille, la difficulté de composition, l'importance des corrections, etc.).<sup>103</sup>

L'imposition nécessite au moins deux ouvriers : un imprimeur ou pressier encre la forme avec des balles et le margeur positionne la feuille vierge sur le tympan avant de rabattre la frisquette (cadre de fer destiné à protéger les marges). Le pressier appuie sur le barreau, ce qui fait descendre la platine le long de la vis. Après chaque pressage, la feuille est humidifiée, disposée sur la forme et protégée par la frisquette rabattue.<sup>104</sup> Quand le tirage est achevé, la forme est lavée à la lessive dans un bac, puis déposée sur deux ais afin d'être desserrée et

---

<sup>101</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : VEYRIN-FORRER J., *op.cit.*, pp.343-344.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.345.

<sup>103</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : VEYRIN-FORRER J., *op.cit.*, pp.345-354.

<sup>104</sup> FULACHER Pascal, *op.cit.*, p.47.

rincée. Les caractères sont ensuite distribués. Les éléments susceptibles d'être réutilisés – les formes d'un même livre présentent un aspect similaire – sont transférés dans une nouvelle forme. Cette structure réutilisable est appelée *squelette*. Dans le cas d'une édition plus populaire que prévu et dont le tirage doit être augmenté, une simple réimpression sur base des mêmes formes n'est pas possible (les compositions ne pouvant être conservées telles quelles) : il faut recomposer et tirer une nouvelle édition<sup>105 106</sup>.

Un premier tirage sur un papier abîmé ou de mauvaise qualité servant à la correction est effectué pour chaque feuille. Un correcteur – il peut s'agir du maître imprimeur, d'un compagnon ou encore d'un érudit engagé à cet effet – s'assure que l'épreuve coïncide bien avec la copie et, si ce n'est pas le cas, annote la feuille. La comparaison se fait probablement visuellement. Notons tout de même que chez Plantin, un liseur lit la copie à voix haute au correcteur, qui indique au fur et à mesure les fautes qu'il y décèle (cette méthode ne permet cependant pas de relever les erreurs graphiques). Suite à cette relecture, le compositeur modifie la composition en suivant les signes de corrections indiqués dans la marge. Une seconde épreuve, destinée à l'éditeur ou à l'auteur, est alors tirée puis relue. La correction des épreuves n'est évidemment pas toujours parfaite.<sup>107</sup>

## 6. Aspects formels

### 6.1. Remarques générales

L'imprimerie n'a pas modifié la forme du codex déjà utilisée pour les manuscrits. D'ailleurs, dans les inventaires de bibliothèques du XVI<sup>e</sup> siècle, il est fréquent que les priseurs ne distinguent pas les imprimés des manuscrits.<sup>108</sup> Le progrès technique ne modifia donc pas de façon subite l'apparence des livres. On appelle *incunables* (< lat. *incunabula*, qui signifie « langes, berceau ») tous les imprimés antérieurs à Pâques 1500. Les livres édités entre 1500 et 1530 sont des *post-incunables*. Incunables et post-incunables sont, du point de vue formel, dans la continuité des manuscrits. À partir de 1530, on parle d'*imprimés* : une rupture s'opère

---

<sup>105</sup> RUNNALLS Graham, *op.cit.*, p.22.

<sup>106</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : FULACHER Pascal, *op.cit.*, p.49 et VEYRIN-FORRER J., *op.cit.*, pp.353-356.

<sup>107</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : FULACHER Pascal, *op.cit.*, p.49 et VEYRIN-FORRER J., *op.cit.*, pp.351-353.

<sup>108</sup> LABARRE Albert, « Les incunables : la présentation du livre », dans *Histoire de l'édition française*, *op.cit.*, p.228.

par rapport à la logique des manuscrits. Notons que la limite de 1500 est factice et adoptée par coutume.<sup>109</sup>

Traditionnellement, on envisage les incunables comme de grands livres épais serrés dans des ais de bois maintenus par des fermoirs métalliques, et dont le texte est compact et dense ; cette vision, si elle est tout à fait fondée, peut cependant être nuancée.<sup>110</sup> Dans un premier temps, les imprimés sont formellement très proches des manuscrits : les imprimeurs poussent l'imitation à l'extrême.<sup>111</sup> Plusieurs hypothèses furent proposées pour expliquer cette tendance : selon certains, le but était de tromper l'acheteur qui se méfiait du nouveau procédé ; pour d'autres, c'était un moyen d'éviter les plaintes des copistes. Cependant, Febvre et Martin<sup>112</sup> affirment que les contemporains pouvaient très facilement différencier un imprimé d'un manuscrit et ajoutent que les copistes étaient soumis à la réglementation de l'Université, qui était favorable à l'imprimerie. En fait, selon eux, l'aspect mimétique des premiers imprimés s'explique simplement par le fait que les artisans ne disposaient pas d'autres modèles.

Si les tout premiers incunables ne comprennent pas de système de repérage, la foliation y est tout de même rapidement incluse. Elle consiste à chiffrer chaque feuille au recto, dans le coin supérieur droit de la page. À la fin de chaque volume, se trouve une table des cahiers pour faciliter le travail du relieur. Les caractères sont au départ inspirés des lettres tracées à la main et le texte foisonne d'abréviations et ligatures. En outre, les premiers incunables présentent les dispositifs traditionnels de mise en évidence des grandes articulations du texte. En tête de livre ou de chapitre, un espace blanc est laissé par l'imprimeur afin qu'un enlumineur puisse y insérer une initiale historiée.<sup>113</sup> Le travail d'illustration peut soit être fait à l'atelier, soit à l'extérieur, chez un artisan spécialisé. Les paragraphes ne sont marqués que par un petit signe appelé *pieds-de-mouche*, sans passage à la ligne. Dans les formats réduits, le texte se répartit en longues lignes<sup>114</sup> et, dans les grands formats, il est présenté sur deux colonnes. Le bloc textuel est imprimé au centre de la page en moyens ou gros caractères et, autour, se répartissent des gloses imprimées dans un corps

---

<sup>109</sup> FULACHER Pascal, *op.cit.*, p.51.

<sup>110</sup> LABARRE Albert, *op.cit.*, p.235.

<sup>111</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.111.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>113</sup> Par après, l'imprimeur disposera dans le centre de cet espace la lettre à peindre sous forme de minuscule de petit corps, afin de guider le travail de l'enlumineur : il s'agit de la *lettre d'attente*.

<sup>114</sup> Notons que dans les incunables les plus anciens, le texte peut être présenté sans discontinuité du début à la fin du volume.

inférieur (voire en caractères différents). Les incunables s'ouvrent sur un incipit se présentant comme suit : « *incipit/ainsi commence* + les premiers mots du texte ». À la fin du texte, se trouve le colophon, qui comprend le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre, le lieu et la date d'impression, le nom et l'adresse de l'imprimeur (ces renseignements ne sont pas toujours simultanément présents). Les deux derniers éléments ont une fonction « publicitaire », puisqu'ils renseignent au lecteur le lieu où il pourra se procurer d'autres livres. À la fin du volume, l'explicit rend grâce à Dieu de l'ouvrage et indique éventuellement la date et les circonstances de rédaction. Notons toutefois que ces pratiques, bien que fréquentes, ne sont pas systématiques.<sup>115</sup>

Toutefois, assez rapidement, les incunables s'écartent de leurs modèles manuscrits. Les initiales ornées et pieds-de-mouche sont imprimés, et non plus réalisés à la main. Les abréviations et ligatures sont supprimées et la graphie de certains mots est simplifiée. En outre, le tirage important rend plus complexe le pliage des feuilles et l'assemblage des cahiers. Dès lors, des repères sont ajoutés dans les incunables. Tout d'abord, il y a le registre. Il s'agit d'un relevé, sur la dernière page du volume, des premiers mots de chaque cahier ou des feuillets de la première moitié de chaque cahier. Ce procédé est apparu en 1470 en Italie. Bien qu'assez fréquent à Lyon (où l'influence italienne est relativement forte), il s'avère être globalement peu utilisé dans les incunables français. Il est néanmoins possible que les registres parisiens aient été imprimés sur des feuilles indépendantes au volume. Les signatures sont un second système de repérage : chaque cahier est désigné par une lettre de l'alphabet imprimée dans le coin inférieur droit du recto de chaque feuillet de la première moitié des cahiers, et suivie d'un chiffre indiquant la place du feuillet dans le cahier. Ce système est utilisé pour la première fois dans le *Praeceptorium* de Nider édité par Johann Koechoff en 1472 à Cologne. Il sera repris à Paris vers la fin de 1476 et à Lyon en 1477. Au registre des mots évoqué plus haut, se substitueront les registres de signatures, qui ont l'avantage d'occuper nettement moins de place. Une dernière aide au travail du relieur est fournie par les réclames, c'est-à-dire la reproduction du premier mot d'un cahier à la fin du cahier précédent. Bien que leur emploi soit généralisé dans les manuscrits du XII<sup>e</sup> siècle, il faut attendre les débuts du XVI<sup>e</sup> (surtout 1520) pour que les incunables français en fassent usage. Ensuite, dans le courant du XVI<sup>e</sup> siècle, la pagination se développe. Utilisée à Paris à partir de 1520, elle consiste à numéroter chaque coin de la feuille. Il faut cependant attendre le début du

---

<sup>115</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : FULACHER Pascal, *op.cit.*, p.52 et LABARRE Albert, *op.cit.*, pp.229-237.

XVII<sup>e</sup> siècle pour que la foliation disparaisse. Enfin, le texte est plus « aéré » (les espaces entre les lignes ainsi que les caractères sont plus grands) et les gloses sont remplacées par des annotations. Ces dernières, qui tiennent en quelques lignes, sont placées dans la marge en regard du fragment de texte qu'elles concernent. Appelées *manchettes* en France<sup>116</sup>, elles contiennent des explications ou des références et sont courantes au XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>117</sup>

## 6.2. L'illustration

Dans un premier temps, l'illustration des incunables ne s'est pas différenciée de celle des manuscrits. Au vu de l'importance de la production, les enlumineurs n'étaient pas en mesure d'intervenir dans chacun d'eux. Par conséquent, beaucoup d'incunables sont dépourvus d'images et de décorations. Aussi, les imprimeurs décidèrent-ils rapidement de prendre en charge l'illustration. Il existait différentes techniques pour illustrer en série : a) la gravure en taille douce, qui consiste à inciser le dessin au burin dans une plaque de métal ; b) la taille d'épargne, surtout sur bois, où le dessin se présente en relief ; c) la gravure en relief sur métal. Cependant, la gravure en taille douce produit une image en creux, alors que les caractères typographiques sont en relief, ce qui implique deux tirages séparés. Par conséquent, elle n'est pas utilisée pour l'illustration des livres. Quant à la gravure sur métal, elle est essentiellement utilisée par les orfèvres. Finalement, les décorations et illustrations des incunables sont majoritairement tirées de la taille d'épargne sur bois. Cette dernière fut une première fois utilisée en 1460 en Allemagne par Albrecht Pfister avant d'être reprise à Lyon en 1478 et à Paris en 1480.<sup>118</sup> Notons qu'à côté des exemplaires en papier, les imprimeurs tiraient aussi quelques modèles de luxe sur vélin, dont les illustrations étaient peintes à la main.<sup>119</sup>

L'illustration des incunables inclut d'une part des scènes narratives et, d'autre part, des éléments ornementaux. Parmi ces derniers, l'on trouve les bordures et les initiales historiées. Les premières figurent des végétaux dans lesquels s'insèrent des animaux (réels ou fantastiques), des personnages, des éléments grotesques... Selon leur emplacement dans le

---

<sup>116</sup> Cette appellation vient du fait que parfois, l'annotation était accompagnée du dessin d'une main sortant d'une manchette dont l'index pointait vers la partie du texte concernée.

<sup>117</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : FULACHER Pascal, *op.cit.*, pp.52-54 et LABARRE Albert, *op.cit.*, pp.236-242.

<sup>118</sup> Grâce à l'état des bois utilisés, nous pouvons non seulement identifier l'imprimeur, mais aussi dater plus précisément une édition.

<sup>119</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : LABARRE Albert, *op.cit.*, pp.246-247 et SANSY Danièle, « Texte et image dans les incunables français », dans *Médiévales*, 22-23, 1992, pp.48-57.

livre, leur usage varie. Par exemple, elles peuvent simplement entourer la marque du typographe. Quant aux secondes, qui se placent en tête de livre ou de chapitre, elles sont présentes dans les incunables, hormis le *P* initial. Sur l'ensemble des éditions parues au cours des vingt dernières années du XV<sup>e</sup> siècle, un tiers contient des illustrations. Les textes en langue vernaculaire représentent 70% des livres illustrés et, étant donné que la publication d'ouvrages religieux est extrêmement importante, il y a un nombre élevé de bois à sujets religieux. L'étude des illustrations des incunables montre que le répertoire iconographique de l'époque est stable et ne présente aucune innovation majeure.

Dans les incunables, les images se présentent la plupart du temps en noir et blanc. Lorsqu'elles sont coloriées, il est difficile de déterminer si c'est contemporain à la production ou s'il s'agit d'un ajout postérieur. Quoi qu'il en soit, les bois peuvent être répartis dans l'ouvrage de deux façons : soit ils suivent fidèlement le texte, et ont alors une fonction d'illustration (l'incunable forme un ensemble cohérent), soit aucun rapport ne peut être établi entre texte et image.<sup>120</sup> Dans ce dernier cas, peut-être s'agit-il simplement de rendre le texte plus attrayant pour le public. Si les premiers bois gravés français témoignent d'une influence germanique, on y décèle rapidement des empreintes locales.<sup>121</sup> Par ailleurs, des écoles d'illustrateurs se développent dans les grands centres éditoriaux, et chacun d'eux développe un style propre.<sup>122</sup> Au sein du répertoire iconographique des incunables, trois types de représentations sont extrêmement fréquents : scènes de batailles, figures d'autorité (rois, saints, auteurs au travail, etc.) et, enfin, personnages représentés en pied dans un décor variable sans aucune gestuelle précise.<sup>123</sup>

En outre, les bois sont non seulement réemployés au sein d'un atelier, mais en plus ils circulent d'un imprimeur à l'autre, surtout au sein d'une même ville. Il apparaît qu'à Paris, la réutilisation d'un même bois est plus fréquente qu'à Lyon. Cette pratique tient notamment au fait que les dessins sont très simples. Il arrive que les imprimeurs cherchent à adapter les bois au texte dans lequel ils les insèrent. Pour ce faire, ils peuvent s'inspirer de l'illustration de l'*exemplar*. Par exemple, pour éditer la *Mer des histoires* en 1491, Jean du Pré copia les bois utilisés par Pierre le Rouge en 1488. Une autre possibilité est de modifier le bois en regravant

---

<sup>120</sup> Par exemple, dans une édition du *Roman de la Rose* pour Antoine Vérard, plusieurs scènes de l'Ancien Testament ont été insérées.

<sup>121</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.136.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.137.

<sup>123</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : SANSY Danièle, « Texte et image dans les incunables français », dans *Médiévales*, 22-23, 1992, pp.48-70.

certaines de ses éléments. Antoine Vérard utilise souvent cette technique, notamment dans les *Grandes Chroniques de France* où il insère un bois représentant à l'origine l'empereur Néron (dans les *Antiquités judaïques*) qu'il modifia pour en faire un roi médiéval. L'inscription permet également d'augmenter la relation entre bois et texte, étant donné qu'elle limite la polysémie de l'image. Enfin, certains imprimeurs scient plusieurs bois et en utilisent les parties de façon indépendante. Cependant, la juxtaposition de bois est relativement rare dans les incunables français.<sup>124</sup>

### **6.3. La page de titre<sup>125</sup>**

Les incunables se sont rapidement pourvus d'une page de titre. Initialement, les imprimeurs laissaient le premier feuillet blanc par souci de protection (dès 1475, dans le premier atelier parisien). Ensuite, dans un esprit d'économie, le verso de ce feuillet est imprimé et, finalement, de timides impressions apparaissent au recto. Selon certains, les premières pages de titres datent de 1486. D'autres estiment qu'elles sont plus précoces : il y en aurait déjà en 1481 ou 1484. Antoine Caillaut en serait le premier utilisateur à Paris en 1484 et Guillaume le Roy, à Lyon, en 1485. Notons tout de même que beaucoup d'éditions ayant une page de titre ne sont pas datées. En outre, le premier feuillet peut facilement s'abîmer, livrant des exemplaires incomplets. Enfin, toute pratique nouvelle qui apparaît n'est pas immédiatement adoptée à grande échelle. Le fait qu'un incunable de 1484 ait une page de titre ne signifie pas que tous les imprimés postérieurs en seront également pourvus, et inversement.

Dans un premier temps, la page de titre comprend uniquement un titre bref s'étendant sur une ou deux lignes dans la partie supérieure de la page. Par après, une illustration est ajoutée – souvent il s'agit de la marque du libraire – pour occuper l'espace restant. Enfin, l'adresse du libraire est ajoutée dans le bas de la page. Le premier exemple date de 1495, mais il faut attendre le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle pour que cette pratique se généralise. La page de titre devient courante à la même période. Elle se remplit de plus en plus : le nom de l'auteur y est inséré en plus de la marque et de l'adresse du libraire et les titres longs font leur apparition. Fin XV<sup>e</sup> et début XVI<sup>e</sup>, les titres s'apparentent à de véritables sommaires des œuvres et sont agrémentés d'une grande initiale ornée (le plus souvent, un *L*).<sup>126</sup> L'évolution

---

<sup>124</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : *ibid.*, pp.52-64.

<sup>125</sup> Pour cette partie : LABARRE Albert, *op.cit.*, pp.230-234.

<sup>126</sup> Il arrive également que des éléments de l'adresse du libraire soient directement insérés dans le titre.

de la page de titre des imprimés aboutit à une organisation rationnelle vers la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

#### **6.4. Les marques**

La marque figurant sur la page de titre d'un imprimé est l'adresse figurée de l'imprimeur ou du libraire (ces deux fonctions pouvant être remplies par une seule et même personne). La première marque connue date de 1457 et se trouve à la suite du colophon du *Psautier* de Mayence. Cependant, il peut s'agir d'une apposition postérieure à l'édition. Les premières occurrences en France datent de 1483 et apparaissent dans des éditions parisiennes et lyonnaises. Au départ, elles étaient placées en fin de volume, après le colophon, et il s'agissait d'un simple signe comprenant soit l'initiale du prénom soit les initiales des nom et prénom. Ces initiales étaient a) en-dessous d'une croix entourée d'un cercle lui-même surmonté d'une seconde croix ; b) incluses dans un cœur surmonté d'une croix ; c) dans un écusson. L'ornementation des marques se développe davantage par la suite. Les initiales sont alors dessinées à l'intérieur d'un écusson central et la décoration renvoie à l'enseigne du libraire ou de l'imprimeur. D'autres marques avaient la particularité d'évoquer le nom de leur propriétaire autrement que par la présence de ses initiales (marques parlantes). Par exemple, dans la marque de Jacques Maillet, un maillet est systématiquement représenté. Par la suite, au XVI<sup>e</sup> siècle, les marques prennent un aspect plus symbolique du fait de l'influence de l'emblématique de la Renaissance.<sup>127</sup>

#### **6.5. Format et habillage**

Une part importante de la production d'incunable du XV<sup>e</sup> siècle est éditée en format in-folio. Seuls les textes courts (par exemple les livres d'Heures) sont publiés en in-4° ou in-8°. Toutefois, dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, les petits formats dominent. Le succès des livres portatifs (modèle lancé à l'origine par Alde Manuce à Venise) est notamment dû au fait que les bourgeois veulent se constituer des bibliothèques personnelles. Notons que, comme le souligne Albert Labarre<sup>128</sup>, « la taille des volumes ne dépend pas seulement de leur format qui est déterminé par le pliage de la feuille, mais évidemment aussi par les dimensions de la feuille elle-même, qui ont tendance à diminuer au cours du siècle ». <sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : LABARRE Albert, *op.cit.*, pp.232-233.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.236.

<sup>129</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : *ibid.*, pp.235-237 et FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.131.

L'habillement des incunables, réalisé dans des couvents ou des ateliers privés, dépend de leur valeur. Le plat et le dos de ceux de luxe sont recouverts d'étoffes précieuses et, pour les autres, on utilise du cuir. Divers motifs (animaux, fleurs de lis...) sont imprimés sur le plat à l'aide de petits fers. À partir de 1480, la production ayant fortement augmenté, les ateliers privés se multiplient. La plupart du temps, ce sont les libraires et imprimeurs eux-mêmes qui prennent en charge la reliure des imprimés. Étant donné que celle-ci coûte cher, les livres sont d'abord conservés entre de simples feuilles et ne sont reliés que par petites quantités au fur et à mesure de la vente. La production croissant toujours plus, les libraires et imprimeurs mettent au point divers procédés pour accélérer le processus de reliure et diminuer son coût. Les ais de bois, qui autrefois maintenaient les incunables, sont remplacés par du carton constitué de vieux papiers, et la technique de la plaque (qui imprime une image entière en une fois) remplace celle des petits fers (dont chacun imprime un motif de petite taille). Cela permet non seulement de réduire les dépenses, mais également de rendre l'objet plus attrayant, puisqu'il est désormais possible d'imprimer toute une scène sur le plat. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, un motif décoratif peut être répété indéfiniment grâce à un cylindre de métal sur lequel il est gravé (technique de la roulette). Ces innovations concernent uniquement les exemplaires « de base ». L'apparition du maroquin et la technique de la dorure sur cuir (utilisées en France dès le XVI<sup>e</sup> siècle) permettent de renouveler l'habillement des exemplaires de luxe. En 1520, apparaissent également des reliures dites de « semi-luxe », réalisées à l'aide d'estampe à chaud.<sup>130</sup>

## **6.6. Caractères**

Les premiers incunables et les post-incunables présentent une grande variété de caractères. Néanmoins, l'écriture gothique – déjà courante dans les manuscrits de la fin du Moyen Âge – est la plus employée. Il en existe trois grands types : a) la lettre de forme, verticale, anguleuse et dont les pieds de lettres se terminent en pointe ; b) la lettre de somme, la plus répandue, qui présente de nombreuses lignes courbes et dont les pieds de lettres se terminent en section carrée ; c) la bâtarde, reproduction de l'écriture cursive du début du XV<sup>e</sup> siècle, caractérisée par de longues descendantes se terminant en pointe, de longues ascendantes dont certaines finissent en boucles, des *g* ouverts et des *a* fermés. La lettre de forme est essentiellement utilisée pour les livres liturgiques et l'Écriture sainte, et pour divers

---

<sup>130</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, pp.156-163.

autres livres, dans les titres et intertitres afin de les faire ressortir davantage. La lettre de somme se retrouve dans beaucoup de textes, qu'ils soient théologiques, juridiques, philosophiques, médicaux, etc. Au XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle, tous les imprimeurs français en possèdent. La bâtarde est surtout utilisée pour les livres en langue vernaculaire, bien qu'il y ait quelques exceptions. Ces derniers étant à la portée d'un public plus large, les imprimeurs firent le choix de recourir à l'écriture la plus courante. Indépendamment de ces trois grandes catégories, il existe une multitude d'intermédiaires, tels que la bâtarde parisienne. Outre l'écriture gothique, il existe également la lettre romaine. Elle trouve son origine chez les humanistes italiens, qui cherchaient à imiter l'ancienne minuscule caroline. Bien qu'elle soit apparue rapidement dans les incunables (entre 1470 et 1472, on la trouve dans une vingtaine de livres imprimés à la Sorbonne), elle n'est plus utilisée avant le début du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle s'imposera par la suite, lors de l'uniformisation des catégories d'écriture, parallèlement au triomphe de l'esprit humaniste. Dans un premier temps, le commerce des caractères n'était pas organisé et leur coût de fabrication était élevé. Chaque typographe disposait donc d'un stock propre de types régionaux relativement restreint. Par la suite, le nomadisme des imprimeurs et la volonté de vendre à grande échelle entraînèrent une uniformisation des caractères.<sup>131</sup>

## 7. Organisation du secteur

Les compagnons imprimeurs, venant généralement de province et issus de professions très diverses, débutent leur apprentissage entre quinze et vingt ans. Normalement, ils doivent pouvoir lire et écrire le latin (et parfois le grec), mais cette condition n'est pas systématiquement respectée. Leur formation dure entre deux et cinq ans et est officialisée par un contrat écrit. Celui-ci engage deux parties. D'une part, le maître est tenu de former, loger, nourrir, habiller et donner de l'argent de poche à son apprenti. D'autre part, l'apprenti doit servir son maître et ne peut quitter son domicile. Une fois la formation achevée, un brevet certifie le statut de compagnon. L'imprimeur fait généralement un tour de France afin de perfectionner sa technique. Soit il trouve un endroit où se fixer au cours du voyage, soit il retourne dans sa ville natale et loue ses services aux maîtres. Il est également possible de devenir *prote* (statut correspondant plus ou moins à celui de contremaître) : son rôle est alors de diriger le travail des compositeurs et pressiers, de corriger les premières épreuves, de payer

---

<sup>131</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : LABARRE Albert, *op.cit.*, pp.242-245 et FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, pp.114-116.

les ouvriers et de surveiller le nettoyage des ateliers. Notons toutefois que ce type d'organisation est surtout propre aux grands ateliers. Dans un atelier de moindre envergure, le maître ou quelqu'un de sa famille peut parfaitement assumer la charge du correcteur.<sup>132</sup>

Les maîtres sont imprimeurs ou libraires. Très souvent cependant, une seule et même personne remplit ces deux fonctions. Dans la majorité des cas, le maître est en fait un ancien compagnon qui a pu devenir chef d'entreprise parce que, par exemple, un éditeur l'ayant repéré lui a passé de plus en plus de commandes. Au sein de l'industrie de l'imprimé, le maître cadre l'ensemble de la production : il sélectionne les textes à éditer, maintient ses relations avec les auteurs, se procure du papier, choisit la typographie, prépare l'écoulement de l'édition, etc. Il doit donc mettre en place un réseau de correspondants et gérer une comptabilité complexe.<sup>133</sup>

Dans un premier temps, l'industrie de l'imprimerie française a dû faire face à l'opposition des copistes et écrivains, qui voyaient leur travail menacé. Un exemple des tensions entre les deux secteurs est le soulèvement des écrivains et enlumineurs de Toulouse qui eut lieu en 1477.<sup>134</sup> Une façon d'éviter ces oppositions fut de présenter les premiers livres comme des manuscrits (*cf.* point 6). Malgré ces tensions, le secteur a pu rapidement s'établir et s'organiser. Au départ, seuls les libraires-jurés peuvent tenir boutique, mais par après cette restriction tombe<sup>135</sup>. Il convient de distinguer a) les imprimeurs, dont le travail est sous-traité ; b) les libraires-imprimeurs, propriétaires d'un atelier comprenant généralement deux ou trois presses, plusieurs milliers de caractères, qui emploient des typographes et autres artisans et qui ont des fournisseurs de papier ; c) les libraires.<sup>136</sup> Dès 1488, les imprimeurs ont le droit de participer à l'élection des grands libraires et à la gestion des affaires de la corporation.<sup>137</sup> Il faut savoir que ces imprimeurs sont des intellectuels (ils savent lire et connaissent un peu de latin<sup>138</sup>) qui n'hésitent pas à protester pour améliorer leur condition. À Paris, dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, ils s'organisent en confrérie, reçoivent un accueil favorable à la Commanderie de saint Jean de Latran (dans le quartier de l'université) et organisent des fêtes et cérémonies

---

<sup>132</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, pp.192-196.

<sup>133</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : *ibid.*, pp.202-207.

<sup>134</sup> MELLOOTTEE Paul, *Histoire économique de l'imprimerie*, Paris, Hachette, 1905, p.23.

<sup>135</sup> CHAUVET Paul, *op.cit.*, p.7.

<sup>136</sup> RUNNALLS Graham, *op.cit.*, p.5.

<sup>137</sup> FULACHER Pascal, *op.cit.*, p.7.

<sup>138</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.191.

religieuses particulières.<sup>139</sup> Cette confrérie de compagnons « lutte » contre les maîtres pour, par exemple, améliorer leur salaire (relativement bas, comme celui des ouvriers) – songeons notamment à la grève qui eut lieu entre 1539 et 1542, d’abord à Lyon puis à Paris.<sup>140</sup>

Le libraire-imprimeur dispose des fonds nécessaires pour assumer tous les frais d’édition et organiser la vente. Dans le cas d’un *exemplar* contemporain, l’éditeur avance les frais de la production en échange de la promesse de l’auteur d’acheter une ou plusieurs centaine(s) d’exemplaires ; il fixe ensuite l’ampleur du tirage qu’il vendra à son propre compte. Il prend toutes les décisions relatives à l’établissement de la copie et aux caractéristiques de l’impression, dont il retire l’entièreté des bénéfices. Un second type de convention possible consiste en l’association d’imprimeurs qui partagent les dépenses en papier et qui établissent les dates de début et fin du travail ainsi que les modalités de répartition du travail. Enfin, comme dit plus haut, un imprimeur peut sous-traiter son travail. En effet, il n’est pas courant au XVI<sup>e</sup> siècle de pouvoir assumer le rôle d’éditeur. Se mettant au service de particuliers, d’ecclésiastiques mandés par leur chapitre ou diocèse ou encore de libraires, l’imprimeur ne prend pas part à la vente ; il se contente de produire un nombre fixe d’exemplaires. Il lui est interdit de fournir d’autres clients ou de rééditer le même ouvrage sans accord de son « employeur ».<sup>141</sup>

Un atelier « traditionnel » comprend un compositeur, deux pressiers, un prote, un ou plusieurs correcteurs et un maître. Une presse en tant que telle ne représente pas la plus grosse part de l’investissement : le coût des caractères et des lettrines de bois est bien plus élevé. Par conséquent, les fontes sont d’une ampleur généralement limitée et les lettrines servent longtemps. Indépendamment du matériel technique, le libraire-éditeur doit également se fournir en ais et bancs, cordes, bois de chauffage et chandelles. Quant à la main d’œuvre, elle coûte entre trente et soixante sols tournois par presse (salaire variant en fonction du type de travail).<sup>142</sup>

Le livre étant un instrument de pouvoir important (« la personnification vivante des lettres »<sup>143</sup>), l’imprimerie entretient des rapports étroits avec la royauté. Une réglementation

---

<sup>139</sup> FULACHER Pascal, *op.cit.*, p.9.

<sup>140</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, pp. 196-199.

<sup>141</sup> Pour l’ensemble de ce paragraphe : VEYRIN-FORRER J., *op.cit.*, p.338.

<sup>142</sup> Pour l’ensemble de ce paragraphe : VEYRIN-FORRER J., *op.cit.*, pp.337-338.

<sup>143</sup> MELLOOTTEE Paul, *op.cit.*, p.35.

royale, établie par une unité administrative, protège l'industrie de l'imprimé, qui bénéficie « de faveurs parfois exceptionnelles »<sup>144</sup>. Par exemple, Charles VIII confirme les privilèges accordés aux libraires-imprimeurs en 1488 et, en 1513, Louis XII exempte l'imprimerie d'un impôt de 30 000 livres et de tous droits de péage sur les livres. Parallèlement, une série de mesures préventives – voire répressives – contre d'éventuelles atteintes à la royauté, à la religion ou à l'ordre public sont prévues. Tout livre imprimé est soumis à une vérification de son contenu par les pouvoirs compétents et ne peut être mis en vente sans leur autorisation. Ces pouvoirs diffèrent en fonction de l'époque et de la nature de l'ouvrage : il s'agit tantôt de l'Université et tantôt des évêques (ou de leurs représentants), ou encore d'autorités civiles telles que le parlement. Toutefois, la censure et le contrôle des textes étaient surtout théoriques lors des débuts de l'imprimerie. Notons qu'avant l'apparition de cette dernière, l'Université contrôlait la production des manuscrits ; ce n'est donc pas une pratique nouvelle. Nous l'avons dit, les autorités en charge de la vérification des imprimés sont multiples et cela a parfois donné lieu à des tensions. Par exemple, alors que les évêques étaient au départ les seuls à contrôler les catéchismes et livres de piété de leur diocèse, c'est l'Université de théologie (organisme étatique placé sous l'égide du roi) qui prend le relais au XVI<sup>e</sup> siècle. Par après, celle-ci devra composer avec le parlement, le chancelier, le directeur général de la librairie et le lieutenant général de police (probablement pour éviter que la religion ait la mainmise sur le secteur des lettres). Quoi qu'il en soit, jusqu'en 1618, l'imprimerie est uniquement soumise à la réglementation royale et universitaire.<sup>145</sup>

## **8. Le livre, une marchandise**

L'imprimerie est avant tout une industrie et, par conséquent, le livre doit être envisagé comme un produit commercial fabriqué dans le but de faire des bénéfices. Quand il se lance dans ce commerce, le libraire-imprimeur a besoin de capitaux de base, les livres qu'il propose doivent plaire au public et leur prix doit être concurrentiel. Il est difficile d'établir avec précision le prix de la matière première d'un imprimé car nous n'avons conservé que peu de livres de comptes datant des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Si le matériel de base d'un atelier ne coûte pas excessivement cher, l'édition en tant que telle exige des investissements autrement plus conséquents : le matériel de production doit être régulièrement remplacé, il faut prévoir le coût de l'envoi d'exemplaires dans de grands centres urbains d'Europe, etc. Dès lors, si un

---

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : *ibid.*, pp.33-139.

pays est touché par une crise, le marché du livre le sera rapidement également et la vente des imprimés baissera fortement, voire totalement. Les risques de faillites sont donc élevés. L'accueil fait à un nouveau livre étant difficilement prévisible, les éditeurs concentrent leur production sur des œuvres « de débit sûr » pour maintenir leur entreprise.<sup>146</sup>

L'objectif n'est plus de satisfaire un grand seigneur (bien que cette affirmation puisse être nuancée, *cf.* partie sur la notion d'auteur) en usant d'une « calligraphie soignée et de somptueuses peintures »<sup>147</sup>, mais d'attirer un public le plus large possible. À l'époque, seul un faible pourcentage de la population est à même de lire, ce qui demande aux marchands de développer diverses stratégies pour écouler leur marchandise. Premièrement, les textes édités sont dûment choisis afin de répondre aux intérêts du public. Deuxièmement, la typographie des livres est claire et ils abondent en illustrations. Troisièmement, le titre et la forme de l'imprimé attirent l'œil des acheteurs potentiels. Enfin, son prix doit être accessible.<sup>148</sup>

## 9. Réception

Avant toute chose, il est important de préciser qu'il n'existe pas de répertoire exhaustif des incunables édités en France au XV<sup>e</sup> siècle (livres disparus ou non datés, répertoires incomplets...), et que l'on se base par conséquent sur des données lacunaires ne pouvant donner lieu qu'à des conclusions discutables.<sup>149</sup> Il semble en tout cas qu'au XV<sup>e</sup> siècle, l'imprimerie n'ait pas provoqué de changement culturel frappant : les libraires vendent « en imprimés ce qu'ils vendaient en manuscrits »<sup>150</sup>, soit énormément de livres religieux et peu d'œuvres littéraires.<sup>151</sup> En effet, comme le souligne Dominique Coq, « l'introduction de l'imprimerie en France n'a pas bouleversé de manière essentielle et subite les habitudes de ceux qui étaient habitués à lire, ni les pratiques des libraires »<sup>152</sup>. Il est néanmoins impossible d'imprimer tous les manuscrits : une sélection, obéissant à un but commercial, est faite. Cela a pour effet de répandre davantage les textes qui connaissaient déjà un grand succès sous forme

---

<sup>146</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, pp.165-173.

<sup>147</sup> MARTIN André, *op.cit.*, p.17.

<sup>148</sup> *Ibid.* et BERGERON Réjean, « Le nom du livre. Manières d'intituler les premiers livres imprimés en français », dans ORNATO et PONS, *Pratiques de la culture écrite en France au XV<sup>e</sup> siècle. Actes du Colloque International, Paris, CNRS, Mai 18-21, 1992*, Louvain-la-Neuve, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, 1995, p.450.

<sup>149</sup> COQ Dominique, « Les incunables : textes anciens, textes nouveaux », dans *Histoire de l'édition française*, *op.cit.*, p.203 et COQ Dominique, « Les débuts de l'édition en langue vulgaire en France. Publics et politiques éditoriales », dans ORNATO et PONS, *op.cit.*, p.59.

<sup>150</sup> MARTIN André, *op.cit.*, p.37.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> COQ Dominique, « Les incunables ... », *op.cit.*, p.204.

de manuscrits.<sup>153</sup> C'est pourquoi, selon Febvre et Martin, l'imprimerie peut être vue comme « une étape vers l'apparition de la civilisation de masse et de la standardisation »<sup>154</sup>. La majorité (45%) des textes imprimés qui circulent en France au XV<sup>e</sup> siècle sont produits au sein du royaume (29% proviennent des pays germaniques, 21%, d'Italie et 6%, des Pays-Bas).<sup>155</sup> Parmi ces textes, il y a 57,5% de livres religieux, 20% d'œuvres littéraires, 9% d'ouvrages historiques, 9% de textes juridiques et 4,5% de sciences et d'arts.<sup>156</sup>

Dans la majorité des cas, les possesseurs de livres sont des individus (*vs.* institutions), surtout membres du clergé (environ 60%). Il n'y a au début que peu (voire pas) de lecture nobiliaire et féminine. Les clercs détenteurs de bibliothèques viennent du monde de l'université ou bien sont des hommes de lois ou officiers royaux. Peu importe leur profession, ils marquent souvent de leur nom ou de leur seing manuel les livres qu'ils possèdent et ajoutent éventuellement la date, les circonstances ou le lieu d'acquisition. Ces indications montrent qu'il y a en moyenne six ans et demi entre la date de publication et celle d'achat d'un imprimé, ce qui suppose un marché d'occasion d'importance. En fait, l'imprimerie n'a pas fondamentalement modifié les modes de circulation des livres : ils sont vendus, revendus, donnés... En outre, les lecteurs envisagent les incunables comme des objets inachevés devant être complétés par des notes, des additions bibliographiques, des aide-mémoires, etc. Le livre, bien qu'il soit garant d'éternité et d'authenticité, n'est pas considéré comme un objet immuable.<sup>157</sup>

Au fil du temps, les goûts du public – qui s'élargit toujours plus – se diversifient et la concurrence entre les libraires-imprimeurs augmente. Cela amène ces derniers à diversifier les textes édités. Ayant besoin de nouveaux textes en langue vulgaire<sup>158</sup>, ils puisent dans le stock des œuvres composées, remaniées ou traduites en français aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles.<sup>159</sup> Par ailleurs, publier en langue vulgaire permet aux éditeurs français de s'orienter vers des textes

---

<sup>153</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.350.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.366.

<sup>155</sup> CHARON Annie, « Usages du livre en France au XV<sup>e</sup> siècle », dans ORNATO et PONS, *op.cit.*, p.461.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p.462. Ces pourcentages varient d'un auteur à l'autre mais restent tout de même relativement proches. Par exemple, selon FEBVRE et MARTIN (*op.cit.*, p.351) on aurait 45% de livres religieux, 30% de textes littéraires, 10% de livres de droit et 10% de scientifiques.

<sup>157</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : CHARON Annie, *op.cit.*, pp.462-472.

<sup>158</sup> Au XV<sup>e</sup> siècle, les imprimés en langue vulgaire ne représentent que 22% de la production (il s'agit de traductions d'œuvres latines, de livres de piété ou de morale, de textes sacrés ou encore d'ouvrages médiévaux écrits à l'origine en latin) qui reste donc majoritairement latine. Par ailleurs, il n'y a que peu d'œuvres directement écrites en langue vulgaire, malgré quelques grands succès – surtout en Italie, avec le *Décameron* de Boccace ou la *Divine comédie* de Dante. (FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, p.360)

<sup>159</sup> COQ Dominique, « Les incunables ... », *op.cit.*, p.211.

où la concurrence étrangère ne joue pas. Conséquemment, dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, les traductions (faites par des *translateurs*) se multiplient. Parallèlement, un processus de réécriture – dont le but est de plaire à un public qui n'est plus essentiellement curial – se développe : par exemple, des textes du XIII<sup>e</sup> siècle sont mis en prose. Cela dénote la volonté des éditeurs de créer un objet commercial neuf à partir de quelque chose d'ancien. Ces stratégies commerciales apparaissent dans un premier temps à Lyon (dès 1475-1485) puis à Paris (vers 1500, entre autres avec Antoine Vérard).<sup>160</sup> La proportion importante (près de la moitié de la production) de textes en langue vulgaire à Lyon s'explique notamment par la proximité de la ville avec la Cour de Bourgogne, où la littérature française était florissante au XV<sup>e</sup> siècle.<sup>161</sup> À Paris, parce qu'il existe déjà une clientèle nombreuse et diverse (en comparaison à Lyon), la recherche de nouveaux publics est plus tardive.<sup>162</sup> Néanmoins, entre 1490 et 1495, les programmes éditoriaux perdent petit à petit leur spécificité régionale, ce qui a pour résultat la standardisation de la production et la possibilité de toucher des publics plus variés et lointains.<sup>163</sup>

En tout cas, que ce soit à Paris ou à Lyon, la vague de production de textes en langue vulgaire a pour conséquence la mise en place de « nouveaux modèles d'identification collective dans les couches de la population qui accèdent au livre par l'imprimé »<sup>164</sup>. Le succès que connaissent ces textes est dû au fait que les modèles en question sont « présentés de façon accessible et attractive dans une langue compréhensible aux non doctes »<sup>165</sup>. Selon Dominique Coq, les éditeurs parviennent désormais à toucher « la fraction dynamique de la population urbaine, à savoir les gens de métier qui accèdent régulièrement aux charges les plus éminentes de la magistrature municipale »<sup>166</sup>. Alors que durant le XV<sup>e</sup> siècle, les textes littéraires faisaient défaut sur le marché du livre, à partir de 1515, ils sont davantage présents que les textes juridiques et religieux.<sup>167</sup> À ce moment, des textes de l'Antiquité et du Moyen Âge (par exemple des écrits mystiques des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles) qui avaient été oubliés de puis longtemps refont surface au XVI<sup>e</sup> siècle (le courant humaniste est bien entendu en lien

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.212.

<sup>161</sup> COQ Dominique, « Les débuts... », *op.cit.*, p.61.

<sup>162</sup> COQ Dominique, « Les incunables ... », *op.cit.*, p.214.

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.213.

<sup>165</sup> COQ Dominique, « Les débuts... », *op.cit.*, p.62.

<sup>166</sup> COQ Dominique, « Les débuts... », *op.cit.*, p.63

<sup>167</sup> Notons que "littéraire" est à entendre dans un sens large : il peut s'agir de grammaires, de classiques anciens, etc. (MARTIN Henri-Jean et DUREAU Jeanne-Marie, « Des années de transition : 1500-1530 », dans *Histoire de l'édition française*, *op.cit.*, p.260)

avec cette « résurrection »).<sup>168</sup> Notons enfin que si l'imprimerie facilita certainement le travail des savants dans certains domaines, il ne faut pas pour autant croire qu'elle aida à hâter l'adoption de connaissances et théories nouvelles. Les imprimés de vulgarisation ont surtout répandu des notions acquises depuis longtemps, ce qui eut pour conséquence d'enraciner de vieux préjugés.<sup>169</sup>

## 10. Conclusion

Ce vaste panorama du monde de l'imprimerie naissante en France à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup> siècle met en évidence que l'apparition de cette nouvelle technique ainsi que son développement s'inscrivent dans la recherche d'une production livresque moins coûteuse. L'industrie de l'imprimé a également voulu répondre aux contingences liées à la rapidité de production. Comme le montre l'étude du contexte historique, l'apparition de l'imprimerie n'a rien d'inattendu ou d'occasionnel, mais est le résultat d'une quête organisée. Finalement, ce secteur a tenté de répondre aux besoins et attentes d'une société en pleine mutation, en pleine évolution.

---

<sup>168</sup> FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *op.cit.*, pp.366-367.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.386.

## ANTOINE VÉRARD

### 1. Biographie<sup>170</sup>

La biographie d'Antoine Vérard, libraire-éditeur responsable d'environ trois cent éditions, est en fait très succincte : aucun document concernant ses origines, aucune trace de ses débuts dans l'écriture... l'on ne sait pratiquement rien de lui avant 1485, date à laquelle il se lance dans l'édition imprimée. Selon certains, il serait originaire de Tours.<sup>171</sup> Effectivement, Vérard y achète une maison en 1505 et y ouvre une boutique, mais, au-delà de ces maigres indices, rien ne permet de confirmer cette hypothèse. Sheila Edmunds avance quant à elle une possible origine brugeoise pour notre éditeur.<sup>172</sup> Selon elle, il serait en fait Colard Mansion, célèbre éditeur disparu de Bruges en 1484 (un an avant que Vérard n'apparaisse à Paris). Ici encore, peu d'éléments permettent de confirmer quoi que ce soit. Si nous ignorons où et quand est né Antoine Vérard, nous pouvons tout de même situer sa date de décès entre 1512 (année de sa dernière publication) et mai 1514.<sup>173</sup> Après sa mort, sa femme, Germaine Guyart (avec laquelle il eut six enfants), mit en place trois éditions en collaboration avec quelques autres éditeurs.<sup>174</sup> En 1485, Vérard est établi à Paris, où il est à la tête de deux boutiques : l'une au Pont Notre-Dame, qui est également son lieu de résidence, et l'autre au Palais de la Cité.<sup>175</sup> Le 24 octobre 1499, le Pont s'écroule et Vérard est contraint de déménager. Il change plusieurs fois de domicile avant de se fixer, en septembre 1503, « devant la rue Neuve Notre Dame ». <sup>176</sup> En 1491, il étend son commerce à Tours et, en 1506, il reçoit le titre de Libraire-juré de l'Université.<sup>177</sup> La publication des *Epistres Saint Pol* nous renseigne l'obtention par l'éditeur, en 1507-1508, d'un privilège pour trois ans émanant du roi Louis XII.<sup>178</sup> Antoine Vérard a donc un droit exclusif de publication sur les livres dont il a

---

<sup>170</sup> La majorité des informations sur Antoine Vérard mentionnées dans le présent travail proviennent de l'étude réalisée par WINN Mary Beth (*Antoine Vérard, Parisian publisher, 1485-1512. Prologues, Poems and Presentations*, Genève, Droz, 1997).

<sup>171</sup> MACFARLANE John, *Antoine Vérard*, Londres, Chiswick press, 1900, p.ix.

<sup>172</sup> EDMUNDS Sheila, « From Schoeffer to Vérard : Concerning the Scribes who Became Printers », dans *Printing the Written Word : The Social History of Books, circa 1450-1520*, Ithaca (N.Y.), Cornell university press, 1991, pp.38-39.

<sup>173</sup> RENOARD Philippe et al., *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, pp.424-425.

<sup>174</sup> WINN Mary Beth, *Antoine Vérard, Parisian publisher, 1485-1512. Prologues, Poems and Presentations*, Genève, Droz, 1997, p.28.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>176</sup> CERRITO Stefania, « À propos de la *Bible des poètes* », dans *Le moyen français*, 69, 2011, p.3.

<sup>177</sup> MACFARLANE John, *op.cit.*, p.x.

<sup>178</sup> MACFARLANE John, *op.cit.*, p.x.

fourni la première édition. Il est le premier éditeur parisien à jouir officiellement d'un tel monopole.<sup>179</sup>

## 2. Travail d'édition : généralités

Les études modernes consacrées à Antoine Vérard le présentent comme « le premier grand marchand libraire »<sup>180</sup>, « le créateur d'une véritable 'industrie' du livre » ou encore « un géant dans le monde nouveau de l'édition parisienne »<sup>181</sup>. En effet, l'importance du rôle joué par Vérard dans le monde de l'édition à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup> siècle est difficilement contestable. Fournisseur officiel de livres à l'Université, il s'est également auto-proclamé pourvoyeur de copies de luxe pour les familles royales et a réussi à étendre son « business » outre-Manche.<sup>182</sup> Est-il seulement nécessaire de préciser que sa réputation était bien établie parmi ses contemporains ? L'entreprise de Vérard est marquée par un succès technique, culturel et commercial.<sup>183</sup>

### 2.1. Vérard, « simple » éditeur ?

Les débats quant au rôle exact de Vérard au sein de cette entreprise se sont multipliés au fil du temps, d'autant plus que la documentation sur les activités des imprimeurs et libraires à l'époque de l'incunable est loin d'être fiable et complète.<sup>184</sup> Néanmoins, les chercheurs se mettent généralement d'accord sur plusieurs points autrefois débattus. Il est aujourd'hui établi qu'Antoine Vérard ne possédait pas ses propres presses. Certes, plusieurs suscriptions finales précisent que l'édition a été imprimée *par Antoine Vérard*, mais il était courant chez les imprimeurs parisiens du XV<sup>e</sup> siècle d'utiliser cette formulation en lieu et place de « pour un tel ». Cela tient au fait que les libraires et éditeurs faisaient les frais de l'impression et fournissaient le matériel nécessaire.<sup>185</sup> Vérard disposait de son propre matériel d'illustration et d'un stock de caractères, mis à la disposition des imprimeurs parisiens qu'il embauchait. Parmi ceux-ci, l'on trouve Pierre et Guillaume Le Rouge, Jean Dupré, Jean Le

---

<sup>179</sup> WINN Mary Beth, *op.cit.*, p.26.

<sup>180</sup> WINN Mary Beth, *op.cit.*, p.38.

<sup>181</sup> VIET Nora, « Un libraire parisien aux commandes. Conception d'une trilogie narrative dans « l'atelier » d'Antoine Vérard (Paris, 1485-1494) », dans REACH-NGO Anne, *Créations d'atelier : l'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.31.

<sup>182</sup> WINN Mary Beth, *op.cit.*, p.15.

<sup>183</sup> VIET Nora, *op.cit.*

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>185</sup> CLAUDIN Anatole, *Histoire de l'imprimerie en France au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle*, Nendeln, Kraus-Thomson, 1971-1976, p.387.

Bourgeois, Guy Marchant, etc.<sup>186</sup> Entre 1492 et 1494, pas moins de six imprimeurs différents sont mentionnés dans le colophon des éditions faites pour Vérard et l'on estime au nombre de vingt l'ensemble des imprimeurs qu'il employa au cours de sa carrière.<sup>187</sup> Libraire et non imprimeur, Vérard n'est pas non plus calligraphe et miniaturiste, comme le pensait Anatole Claudin.<sup>188</sup> Pour ses éditions sur vélin, il faisait travailler des enlumineurs professionnels. Enfin, la tentation semble avoir été forte d'attribuer à Vérard l'auctorialité de plusieurs prologues à ses éditions, mais nous reviendrons sur ce dernier point plus tard.<sup>189</sup>

## 2.2. *Au fil de sa carrière...*

Le nom d'Antoine Vérard apparaît pour la première fois dans le colophon d'un livre d'Heures dont l'édition date du 12 septembre 1485. En novembre de la même année, il s'associe avec Nicolas Gilles – notaire-secrétaire du roi – et publie son premier livre en français : le *Decameron* ou *Livre des Cent Nouvelles*. En 1485, soit quinze ans après l'introduction de l'imprimerie en France, la carrière d'Antoine Vérard est lancée. Le corpus des éditions qu'il a publiées (environ trois cent) est d'une très grande diversité. Indépendamment des livres d'Heures, qui représentent un quart de sa production, et de quelques textes en latin, toutes ses éditions sont en français. Ont été imprimés pour Vérard : des fictions (surtout des romans de chevalerie, comme le *Lancelot en prose*) ; des chroniques, telles que les *Grandes Chroniques de France* et des textes historiques, comme la *Mer des histoires* ; des traductions d'auteurs classiques, parmi lesquelles les *Commentaires* de César traduits par Robert Gaguin ; des traités de dévotion, dont l'*Art de bien vivre* ; quelques tracts populaires « scientifiques » ou politiques ; enfin, des poèmes allégoriques et des recueils de poésie tels que *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*. Si Vérard puise beaucoup dans la tradition littéraire française, il est également intéressé par la production littéraire d'origine italienne (songeons à ses éditions de l'œuvre de Boccace). Le pan de sa production consacré aux textes anciens témoigne de révisions et d'adaptations aux goûts du public contemporain

---

<sup>186</sup> Pour une liste exhaustive, voir *ibid.*, p.466.

<sup>187</sup> WINN Mary Beth, *op.cit.*, pp.26-30.

<sup>188</sup> CLAUDIN Anatole, *op.cit.*, p.385.

<sup>189</sup> Citons par exemple Sheila Edmunds, qui attribue à Vérard la composition du prologue d'une *Passion*. (EDMUNDS Sheila, « From Schoeffer to Vérard », *op.cit.*, p.38) Mary Beth Winn estime elle aussi qu'il est peut-être l'auteur de certains prologues (WINN Mary Beth, *op.cit.*).

dirigées par Vérard.<sup>190</sup> Les choix des textes composant son corpus d'éditions reflètent le goût de la cour et de la classe riche.<sup>191</sup>

### 2.3. Marque et devise

Antoine Vérard prit soin de s'inscrire dans la matérialité des textes (fig. 1). D'abord, avec sa marque : elle consiste en un écu fleurisé de France soutenu par deux anges et surmonté d'une couronne ; en-dessous, un cœur contenant le monogramme *AVR* est tenu par deux faucons s'élançant l'un vers l'autre, surplombant un champ de fleurs.<sup>192</sup> Ensuite, avec sa devise<sup>193</sup> :

*Pour provocquer Jhesus ta grant misericorde  
De tous pecheurs faire grace et pardon  
Anthoine Verard humblement recorde  
Ce qu'il a. Il tient de lui pardon.*



Figure 1. À gauche, premières marque et devise d'Antoine Vérard, utilisées une première fois en 1486, dans les *Cent Nouvelles Nouvelles* ; à droite, marque et devise de Vérard utilisées entre 1489 et 1512.

### 3. Pratiques et spécificités

Avant toute chose, il convient de préciser que les pratiques éditoriales d'Antoine Vérard sont pour le moins obscures. Néanmoins, quelques tendances et particularités peuvent être dégagées.

<sup>190</sup> CIFARELLI Paola, « Exemplaires d'ouvrages publiés par Antoine Vérard dans les bibliothèques turinoises », dans *Le moyen français*, *op.cit.*, p.22.

<sup>191</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : WINN Mary Beth, *op.cit.*, pp.15-30.

<sup>192</sup> CLAUDIN Anatole, *op.cit.*, p.387.

<sup>193</sup> *Ibid.*

### 3.1. Sélection des textes

Il semble que l'éditeur parisien bénéficie d'un « flair professionnel »<sup>194</sup> sans égal. Nous l'avons dit, Vérard choisit les textes à publier en fonction des goûts de la cour et de la classe riche, mais, en sa qualité d'entrepreneur, il ne s'arrête pas là. Il met en place de véritables manœuvres publicitaires. D'un côté, il embauche des imprimeurs pour publier des œuvres qui seront à coup sûr accueillies par un public enthousiaste et, d'un autre côté, selon Jane H.M. Taylor<sup>195</sup>, il est capable de créer les conditions de consommation pour d'autres types d'œuvres. L'édition du *Jardin de plaisance et fleur de rhétorique* (ca. 1501) en témoigne : Vérard y insère en pièce liminaire *L'Instructif de la seconde rhétorique*, traité poétique en vers. Jamais il n'avait proposé une anthologie poétique aussi importante et diversifiée. D'après Jane H.M. Taylor, la fonction première de cet *Instructif* est de permettre au lecteur de posséder des compétences réceptives (et non créatrices). Autrement dit, Vérard met à disposition d'une clientèle bourgeoise les moyens d'accès au capital culturel que représente cette anthologie. Ce faisant, il crée des conditions de consommation contribuant au succès de cette « aventure commerciale ».<sup>196</sup>

Pour en revenir à la sélection des textes à éditer, il apparaît que certains auteurs ont eux-mêmes demandé à Antoine Vérard de publier leurs textes. C'est le cas notamment de Guillaume Alexis, pour son *Martilloge des faulces langues* (1490), de Jean Lemaire de Belges pour le *Temple d'Honneur* (1504) ou encore de Guillaume de Deguilleville pour le *Pelerinage de vie humaine* (1511).<sup>197</sup> Toutefois, ces trois exemples constituent des exceptions. Généralement, Vérard se fournissait lui-même en textes à éditer – nous ne connaissons d'ailleurs pas la manière dont il se les procurait.<sup>198</sup> Quoi qu'il en soit, il publia un nombre relativement important d'éditions princeps : *La Vengeance nostre Seigneur* (1491), *Le Mistere de la Resurrection* (ca. 1492), *L'Omme pecheur* (ca. 1494), *Bien Advisé, Mal Advisé* (avant octobre 1499), etc.<sup>199</sup>

---

<sup>194</sup> TAYLOR Jane H.M., « La double fonction de *l'Instructif de la seconde rhétorique* : une hypothèse », dans VAN HEMELRYCK Tania, VAN HOOREBEECK Céline et DELSAUX Olivier, *L'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2006, consulté sur <http://www.brepolsonline.net/doi/10.1484/M.TCC-EB.3.3914> (consultation le 6 mars 2017), p.2.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p.12

<sup>196</sup> *Ibid.*, pp.1-15.

<sup>197</sup> WINN Mary Beth, *op.cit.*, pp.72-77.

<sup>198</sup> *Ibid.*, pp.84-85.

<sup>199</sup> Pour une liste exhaustive, voir *ibid.*, pp.84.

### 3.2. Spécificités éditoriales

Pour mener à bien son entreprise, Antoine Vérard a l'intelligence de jouer sur deux tableaux : d'une part, il met à profit ce qui est rendu possible par l'imprimerie et, d'autre part, il mobilise d'anciennes techniques propres à la tradition manuscrite. Grâce à cette méthode hybride, l'éditeur produit non seulement un nombre conséquent d'exemplaires ordinaires (notamment des livres d'Heures) vendus à grande échelle, mais également des exemplaires de luxe pour lesquels il est extrêmement bien rémunéré (fig.2).<sup>200</sup> Le travail éditorial de Vérard est en fait très représentatif du contexte de l'époque. Fin XV<sup>e</sup> et début XVI<sup>e</sup> siècle, grand commerce et clientélisme, imprimés et manuscrits coexistent.<sup>201</sup>



Figure 2. Imprimé enluminé édité par Antoine Vérard (Paris, Vérard, 1492, *De la bataille judaïque*).

Les exemplaires commerciaux sont imprimés sur du papier, ils sont produits en masse et contiennent des gravures sur bois parfois grossièrement et rapidement repeintes. Mis à part cela, ils sont formellement assez proches des exemplaires de luxe.<sup>202</sup> Vérard les destine à une clientèle fascinée par l'apparat, au

<sup>200</sup> VENE Magali, compte rendu de WINN Mary Beth, *op.cit.*, dans *Bibliothèque de l'école de Chartres*, 1998, tome 156, livraison 2, p.611.

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> WINN Mary Beth, *op.cit.*, p.3.

« public fortuné des parlementaires et des gens de finance qui ont envie de constituer une collection de livres apparemment semblables aux manuscrits appartenant aux classes auxquelles ils veulent s'identifier ». <sup>203</sup>

Les exemplaires de luxe sont quant à eux réservés aux mécènes de l'éditeur, c'est-à-dire aux rois et princes. Cette « clientèle » *select* rassemble Charles VIII, Anne de Bretagne, Louis XII, Charles d'Angoulême, Louise de Savoie, Anne de Beaujeu, Jean d'Albret, Georges d'Amboise et Henry VII d'Angleterre. Antoine Vérard leur propose de somptueux volumes imprimés sur vélin auxquels est appliquée la technique de l'enluminure à la main. Volumes hybrides, donc, où l'on reconnaît le pinceau des Maîtres de Jacques de Besançon, de Philippe de Gueldre ou encore de Robert Gaguin. <sup>204</sup> Outre les scènes narratives, les capitales, marques de paragraphes et rubriques sont également faites à la main (en rouge et bleu). La volonté d'imiter le format, la disposition et la typographie des manuscrits est flagrante. Par ailleurs, l'éditeur parisien prend soin de personnaliser les copies luxueuses. Cette individualisation se fait grâce aux méthodes traditionnelles des manuscrits. <sup>205</sup>

### **3.3. Les gravures sur bois**

L'illustration occupe une place extrêmement importante dans le travail éditorial d'Antoine Vérard. Il était convaincu du pouvoir de l'image et de son potentiel attractif pour un large public. Néanmoins, certains auteurs ont critiqué l'emploi que fit l'éditeur des gravures sur bois. Par exemple, André Martin <sup>206</sup> estime que dans la plupart de ses romans, bibles et livres d'histoire, l'imagerie est pauvre. Il reproche également à Vérard l'emploi répétitif d'une planche dans un seul et même ouvrage. En outre, selon Anatole Claudin, « à mesure que sa [celle de Vérard] production se développe, on voit dans ses livres des planches peu soignées, taillées hâtivement à gros traits » <sup>207</sup>. Quoi qu'il en soit, l'éditeur en inclut dans ses livres dès la première édition du *Decameron* (1485). Vérard utilise des bois de mains et de qualités différentes. Non seulement, il emploie différents dessinateurs et graveurs, mais il récupère également des bois ayant servi dans d'autres éditions et les adapte à ses livres (fig.3). En plus des gravures figurant des scènes narratives, Vérard recourt à des initiales, historiées et de fantaisie, comparables à ce que calligraphiaient les copistes et enlumineurs (fig.4). Notons

---

<sup>203</sup> COQ Dominique, « Les incunables : textes anciens, textes nouveaux », dans MARTIN et al., *Histoire de l'édition française*, I. *Le livre conquérant : du Moyen Âge au milieu du XVIIe siècle*, Paris, Promodis, 1983, p.189.

<sup>204</sup> VENE Magali, *op.cit.*, p.609.

<sup>205</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : WINN Mary Beth, *op.cit.*, pp.9-31 et CIFARELLI Paola, *op.cit.*, pp.19-20.

<sup>206</sup> MARTIN André, « Sur une gravure... », *op.cit.*, pp.15-16.

<sup>207</sup> CLAUDIN Anatole, *op.cit.*, p.461.

enfin que s'il repérait chez un de ses confrères une lettrine intéressante, il n'hésitait pas à la copier et à se l'approprier.<sup>208</sup>



Figure 3. Adaptations d'une gravure sur bois pour Antoine Vérard.<sup>209</sup>



Figure 4. À gauche, *L* initial du *Jardin de Plaisance* (Paris, Vérard, ca. 1504) ; à droite, *L* initial de *L'Art de chevalerie selon Vegece* (Paris, Vérard, 1488).

### 3.4. Dédicataires

Antoine Vérard prenait soin de sélectionner des textes correspondant aux goûts de ces nobles dédicataires. Charles VIII, manifestement friand des volumes *vérardiens*, reçut de l'éditeur plus de quarante livres (en outre, douze dédicaces lui sont adressées). Il s'agit

<sup>208</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : *ibid.*, p.461.

<sup>209</sup> MARTIN André, « Sur une gravure d'Antoine Vérard », dans *Revue des livres anciens*, I, 1913, p.19.

essentiellement d'histoire populaire, conformément aux intérêts du seigneur. Sept livres, parmi lesquels plusieurs traités féministes, ont été présentés à Anne de Bretagne. À Louis XII, plutôt attiré par les romans de chevalerie, Vérard offrit douze livres (malgré un accueil plus froid de la part du roi). Il fournit à Charles d'Angoulême une quinzaine de volumes, portant essentiellement sur la chasse, et dix-sept à Louise de Savoie, amatrice de textes de dévotion spirituelle.<sup>210</sup>

### 3.5. *Traitement des textes*

Les éditeurs des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles n'hésitaient pas à modifier une œuvre afin d'augmenter l'intérêt voire la taille d'un volume. Ajouter au texte d'un auteur des pièces issues d'une autre plume (éventuellement elles-mêmes adaptées) était donc une pratique courante. Antoine Vérard ne fait pas exception. Tantôt en supprimant les traits picards, tantôt en adaptant les éléments déictiques à un nouveau contexte, l'éditeur parisien modifie les œuvres à sa guise. Veut-il faire passer un texte ancien pour une création nouvelle ? Changer le nom de l'auteur, la date de composition ou d'impression ne lui pose aucun problème. Lorsqu'il édite en 1494 la *Consolation* de Boèce, Vérard reprend une version publiée quelques années plus tôt à Bruges et la présente comme une nouveauté. De même, la traduction « récente » des *Cleres femmes* qu'il met en vente en 1493 est en fait une traduction anonyme du texte qui circulait déjà en 1400.<sup>211</sup>

Mary Beth Winn a relevé trois cas où Antoine Vérard reste fidèle au travail de l'auteur qu'il publie : en 1490 avec le texte de Guillaume Alexis, en 1504 avec Jean Lemaire de Belges et en 1511 avec Guillaume de Deguilleville (*cf.* 3.1.). Les éditions de ces trois œuvres contiennent des textes élogieux à l'égard de Vérard : il y est globalement qualifié d'homme « bon, juste et fiable ». Cependant, il s'agit d'exceptions par rapport à la relation usuelle entre éditeurs et auteurs. Les qualités attribuées à l'éditeur – possiblement ajoutées par Vérard lui-même ou à sa demande – sont démenties par nombre d'autres cas, dont le plus connu est peut-être celui de Jean Bouchet. Généralement, Vérard use des mêmes pratiques que ses confrères. Par exemple, il attribue faussement le *Mistere de la Resurrection* à Jean Michel et, lorsqu'il publie l'*Art de bien mourir* de Guillaume Tardif, il ne mentionne pas le nom de l'auteur. En fait, dans le cas de Tardif, Antoine Vérard semble distinguer les œuvres commandées par le

---

<sup>210</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : VENE Magali, *op.cit.*, p.610 et WINN Mary Beth, *op.cit.*, p.64.

<sup>211</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : PICOT Emile et PIAGET Arthur, « Une supercherie d'Antoine Vérard », dans *Romania*, tome 22, n°86, 1893, p.255 et CERRITO Stefania, *op.cit.*, pp.8-12.

roi et les autres. Dans les premières, le nom de l'auteur n'apparaît pas, alors qu'il est mentionné dans les secondes. Par ailleurs, dans son édition des *Apologues de Laurens Valle* (ca. 1493), si le nom de Tardif est bel et bien mentionné au-dessus de la préface, une miniature *full-page* représente Vérard en train d'offrir le livre au souverain (fig.5). L'éditeur se réserve une place de choix pour s'inscrire dans la matérialité du texte. Finalement, l'on peut noter que si Vérard mentionne le nom de l'auteur, c'est qu'il reconnaît à ce dernier une certaine importance. Commerçant avant tout, Vérard privilégie tout ce qui peut constituer un argument de vente, par exemple le nom d'un auteur connu.<sup>212</sup> Au vu des pratiques des éditeurs de l'époque, il n'est pas étonnant que l'apparition de l'imprimerie coïncide avec les débuts d'une réflexion sur la notion de propriété du texte et de droits d'auteur, jusque là inexistants.

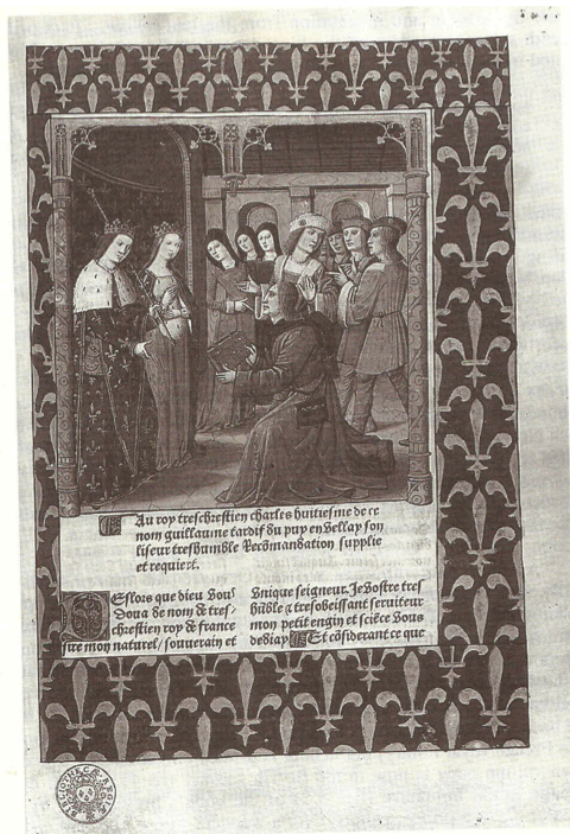


Figure 5. *Les Apologues de Laurens Valle* (ca. 1493), Paris, BN Rés. Vélins 611, fol. [1]. Cette page contient le prologue de Tardif et une miniature de Vérard offrant le livre à Charles VIII.

#### 4. Antoine Vérard, auteur ?

Les interventions de Vérard dans les textes consistaient parfois en un prologue lui permettant d'assumer un rôle d'auteur. Sur les dix-neuf que l'on trouve dans ses éditions, Vérard en a signé quatre (fig. 6). Le plus ancien prologue vérardien apparaît dans un livre

<sup>212</sup> Concernant le traitement du texte par Antoine Vérard, voir WINN Mary Beth, *op.cit.*, pp.71-95.

d'Heures publié en 1489 ou 1490. Le premier travail séculier à en contenir un, adressé à Charles VIII, est l'édition de la *Légende dorée*, en 1493. À partir de cette date et pendant un an, chaque livre édité contient un prologue. En revanche, entre 1498 et 1503, Vérard n'en inclut aucun dans ses imprimés. Après 1503 et jusqu'à la fin de sa carrière, cinq prologues ont été produits. Selon Mary Beth Winn, Antoine Vérard est le seul éditeur parisien à avoir composé de telles pièces liminaires. La question est de savoir quelle était la fonction de ces prologues.<sup>213</sup>

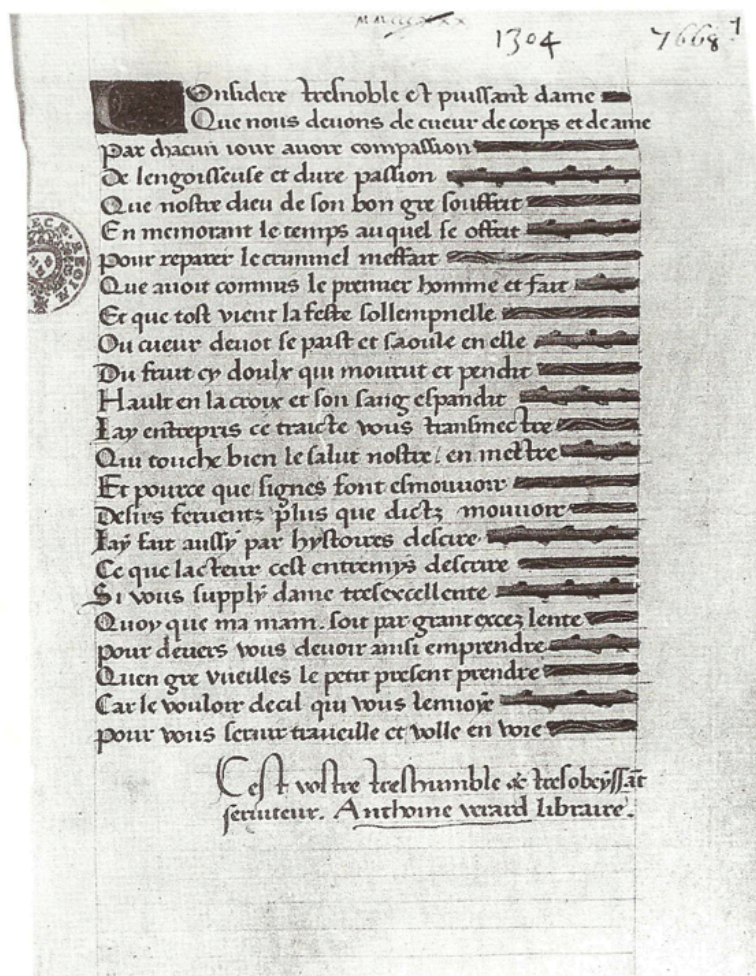


Figure 6. Paris, BN Ms. fr. 1686, fol.1 : prologue à *La passion Jhesuscris* (n°18) signé par Antoine Vérard.

En 1489/1490, le premier prologue fournit des explications par rapport aux images insérées dans le livre d'Heures. Par la suite, ils se construiront systématiquement autour de quatre éléments : une dédicace servile, une justification de l'offre, un résumé de l'œuvre et une référence au travail d'édition. Souvent, une invocation à Dieu et une prière pour le patron sont ajoutées. Un exemple intéressant de dédicace à un seigneur se trouve dans la copie vélin

<sup>213</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : WINN Mary Beth, *op.cit.*, pp.41-52 et 60-61.

de *Ogier le dannoys* pour Louis XII. Suite à la mort de Charles VIII en 1498, Vérard tente d'attirer l'attention du nouveau roi et de bénéficier de son appui. Humilité et flatterie parcourent la dédicace (« en vous voulant a mon pouoir servir de ma qualité comme ay fait vostre predecesseur »).<sup>214</sup> Par ailleurs, dans les prologues de Vérard, le livre est présenté comme un objet artistique présentant le double avantage d'être plaisant et utile<sup>215 216</sup>.

Douze des dix-neuf prologues semblent être des créations originales. Ils sont limités à la copie d'un patron. Les sept autres prologues sont quant à eux de simples reprises et modifications de textes préexistants. C'est le cas notamment de celui que l'on trouve dans les *Nobles malheureux*, traduction par Laurent de Premierfait du *De casibus virorum illustrium* de Boccace : l'édition d'Antoine Vérard reprend tel quel le prologue de Premierfait et y insère une dédicace à Charles VIII après avoir préalablement enlevé le nom du traducteur et l'allusion à Jean de Berry, premier destinataire du texte. Vérard répète le même procédé dans un prologue initialement adressé à Henry VII d'Angleterre : le nom de ce dernier est effacé et remplacé par celui de Charles VIII. Notons que les prologues aux patrons étaient parfois présents dans des copies destinées à d'autres personnes, voire dans toutes les copies d'une édition. Antoine Vérard se sert en fait du nom de ses patrons comme d'une véritable publicité : le nom de Charles VIII mis en évidence sur la première page d'un livre constitue pour le public la garantie d'un texte de qualité et l'encourage à acquérir ledit ouvrage dans un souci d'imitation d'un modèle prestigieux.

Quoi qu'il en soit, du point de vue du contenu, les prologues présents dans les éditions de Vérard ne sont pas innovants. Ils ont néanmoins fait couler beaucoup d'encre. La critique s'est longtemps interrogée sur l'éventuel rôle de compositeur de Vérard : a-t-il lui-même écrit les douze prologues pour lesquels aucun modèle n'a été identifié ? Il n'est pas intéressant pour nous de passer en revue les arguments avancés par les chercheurs qui se sont penchés sur la question de l'auctorialité de Vérard. Globalement, pour certains, parmi lesquels Mary Beth Winn, Antoine Vérard est l'auteur de plusieurs prologues ou de certaines parties des prologues ; pour d'autres, dont Masami Okubo<sup>217</sup>, il n'a jamais pris la plume mais a fait

---

<sup>214</sup> Ce texte présente un élément typique des prologues médiévaux : l'idée que le livre ne servira pas tant à instruire le roi – car celui-ci a déjà énormément de connaissances – mais plutôt à donner envie à d'autres d'eux même l'acquérir, pour imiter leur souverain. Ainsi Louis XII sert de modèle à ses sujets.

<sup>215</sup> La lecture à la fois divertissante et instructive est un autre *topos* bien connu des prologues médiévaux.

<sup>216</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : WINN Mary Beth, *op.cit.*, pp.51-60.

<sup>217</sup> OKUBO Masami, « Antoine Vérard et la transmission des textes à la fin du Moyen Âge », dans *Romania*, tome 125, n°499-500, 2007, pp.434-480.

travailler une équipe d'écrivains, se cantonnant à son rôle de libraire et éditeur. Quoi qu'il en soit, les prologues « de Vérard » sont intéressants car il y ajoute une dimension visuelle et y met en valeur son métier d'éditeur, se présentant comme égal (voire supérieur) à l'auteur.

Ce travail de valorisation s'opère non seulement à travers le texte, mais aussi via les images. Au niveau textuel, passer sous silence le nom de l'auteur ou du traducteur, énumérer « ses » livres, utiliser des termes semant le doute quant à son rôle exact<sup>218</sup> ou des innovations verbales sont quelques-unes des tactiques employées par Vérard. Avant 1498, les prologues sont rédigés en « je » anonyme et se focalisent sur le dédicataire, qui est clairement identifié. En revanche, après 1503, Antoine Vérard rappelle sa profession et affiche clairement son nom, alors que ceux des dédicataires ne sont plus mentionnés. Cette attitude témoigne de l'assurance croissante de l'éditeur quant à la valeur de son travail : il vente son « art d'invencion ». Les illustrations participent à la mise en évidence de l'éditeur en renforçant le message verbal : Vérard se fait représenter dans plusieurs ouvrages, toujours avec le même costume et la même coupe de visage. Par exemple, dans *L'Ordinaire des chrétiens*, en tête de l'exemplaire-velin, une scène de don du livre montre l'éditeur, un genou à terre, tendant le livre au roi Charles VIII : il adopte une posture de *donateur* (cette présentation miniature de Vérard comme donateur se trouve dans douze prologues différents). Notons que ces illustrations devancent parfois le titre de l'œuvre ou le nom de l'auteur.<sup>219</sup>

À travers ces éléments, Antoine Vérard revendique l'autorité non pas du produit intellectuel, mais du produit *matériel*. En effet, il se définit dans « ses » prologues et via la présentation miniature comme un créateur de livres. Vérard « réclame haut et fort sa qualité d'artisan du volume qu'il offre au roi »<sup>220</sup>. Le fait de reprendre des *topos* propres aux prologues médiévaux tels que la posture d'humble serviteur ne l'empêche pas de promouvoir son art et son identité (ne fait-il d'ailleurs pas rimer *art* avec *Verard* ?<sup>221</sup>). Dans ses éditions, l'attention se centre sur la relation entre patron et éditeur (*vs.* la relation entre patron et auteur dans la tradition manuscrite).

---

<sup>218</sup> Antoine Vérard recourt par exemple au motif de la main et aux verbes *faire* (dont le sens est extrêmement large) et *tisser* (métaphore courante pour évoquer le travail d'auteur).

<sup>219</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : CLAUDIN Anatole, *op.cit.*, pp.395-396 et WINN Mary Beth, *op.cit.*, pp.67-68 et 87.

<sup>220</sup> OKUBO Masami, *op.cit.*, p.480.

<sup>221</sup> WINN Mary Beth, *op.cit.*, p.63.

## 5. Conclusion

Antoine Vérard est avant tout un marchand qui supervise, organise et contrôle la production de livres imprimés. Il sélectionne les textes, les fait traduire si nécessaire, les édite (sans avoir toujours l'accord de l'auteur pour les modalités de l'édition), insère des prologues, fournit les gravures (qu'il récupère, adapte, etc.), embauche des peintres pour certaines copies, gère une équipe d'imprimeurs, correcteurs, copistes, écrivains, artistes... et finance toute l'entreprise.<sup>222</sup> Mettant en place un modèle commercial fondamentalement hybride, il s'avère être un pionnier extrêmement important dans le monde de l'imprimerie française : il affirme avec fermeté son rôle de libraire et a la particularité de recourir à la technique de l'imprimé pour le patronage.<sup>223</sup> Son entreprise commerciale est couronnée de succès et se traduit par trois apports majeurs à l'histoire du livre français : « l'élaboration d'une technique de production hybride [...], une promotion inédite du livre en langue vernaculaire [...] et l'élargissement du lectorat français, au-delà des sphères traditionnelles du clergé et de l'aristocratie, à une frange de la bourgeoisie lettrée dont il a su capter et former les goûts »<sup>224</sup>.

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>224</sup> VIET Nora, *op.cit.*, p.31.

## REFLEXION SUR L'AUCTORIALITE

Les artisans des métiers du livre et les libraires ne sont pas les seules instances à avoir été impactées par l'apparition de l'imprimerie. Cette dernière a également eu des conséquences pour les auteurs médiévaux. Globalement, un changement s'opère dans la relation, établie dans la culture manuscrite, entre l'auteur et son protecteur.<sup>225</sup> Alors qu'auparavant, les interactions entre ces deux pôles s'inscrivaient dans un système fermé de pouvoir hiérarchique (mécène-écrivain), avec l'imprimerie, nous avons un « système d'interdépendance circulaire plus ouvert et plus égalitaire »<sup>226</sup>. La production plus rapide et plus importante signifie, d'une part, que davantage d'exemplaires peuvent être offerts et, d'autre part, que l'auteur est vivant au moment de la diffusion de son œuvre et donc « conscient de ses propres mots d'une façon différente »<sup>227</sup>. En outre, le rapport de l'offre et de la demande est modifié : au moment de produire un livre, l'on ne sait pas encore à qui il va être vendu. Contrairement au destinataire bien identifié (prince, noble, etc.) d'antan, l'auteur s'adresse désormais à un public large et anonyme. Par ailleurs, un nouvel intermédiaire intervient dans le marché du livre, l'éditeur, qui cherche à tirer un maximum de profit de l'entreprise. Enfin, la rémunération de l'auteur ne dépend plus d'une récompense attribuée par un souverain, mais du chiffre de vente de « son » livre. Notons toutefois que ce dernier point peut être nuancé car, longtemps, les auteurs ont joué sur les deux tableaux. Les bénéfices de la vente des imprimés dépendaient de contrats précaires et à court terme, ce qui incitait les auteurs à chercher un patronage afin de gagner davantage.

En somme, les exigences du nouveau système qu'est l'imprimerie et le rôle de plus en plus décisif du producteur ont un impact direct sur l'auteur médiéval. Un des effets de ces changements est la tendance de certains auteurs à mettre en avant leur identité et à protéger leur œuvre, de façon à augmenter leur visibilité et leur autorité. Cynthia J. Brown souligne que cette tendance se dessine déjà chez certains poètes des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles comme Guillaume de Machaut, Christine de Pizan ou encore Jean Froissart (auteurs confrontés uniquement à des manuscrits) : « la production des anthologies manuscrites de leurs œuvres

---

<sup>225</sup> BROWN Cynthia J., « Poètes, mécènes et imprimeurs à la fin du Moyen Âge français : une crise d'autorité », dans M. ORNATO et Nicole PONS, *Pratiques de la culture écrite en France au XVe siècle*, Turnhout, Brepols, 1995 (Fédération Internationale des Instituts d'Études médiévales. Textes et études du Moyen Âge, 2), p.423.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p.424.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p.423.

était liée à une nouvelle conscience de soi en tant que créateurs poétiques »<sup>228</sup>. À l'ère de l'imprimé, les auteurs doivent trouver leur place dans un marché du livre en pleine mutation. Confrontés à un nouveau médium, ils développent diverses stratégies pour s'imposer dans le milieu et faire reconnaître leur travail d'écrivain.

### 1. Relation auteur-éditeur

Dans certains cas, auteur et éditeur travaillent main dans la main pour que leur identité et leurs fonctions respectives dans l'entreprise littéraire soient mises en évidence.<sup>229</sup> Par exemple, Jean Lemaire de Belges collabora avec Antoine Vérard pour publier son *Temple d'Honneur et de Vertus* en 1504.<sup>230</sup> Cependant, dans la majorité des cas, les deux instances sont en concurrence pour s'associer à la matérialité du livre. Nombreuses sont les éditions où seul l'éditeur ou le libraire s'affiche via sa marque, son adresse, sa devise, etc. Chez Antoine Vérard, même les scènes de don du livre sont accaparées par l'éditeur, qui se fait représenter en train d'offrir l'ouvrage à un seigneur. Pour contrer cela, plusieurs auteurs s'inscrivent non seulement dans le texte, mais aussi dans le paratexte, jusque-là réservé à la mise en évidence du patron.<sup>231</sup> *L'Art de Rhétorique* de Jean de Molinet fut publié plusieurs fois à Paris à partir de 1493 sans aucune indication de son rôle d'auteur et, dans son édition sur vélin, Antoine Vérard attribue le texte à Henri de Croy.<sup>232</sup> En 1504, André de La Vigne intente un procès à Michel Le Noir pour avoir voulu imprimer une anthologie de ses écrits (*Vergier d'honneur*) sans son autorisation. Un autre exemple, souvent cité, est celui de Jean Bouchet, dont Vérard publia en 1503 *Les Regnars traversant les périlleuses voyes des folles fiances du monde* en l'attribuant à Sébastien Brant, auteur jouissant déjà à ce moment d'une certaine renommée, contrairement à Bouchet.<sup>233</sup> Ce dernier intenta lui aussi un procès à l'éditeur (procès qu'il gagna) et, par la suite, il signa davantage ses œuvres, notamment avec le pseudonyme *Traverseur des voies périlleuses*. Les comportements d'Antoine Vérard et

---

<sup>228</sup> BROWN Cynthia J., « L'Éveil d'une nouvelle conscience littéraire en France à la grande époque de transition technique : Jean Molinet et son moulin poétique », dans Giuseppe DI STEFANO et Rose M. BIDLER, *Du manuscrit à l'imprimé*, Montréal, CERES, 1989, p.16.

<sup>229</sup> BROWN Cynthia J., « Poètes, mécènes... », *op.cit.*, p.424.

<sup>230</sup> AMSTRONG Adrian, « Paratexte et autorité(s) chez les Grands Rhétoriciens », dans *Travaux de littérature : l'écrivain éditeur. Du Moyen Âge à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. BESSIRE François, Paris, ADIREL/Droz, 14, 2001, p.62.

<sup>231</sup> BROWN Cynthia J., « Poètes, mécènes... », *op.cit.*, p.427.

<sup>232</sup> BROWN Cynthia J., « L'Éveil... », *op.cit.*, p.18 et BROWN Cynthia J., « Poètes, mécènes... », *op.cit.*, pp.428-429.

<sup>233</sup> Concernant cette affaire, voir entre autres PICOT Émile et PIAGET Arthur, *op.cit.*, pp.244-260.

Michel Le Noir sont loin d'être isolés et des exemples comparables à ceux de Bouchet, Molinet et de La Vigne sont extrêmement nombreux.

## 2. Quelles stratégies ?

Le paratexte est employé tant par les éditeurs que par les auteurs pour manifester leur présence au sein du livre. Par exemple, dans une édition de la *Tres Desiree et Prouffitable Naissance de Charles d'Autriche* (Valenciennes, après 1500) de Jean Molinet, trois autorités sont présentes dans le paratexte : la Maison d'Autriche (famille des protecteurs de Molinet) via ses armes ; l'imprimeur, Jean de Liège, dans le colophon ; l'auteur, qui affiche son nom dans sa marque.<sup>234</sup> Notons que c'est le premier exemple connu d'une marque d'auteur.<sup>235</sup> Au fil du temps, Jean Molinet s'inscrit de façon croissante dans les livres contenant ses œuvres. Ainsi, dans la seconde édition de la *Naissance* (Lyon, 1503), son nom est mis en évidence sur la page de titre<sup>236</sup> et, au lieu d'une gravure symbolisant la Maison d'Autriche, l'on y trouve une image générique d'auteur.<sup>237</sup>

*Cy commence la tresdesiree et prouffitable naissance  
du tresillustre enfant Charles d'Autriche filz de trespuis  
sant prince monseigneur l'archeduc tresredoutabte prince.  
Laquelle nativité a esté composee par ung fatiste appellé  
Molinet.*

André de La Vigne recourt lui aussi au paratexte pour mettre en avant son travail de création d'une oeuvre. Dans l'édition de la *Ressource* datant de 1500, il s'identifie comme orateur du roi :

*Mis en avant de Napples l'ent[r]eprise  
Que vous presente en vers, coupletz et ligne,  
Vostre treshumble orateur, de La Vigne.*

De même que Jean Molinet, la visibilité de La Vigne augmente au fil du temps à travers la page de titre et via des illustrations génériques d'auteur au verso du premier folio.<sup>238</sup>

---

<sup>234</sup> BROWN Cynthia J., « Poètes, mécènes... », *op.cit.*, pp.428-429.

<sup>235</sup> BROWN Cynthia J., « L'Éveil... », *op.cit.*, p.29.

<sup>236</sup> Premier cas connu d'une page de titre dominée par le nom d'auteur désigné comme *écrivain* et non comme *dédicataire*.

<sup>237</sup> BROWN Cynthia J., « Poètes, mécènes... », *op.cit.*, p.429.

<sup>238</sup> Concernant André de La Vigne, voir BROWN Cynthia J., « Poètes, mécènes... », *op.cit.*, pp.434-435.

Une autre stratégie à laquelle recourent les auteurs est de contrôler la publication elle-même. Molinet, par exemple, fait venir l'imprimeur Jean de Liège à Valenciennes pour éditer la *Naissance* en 1500.<sup>239</sup> André de La Vigne a quant à lui fini par diriger lui-même la publication de son œuvre.<sup>240</sup> Un cas particulièrement intéressant est celui de Jean Lemaire de Belges qui, en 1509, se fait octroyer un privilège<sup>241</sup> pour la *Légende des Vénitiens* et les *Illustrations de Gaule et singularités de Troie*. Il est tout à fait exceptionnel pour l'époque qu'un auteur reçoive un tel privilège officiel. En outre, Lemaire de Belges continue par la suite à jouer un rôle relativement important dans la publication de certaines éditions antérieures à 1516.<sup>242</sup>

L'affichage dans le paratexte et le contrôle de la publication ne sont pas les seuls procédés utilisés pour construire une figure auctoriale forte. Certains auteurs cherchent à se confondre avec l'*acteur*<sup>243</sup>, narrateur homodiégétique<sup>244</sup> qui raconte et commente les

---

<sup>239</sup> BROWN Cynthia J., « L'Éveil... », *op.cit.*

<sup>240</sup> BROWN Cynthia J., « Poètes, mécènes... », *op.cit.*, p.435.

<sup>241</sup> Le privilège octroie un monopole commercial permanent ou pour un laps de temps défini au sein d'une juridiction précise. Les autorités responsables de l'attribution d'un privilège sont : a) la chancellerie royale, b) le Parlement (celui de Paris dans la majorité des cas), c) le Prévôt (surtout celui de Paris) ou les officiers royaux de province (Bailli ou Sénéchal), d) des évêques ou des universités. Notons toutefois que le privilège délivré par un évêque n'était pas en soi une protection suffisante du point de vue commercial. Tous les privilèges ont été octroyés suite à une demande (émanant généralement d'un auteur ou éditeur). Dans ces requêtes, le demandeur commence par « Supplier humblement », il s'exprime en recourant à la troisième personne du singulier et met en avant la faveur qu'il réclame ainsi que les raisons qui le poussent à introduire la demande en question. Avant de parvenir aux autorités compétentes, la requête passait probablement par l'intermédiaire d'un procureur. Dans le cas d'une réponse positive, la chancellerie royale délivre une Lettre Patente au demandeur, écrite par le secrétaire au nom du roi et adressée aux officiers royaux pour les informer de la décision d'accéder à la requête. Le Parlement émet quant à lui un arrêt, c'est-à-dire une transcription authentifiée de la Cour avec les mots « collation est faite » et généralement signée par le greffier. Enfin, les officiers royaux font connaître leur décision sous différentes formes : lettre patente, ordre, etc. Si aucune des lettres attribuant un privilège n'a été conservée, la majorité des bénéficiaires imprime *in extenso* le privilège dans le livre concerné par ce dernier. Dans d'autres cas, des paraphrases, résumés ou extraits du privilège sont imprimés. Parfois, la mention « Cum privilegio regi » apparaît sur la page de titre. L'on trouve dès 1498 des exemples isolés de privilèges en France, mais il faut attendre 1505 pour que cette pratique se développe davantage. Selon Elizabeth Armstrong, Eloi d'Arneval offre le premier exemple français, en 1508, d'un privilège accordé à un auteur. Pour plus d'informations concernant le système des privilèges, voir ARMSTRONG Elizabeth, *Before copyright : the french book-privilege system. 1498-1526*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, d'où nous avons tiré l'ensemble des éléments mentionnés dans la présente note.

<sup>242</sup> Concernant Jean Lemaire de Belges, voir AMSTRONG Adrian, *op.cit.*, p.62.

<sup>243</sup> Jacqueline Cerquiglini a montré que l'*acteur* est (ou se) décrit souvent comme un personnage laid et borgne (signifiant tant « borgne » au sens moderne du terme que « louche »). Cela traduit l'idée d'une vision de biais : nous avons un témoin qui, comme le dit Jacqueline Cerquiglini, « regarde les grands sans oser s'avancer » ; il épie de loin les événements pour ensuite les relater et les commenter. Par ailleurs, cette figure d'acteur permet la mise en scène de l'activité d'écriture. Par conséquent, « la vision que les textes proposent, leur « vérité », n'est plus garantie par Dieu mais par le sujet qui relate et par la place de celui-ci ». Cela implique, d'une part, que l'auteur cherche à se situer topographiquement et relationnellement (d'où une tendance à l'autobiographie) et, d'autre part, qu'il est le « maître du point de vue et donc de l'écriture ». En définitive, la figure d'acteur investie par l'écrivain permet de souligner le pouvoir de création de ce dernier (pour l'ensemble des informations concernant l'acteur, voir CERQUIGLINI Jacqueline, « L'écriture louche. La voie oblique chez les Grands

événements.<sup>245</sup> Dans le même ordre d'idées, Jean Bouchet utilise un pseudonyme pour signer ses œuvres : le *Traverseur des voies périlleuses*, appellation qui fait directement allusion à sa première œuvre. Selon Armstrong<sup>246</sup>, il s'agit d'une « technique littéraire par excellence » qui permet une « assimilation de l'auteur à une sorte de personnage littéraire ». Notons toutefois que la notion même de pseudonymie pose problème. Au Moyen Âge, le « nom de famille » n'a pas la même fonction qu'actuellement et il convient donc de préciser ce que l'on entend pas « pseudonyme ». Laurent de Premierfait, par exemple, n'est pas le nom véritable du traducteur (Laurent Guillot), mais une appellation faisant référence à ses origines : faut-il alors considérer la signature employée par le traducteur comme un pseudonyme, au même titre que le *Traverseur* ? Par ailleurs, certains auteurs ne se nomment pas dans leurs textes, mais recourent à diverses formulations pour se désigner : ainsi, Philippe de Mézières est le « povre pelerin » ou le « povre solitaire »<sup>247</sup>. À nouveau, ces périphrases sont-elles autant de pseudonymes ? Nous ne prétendons pas résoudre ici cette question, mais plutôt souligner le fait que des notions qui aujourd'hui semblent transparentes peuvent poser un certain nombre de problèmes lorsqu'elles sont transposées au champ littéraire médiéval. Le cas de Bouchet a en tout cas ceci de particulier que le « pseudonyme » employé fait référence à une œuvre antérieure, ce qui, en mettant l'accent sur la création passée, renforce la figure d'auteur. En outre, Bouchet remanie fréquemment ses textes, qui sont par conséquent réédités : ce faisant, il continue à « influencer la publication de ses œuvres bien après leur parution initiale »<sup>248</sup>. Un dernier cas intéressant à mentionner est celui de Jean Molinet. Toujours dans l'optique d'inscription dans la matérialité du livre et de constitution d'une figure auctoriale facilement identifiable, cet auteur insère systématiquement une signature sous forme de calembour.<sup>249</sup> Il s'associe au *moulinet* : tout comme le moulin produit de la farine, Molinet produit des vers. De plus, très souvent, un moulin est représenté dans les éditions de ses œuvres (fig.7).

---

Rhétoriciens », dans *Les Grands Rhétoriciens. Actes du V<sup>e</sup> Colloque International sur le Moyen Français. Milan, 6-8 mai 1985*, Vol.1, Milan, Vita e Pensiero, 1985, pp.21-31).

<sup>244</sup> Dans le cas d'un narrateur homodiégétique, l'auteur « fait raconter l'histoire par l'un de ses personnages ». Autrement dit, « le narrateur est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte ». (À ce sujet, voir GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, pp.252-253).

<sup>245</sup> AMSTRONG Adrian, *op.cit.*, p.86.

<sup>246</sup> AMSTRONG Adrian, *op.cit.*, p.87.

<sup>247</sup> BLANCHARD Joël, CALVET Antoine et KAHN Didier, *Songe du vieil pèlerin / Philippe de Mézières*, Genève, Droz, 2015.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>249</sup> BROWN Cynthia J., « L'Éveil... », *op.cit.*, p.17.



Figure 7. Jean Molinet, *Roman de la Rose moralisé*, impr. Paris, 1511 (Vélins 1111).

### 3. Traitement de l'auctorialité dans le *Livre des Cent Nouvelles*

Lorsqu'Antoine Vérard édite le *Livre des Cent Nouvelles* en 1485, l'auteur italien et le traducteur français du texte sont tous deux morts, ce qui laisse le champ libre à l'éditeur pour bénéficier pleinement de la matérialité du livre. Le nom de Boccace apparaît pourtant dès la page de titre (fig.8) et le prologue est présenté comme étant de sa main (« Cy commence le prologue de Jehan Bocace », fig.9).

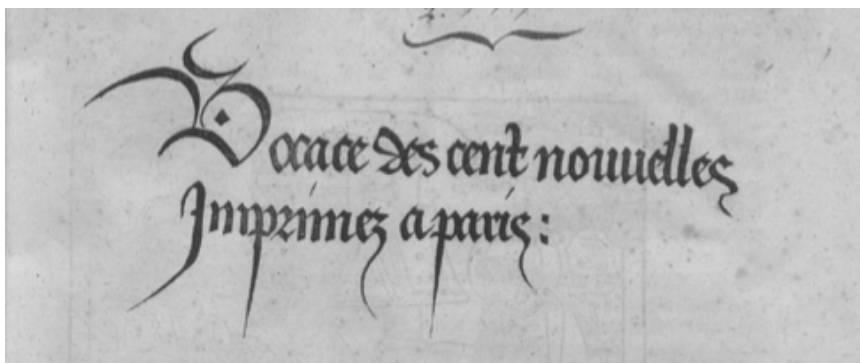


Figure 8. « Bocace des cent nouvelles imprimez a Paris », sur la page de titre du *Livre des Cent Nouvelles* (Paris, Vérard, 1503).

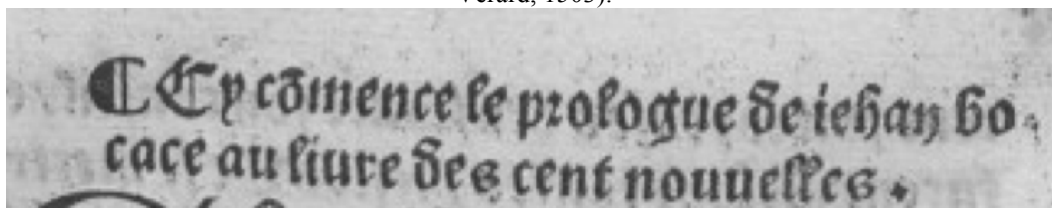


Figure 9. Introduction du prologue du *Livre des Cent Nouvelles* (Paris, Vérard, 1503).

Vérard se garde bien de préciser que le prologue en question a été réécrit et le *je* renvoie explicitement à Boccace. De même, l'adaptation du texte<sup>250</sup> est passée sous silence. La gravure sur bois au verso de la page de titre représente de façon générique un auteur, assis dans son bureau, en train d'offrir un livre à un prince (fig.10). Selon Mary Beth Winn, Vérard ne mentionne pas le nom du traducteur dans l'édition de 1485<sup>251</sup>. En revanche, dans celle de 1503<sup>252</sup>, Laurent de Premierfait est nommé dans le colophon : « translaté de latin en francoys par maistre Laurens du Premier Fait ». L'autorité de l'éditeur se manifeste quant à elle dans le colophon, où il se nomme et précise son adresse, et sur la dernière page du livre, où l'on trouve sa marque.



Figure 10. Gravure sur bois au verso de la page de titre du *Livre des Cent Nouvelles* (Paris, Vérard, 1503).

En 1493, quand il publie la traduction du *De mulieribus claris*, Vérard prétend en être l'auteur et, en 1494, il s'attribue la traduction du *De claribus* de Premierfait.<sup>253</sup> L'on peut donc se demander pourquoi l'éditeur a agi différemment dans l'édition du *Livre des Cent Nouvelles*, où il mentionne non seulement l'auteur-source, mais aussi le traducteur. Si l'auteur italien est l'instance la plus représentée dans le livre, c'est probablement parce que le nom de Boccace constituait en soi un argument de vente.<sup>254</sup> De même, si Vérard mentionne Laurent de Premierfait dans l'édition de 1503, c'est que le nom du traducteur est connu et associé à un travail de qualité. Pour comprendre le fait que Vérard ne s'affiche pas sur la page de titre et ne précise pas que le texte a été remanié, probablement selon ses directives<sup>255</sup>, il convient de rappeler que le *Livre des Cent Nouvelles* est sa première édition d'un texte littéraire, dont

<sup>250</sup> cf. Chapitre 4, *Boccace et le Decameron en France au XV<sup>e</sup> siècle*, point 3.

<sup>251</sup> WINN Mary Beth, *op.cit.*

<sup>252</sup> Pour la notice détaillée de l'édition : USTC 61164.

<sup>253</sup> BOZZOLO Carla, *Manuscripts des traductions françaises d'œuvres de Boccace. XV<sup>e</sup> siècle*, Padoue, Editrice Antenore, 1983, p.23.

<sup>254</sup> cf. Chapitre 4, *Boccace et le Decameron en France au XV<sup>e</sup> siècle*.

<sup>255</sup> *Ibid.*, point 3.

l'auteur original est largement connu du lectorat français du XV<sup>e</sup> siècle. Autrement dit, pour vendre, l'éditeur a davantage intérêt à mettre en avant sur la page de titre Boccace plutôt que lui-même. Marque et adresse suffisent à souligner le rôle de l'éditeur et à inviter d'éventuels clients à se rendre à sa boutique ou à lui passer commande. A contrario, en 1493 et 1494, Antoine Vérard jouit déjà d'une certaine renommée et, ayant pris confiance, il n'hésite plus à s'attribuer le rôle de traducteur afin de valoriser davantage son travail. Cela lui permet également de présenter comme étant nouvelle une traduction ancienne, et, partant, d'augmenter les ventes.

#### 4. Conclusion

L'imprimerie instaure une plus grande distance entre l'auteur et le livre : l'éditeur, qui s'impose comme nouvel intermédiaire, n'hésite pas à atténuer, voire à effacer la figure de l'écrivain afin de se mettre en avant, les œuvres circulent à plus grande échelle et leur public est moins défini. En réaction, les auteurs développent une conscience accrue de leur individualité et la notion de propriété du texte apparaît. Auparavant, l'on considérait que les idées appartenaient à tout le monde et l'idée même de plagiat était inconcevable. Comme le souligne Cynthia J. Brown, livre et texte étaient la propriété du commanditaire ou de leur dernier possesseur, mais, avec l'imprimerie, une infinité de possesseurs et d'intermédiaires sont possibles.<sup>256</sup> À cela s'ajoute le fait que désormais, le temps entre composition et diffusion d'un texte est réduit : l'auteur assiste donc aux reprises et modifications éventuelles de son texte. Il cherche par conséquent à contrôler celui-ci et à mettre en évidence son rôle de créateur d'une œuvre. Cela se traduit par : l'inscription dans le texte et le paratexte, l'obtention de privilèges, l'adoption du rôle d'éditeur, l'élaboration d'une figure d'auteur, ou encore par des procès, moments décisifs « dans la définition de l'écrivain et de son entreprise littéraire »<sup>257</sup>. Le but poursuivi par les auteurs est une valorisation à la fois financière et symbolique.

En ce sens, l'apparition de l'imprimerie a favorisé le développement de la *fonction-auteur*. Ce concept, proposé par Foucault en 1969, traduit l'idée selon laquelle la paternité d'un texte influence la compréhension de ce dernier.<sup>258</sup> La notion de propriété y est par conséquent intrinsèquement liée. Cette fonction-auteur est valorisée par tout ce qui rappelle la

---

<sup>256</sup> BROWN Cynthia J., « Poètes, mécènes... », *op.cit.*, p.436.

<sup>257</sup> *Ibid.*

<sup>258</sup> AMSTRONG Adrian, *op.cit.*, p.81.

présence de l'auteur dans le monde réel.<sup>259</sup> Selon Foucault, elle apparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle avec l'imprimé moderne. C'est à cette époque que l'auteur serait le mieux mis en scène et que le droit d'auteur, qui confère un droit sur le texte indépendamment de sa forme, est instauré. Les changements entraînés dans le champ littéraire par l'apparition de l'imprimerie aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles montrent néanmoins que plusieurs éléments définitoires de la fonction-auteur sont déjà présents, même si c'est parfois de façon encore ténue.

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p.82.



## BOCCACE ET LE *DECAMERON* EN FRANCE AU XV<sup>E</sup> SIECLE

Les textes de Giovanni Boccaccio<sup>260</sup>, « l'auteur italien du Trecento le plus cité et le plus apprécié en France »<sup>261</sup>, connaissent au début du XV<sup>e</sup> siècle une large diffusion et pénètrent rapidement les grandes bibliothèques européennes. La circulation des œuvres de l'auteur italien témoigne des échanges intellectuels qui eurent lieu entre l'Italie et les pays du Nord de l'Europe à cette époque.<sup>262</sup> Un groupe de traducteurs divers se sont attelés à la tâche afin de rendre ces textes accessibles au peuple français. Le premier texte de Boccace introduit en France est la nouvelle de Griselda, soit la dernière nouvelle du *Decameron*, sous la forme d'une traduction latine. Laurent de Premierfait joua le rôle d'initiateur des traductions françaises des œuvres de Boccace : il fournit la première traduction du *De casibus virorum illustrium* en 1400. Finalement, au XV<sup>e</sup> siècle, six œuvres de Boccace circulent en France sous la forme manuscrite : le *De casibus*, le *De mulieribus claris* (traduction anonyme datant du début du siècle), le *De genealogiis deorum gentilium* (traduit partiellement par Jean Miélot vers 1471), le *Decameron* (traduction de Laurent de Premierfait en 1414), le *Filostrato* (traduction attribuée sans certitude à Louis de Beauvau, datant du début du XV<sup>e</sup> siècle) et la *Teseide* (traduction anonyme).<sup>263</sup> Dans le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle, apparaissent les premières éditions imprimées de ces traductions. Une étude de Carla Bozzolo<sup>264</sup> montre que ces œuvres ont remporté un succès très important, surtout le *De casibus* dans le troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle (la simple mention de « Boccace en François » renvoie automatiquement à ce dernier). Elle souligne également le fait que l'on retrouve les textes de Boccace non seulement dans les grandes collections (telles que celles de Jean de Berry, Edward IV

---

<sup>260</sup> Boccace serait né en 1313 à Florence. Son père, Boccaccino di Chelino, originaire de Certaldo (en Toscane), était affilié à la compagnie bancaire des Bardi. Boccace suit son père à Naples où, tout en poursuivant sa formation de marchand, il s'intéresse à la littérature et à la poésie et pénètre dans la cour de René d'Anjou. Il y reçoit une formation de la part des meilleurs maîtres napolitains. Il voue une grande admiration à Pétrarque, pour lequel il fournit la première traduction intégrale de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Les œuvres de jeunesse de Boccace peuvent être divisées en deux groupes. Tout d'abord, celles composées à Naples sous l'influence de Maria d'Aquino (entre 1334 et 1339) : des poésies lyriques, la première moitié de *Filocolo*, le *Filostrato* et la *Teseide*. Ensuite, celles composées à Florence sous l'influence latine d'Ovide (entre 1341 et 1344) : les derniers livres de *Filocolo*, *Amero*, *Fiammetto*, *Amorosa visione* et *Ninfale Fiesolano*. Lorsqu'il compose le *Decameron* à partir de 1348, Boccace devient le premier novellier. On lui doit également plusieurs œuvres en latin parmi lesquelles le *De Casibus* (1361), le *De Claris* (1362) et le *De genealogiis deorum gentilium* (1371). Boccace meurt en 1375 à Certaldo (HAUVETTE, 1968 et POIRIER, 1943).

<sup>261</sup> DUVAL Frédéric, *Lectures françaises à la fin du Moyen Âge : petite anthologie commentée de succès littéraires*, Genève, Droz, 2007, pp.347-348.

<sup>262</sup> VELLISARIOU Alexandra, "Lectures de Boccace à la cour de Bourgogne", dans *Publications du Centre Européen d'Études Bourguignonnes*, 55, 2015, p.66.

<sup>263</sup> Concernant l'introduction des œuvres de Boccace en France, voir : HAUVETTE Henri et PELLEGRINI Carlo, *Études sur Boccace (1894-1916)*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1968, p.289 ; DUVAL Frédéric, *op.cit.*, p.347 et BOZZOLO Carla, *Manuscrits...*, *op.cit.*

<sup>264</sup> BOZZOLO Carla, *op.cit.*, pp.38-44.

d'Angleterre ou encore Jean d'Angoulême-Orléans), mais aussi dans les librairies de moindre importance (par exemple chez Catherine Budé, Étienne Chevalier ou encore Gontier Col). En somme, la fortune de Boccace en France n'est plus à démontrer.

Le *Decameron* est un des livres médiévaux les plus lus qui nous soit parvenu à travers les âges.<sup>265</sup> Pour rappel, il présente une structure en deux niveaux : récit-cadre et nouvelles enchâssées. Le récit-cadre se situe à Florence en 1348, alors que la ville est ravagée par la peste. Confrontés à cette épidémie, les habitants réagissent de deux façons différentes : soit ils s'isolent et vivent en ermites, soit ils tombent dans la débauche, fréquentant les bordels et buvant du vin sans retenue. Une telle démesure entraîne un bouleversement de la société florentine. Un samedi, au printemps de la même année, sept jeunes filles (Pampinea, Filomena, Elissa, Neifile, Lauretta et Fiammetta) se retrouvent à Santa Maria Novella. La plus âgée décrète qu'il faut à tout prix quitter la ville et se réfugier à la campagne. À ce moment, trois jeunes hommes (Panfilo, Filostrato et Dioneo) entrent dans l'église et prennent part au projet. À dix, ils forment une sorte de « société à part » et, pendant dix jours, ils s'adonnent à divers plaisirs (danses, chants, banquets, etc.) tout en se consacrant à l'art du récit. Chaque jour, un roi ou une reine est élu parmi eux. Ce dernier choisit un thème pour la journée : les amours malheureuses, les bons tours, les mots d'esprit... Chaque personnage raconte une nouvelle en lien avec le thème en question.

À l'origine, en Italie, ce recueil de nouvelles n'était lu que par des marchands. Les humanistes italiens étaient davantage intéressés par les œuvres érudites de Boccace. Ce n'est qu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle que l'aristocratie s'ouvre aux textes en langue vulgaire. En revanche, en France, le *Decameron* suscite d'emblée l'intérêt du milieu curial.<sup>266</sup> La fortune du recueil sur le territoire français est due à plusieurs transmetteurs dont Laurent de Premierfait, qui en fit la première traduction française, et Antoine Vérard, qui en fournit la première édition imprimée. Le texte original de Boccace, en passant entre leurs mains, fut modifié en fonction d'une série de critères et spécificités propres aux deux passeurs du texte.

---

<sup>265</sup> HAUVETTE Henri, *Boccace*, Paris, La renaissance du livre, s.d., p.1.

<sup>266</sup> CALU Florence et AVRIL François, *Boccace en France : de l'humanisme à l'érotisme*, Paris, Bibliothèque nationale, 1975, pp.XIII-XIV.

## 1. Introduction du *Decameron* en France

À la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, les humanistes français et italiens se côtoient à la cour d'Avignon, ce qui donne lieu à des échanges culturels et à une vague italianisante en France. L'œuvre de Boccace pénétra en France par cette voie.<sup>267</sup> En 1373, Pétrarque propose l'*Histoire de Griselde* en latin, traduction de la dernière nouvelle du *Decameron*, qui circula de façon isolée. Ainsi commence la première diffusion de Boccace en France. Une dizaine d'années plus tard, entre 1384 et 1389, Philippe de Mézières traduit la même nouvelle en français sur base de la version de Pétrarque et, au XV<sup>e</sup> siècle, une nouvelle traduction latine anonyme du même texte est réalisée. En outre, trois autres nouvelles du *Decameron* apparaissent dans le *Livre de la cité des dames* de Christine de Pizan en 1405.<sup>268</sup> Il faut cependant attendre encore quelques années pour que le texte complet de Boccace soit traduit en français.

Entre 1411 et 1414, Laurent de Premierfait<sup>269</sup> traduit l'ensemble du *Decameron* en français. Il présente cette traduction, appelée *Livre des Cent Nouvelles* ou *Prince Galeot*<sup>270</sup>, comme ayant été réalisée en deux temps : ne connaissant pas suffisamment l'italien, il se serait basé sur une traduction latine du texte faite à sa demande par Antonio d'Arezzo. Un doute subsiste néanmoins : d'une part, la traduction latine n'a jamais été retrouvée et, d'autre part, Premierfait a passé plusieurs années à Avignon, où il fréquentait des Italiens, ce qui amène à penser qu'il maîtrisait tout de même suffisamment leur langue. Une hypothèse serait qu'il ait voulu, se plaçant sous la seule dépendance du latin, dénier le statut de langue de culture de l'italien. Quoi qu'il en soit, la traduction, réalisée chez Bureau de Dampmartin pour le duc Jean de Berry, est reprise dans quatorze manuscrits. Tous, excepté l'exemplaire déposé

---

<sup>267</sup> CALU Florence et AVRIL François, *op.cit.*, p.IX.

<sup>268</sup> Concernant cette première diffusion de Boccace en France : DI STEFANO Giuseppe, *Decameron/Boccace ; traduction de Laurent de Premierfait*, Montréal, CERES, 1998, pp.VII-VIII.

<sup>269</sup> Nous n'avons que peu de renseignements précis et directs sur la vie, l'apprentissage et le parcours de Laurent de Premierfait, de son vrai nom Laurent Guillot. Il a cependant pu être établi qu'il est né entre 1360 et 1370 dans le diocèse de Troyes, en Champagne. Entre 1370 et 1390, il se trouve à Avignon, sous la protection du cardinal Amédée de Saluces, où il participe aux activités littéraires et entre en contact avec divers humanistes italiens. Entre 1390 et 1400, il se trouve très probablement à Paris, où il travaille comme notaire auprès de membres du pouvoir (Jean de Chanteprime, Charles VI et Bureau de Dampmartin). En plus de quelques travaux en latin (notamment l'édition de la *Thébaïde* et de l'*Achilléide* de Stace), Laurent de Premierfait effectue des traductions pour de grands personnages tels que Louis de Bourbon et Jean de Berry. Parmi ces travaux, l'on peut citer les traductions du *De casibus* de Boccace en 1400 et du *De senectute* de Cicéron en 1405. Reconnu par ses contemporains comme ayant des qualités de versificateur, il se livre également à une réflexion sur l'art de traduire. Il meurt vers 1418 (CHAVY, 1988 et BOZZOLO, 2004).

<sup>270</sup> DI STEFANO Giuseppe, "La plus ancienne traduction française du *Decameron*", dans *Le Moyen français. Le traitement du texte*, textes réunis et présentés par BURIDANT Claude, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p.84.

aux Archives de Limoges, contiennent le texte complet.<sup>271</sup> La traduction de Premierfait a été lue tout au long du XV<sup>e</sup> siècle et se trouve alors dans plusieurs bibliothèques seigneuriales (par exemple, celle de Philippe le Bon à Bruges en contient trois exemplaires).<sup>272</sup> Le *Livre des Cent Nouvelles* apparaît en France à un moment où l'on se tourne vers les romans du XII<sup>e</sup> siècle et introduit ce faisant de nouveaux thèmes. Laurent de Premierfait s'écarte des modèles de l'époque et initie une nouvelle vague littéraire.<sup>273</sup>

En 1373, soit environ dix ans après la composition du *Decameron*, Boccace désavouait le ton de ce recueil de nouvelles. Il convient en effet de distinguer deux facettes chez l'auteur italien : le « Boccace conteur » et le « Boccace humaniste ». Avec le *Decameron*, nous sommes tout à fait du côté du divertissement, du loisir. Cela, l'esprit français des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles ne l'a pas perçu. Ayant d'abord été mis en contact avec le versant humaniste et érudit de l'œuvre de Boccace, les Français voient en ce dernier un philosophe. Conséquemment, le *Decameron* est rapproché des textes latins et moraux. Laurent de Premierfait suit la même tendance : dans le prologue à sa traduction, il rapproche à plusieurs reprises le *Decameron* du *De Casibus* (texte qu'il a traduit une première fois en 1400 et une seconde fois en 1409-1410). Ce faisant, il cherche à inscrire le recueil de nouvelles dans une perspective universelle et morale et le met en lien avec les questions de la Fortune et de la Sagesse. Boccace est présenté uniquement comme un lettré. En outre, Premierfait mêle fiction et réalité : le texte a selon lui été écrit pour reconforter les victimes de la peste. La démarche du traducteur tend à justifier la présentation en français d'une œuvre dont le ton et la forme sont extrêmement différents des autres textes connus de Boccace. Le *Decameron* est présenté comme un livre utile et profitable pour la société. Initialement composé dans une optique purement de divertissement, dans le *Livre des Cent Nouvelles*, le concept même de plaisir est remplacé par une notion plus pondérée, celle « d'honneste plaisir », « d'honneste delectacion ».<sup>274</sup>

Au niveau textuel, quelques modifications opérées par Premierfait sont notables. Tout d'abord, le traducteur met des passages du *Decameron* en vers, donnant lieu à des strophes

---

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> *Ibid.*, pp.87-94.

<sup>273</sup> FAMIGLIETTI R.C., "Laurent de Premierfait : The Career of a Humanist in Early Fifteenth-Century Paris", dans *Journal of Medieval History*, 9, 1983, p.31.

<sup>274</sup> Pour l'ensemble de ce paragraphe : GLYN P. Norton, « Laurent de Premierfait and the Fifteenth-Century French Assimilation of the *Decameron* : A Study in Tonal Transformation », dans *Comparative Literature Studies*, vol.9, n°4 (déc. 1972), pp.376-378.

« formellement impeccables »<sup>275</sup> et qui fonctionnent de façon autonome en français. Ce faisant, Premierfait met en avant un travail de création littéraire et, partant, un travail d'auteur. Ensuite, il insère des modèles typiques de la courtoisie française, tel que le motif de l'homme touché par la flèche de la dame. Dans l'ensemble, le traducteur s'écarte du texte original en incluant des expansions, etc. Néanmoins, Di Stefano souligne que plusieurs passages témoignent d'un principe de correspondance tel que le traducteur est parfois à la limite du respect des particularités des deux langues (italien et français) en tant qu'entités autonomes. Ainsi, des phrases du texte source sont rendues quasi mot à mot, ce qui donne un texte comparable à un « lexique bilingue ».<sup>276</sup> Laurent de Premierfait oscille en fait entre un très bon respect du texte de Boccace et la prise de libertés par rapport à celui-ci. Alors que le respect du texte source est à mettre en lien avec une « logique archéologique typiquement humaniste »<sup>277</sup>, les « écarts » rendent compte d'une volonté, chez le traducteur, de création littéraire propre<sup>278</sup>.

## 2. Introduction d'un nouveau genre littéraire

La traduction du *Decameron* importe dans la France du XV<sup>e</sup> siècle un nouveau genre littéraire : la nouvelle. Il fallut en effet attendre le travail de Premierfait pour que le terme « nouvelle » désigne clairement un genre littéraire.<sup>279</sup> Giuseppe Di Stefano fait donc de ce livre le premier recueil de nouvelles en langue française, soulignant ainsi le rôle d'initiateur joué par Laurent de Premierfait. Le terme *nouvelle* vient du bas-latin *novella*, pluriel neutre de l'adjectif *novellus*, qui signifie « ce qui est récent », « jeune » ou « insuffisamment développé ». Dans un premier temps, à l'époque de Cicéron, le substantif *novella* renvoyait au monde de l'agriculture. Dans un second temps, le sens s'est élargi et Ovide, par exemple, l'emploie avec le sens de « jeune » ou « nouveau ». Enfin, au VI<sup>e</sup> siècle, suite à l'ajout de

---

<sup>275</sup> DI STEFANO Giuseppe, « Dal *Decameron* di Giovanni Boccaccio al *Livre des Cent Nouvelles* di Laurent de Premierfait », dans TOURNOY Gilbert, *Boccaccio in Europe : proceedings of the Boccaccio conference, Louvain, December 1975*, Louvain, University press, 1977, p.92.

<sup>276</sup> *Ibid.*, pp. 92-93.

<sup>277</sup> DELSAUX Olivier, « La reformulation des interactions verbales dans l'imprimé Paris, Antoine Vérard, 1485 du *Decameron* de Giovanni Boccaccio traduit par Laurent de Premierfait », dans SUOMELA Elina, *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français. Analyses linguistiques et littéraires. Colloque international de l'Association internationale des Études sur le moyen français*, Paris, Champion, 2016.

<sup>278</sup> DI STEFANO Giuseppe, « Dal *Decameron*... », *op.cit.*, p.96.

<sup>279</sup> ROSSI Luciano, « Entre fabliau et facétie : la nouvelle en France au XV<sup>e</sup> siècle », dans *Actes du Colloque international : La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres littéraires, du Moyen Âge à nos jours*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 1997, p.33.

nouvelles lois, appelées *Novellae Constitutiones*<sup>280</sup> (et *Novellae* en abrégé), par l'empereur Justinien dans le *Corpus Juris Civilis*, une nouvelle acception du terme est introduite. Combinant les sémantismes agraire de jeunesse et juridique de loi constitutante, *novella* désigne une « information ».<sup>281</sup> Lorsque Boccace écrit son *Decameron*, la nouvelle est une « histoire qui peut être vraie ou fictionnelle, ordinaire ou extraordinaire, écrite ou récitée »<sup>282</sup>.

La nouvelle, née en Orient, pénètre en Europe via deux traditions. D'une part, une tradition occitane passée par l'Italie : les *vidas* et *novas* de l'Occitanie ont fourni une série de sujets et thèmes très fréquents dans les recueils de nouvelles italiens tels que le *Novellino* (vers 1281-1033) et le *Decameron*. D'autre part, une tradition française et médio-latine, soit celle des fabliaux et du moralisme didactique des *exempla*.<sup>283</sup> Nelly Labère souligne que les emprunts de la nouvelle française aux autres formes narratives brèves médiévales se font tant au niveau de la structure que de l'histoire.<sup>284</sup> Selon elle, aux fabliaux (qui constituent la source essentielle de la nouvelle), il faut ajouter un « horizon hagiographique et biblique » (par exemple, la *Legenda aurea*) et des « intertextes contemporains ».<sup>285</sup> À l'époque médiévale et en France, la nouvelle se caractérise par : la brièveté, l'emploi de la prose, des personnages humains non historiques, des contenus vraisemblables, une perspective souvent grivoise et, généralement, l'absence de buts moraux (s'il y en a, ils sont présentés de façon ironique).<sup>286</sup>

Selon Nelly Labère, les *Cent Nouvelles Nouvelles* parues en 1462 sont véritablement l'emblème du genre de la nouvelle française.<sup>287</sup> Avec cette œuvre, « la nouvelle devient un genre français et se proclame en tant que tel »<sup>288</sup>. Cette dernière se distingue de la nouvelle italienne : par sa « gauloiserie », elle contraste avec les « belles lettres italiennes ».<sup>289</sup> Il faut attendre Marguerite de Navarre et son *Heptaméron* pour que le genre de la nouvelle française se détache de « l'imaginaire de rudesse » qui y était associé en raison de son aspect souvent

---

<sup>280</sup> Ces lois concernaient la vie de tous les jours et les cas les plus divers, tels que les vols, adultères, etc. (ROSSI Luciano, *op.cit.*, p.31).

<sup>281</sup> Concernant l'étymologie du terme *nouvelle*, voir LABERE Nelly, *Défricher le jeune plant : étude du genre de la nouvelle au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2006, pp.49-50.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>283</sup> DUVAL Frédéric, *op.cit.*, p.407.

<sup>284</sup> LABERE Nelly, *op.cit.*, p.123.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>286</sup> ROSSI Luciano, *op.cit.*, p.30. Pour une étude plus approfondie du genre de la nouvelle, consulter l'excellent ouvrage de LABERE Nelly, *op.cit.*

<sup>287</sup> LABERE Nelly, *op.cit.*, p.10.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p.11.

grivois et cocasse.<sup>290</sup> Pour conclure, soulignons quelques aspects fondamentaux de la nouvelle française identifiés par Nelly Labère : les villes sont le lieu privilégié pour la circulation des nouvelles ; celles-ci participent à une modalité de diffusion limitée et reposent sur un échange verbal au sein d'un cercle fermé ; par conséquent, la dimension orale est extrêmement importante ; la figure de l'auteur intervient non seulement en tant qu'adjuvant de l'ordre, mais aussi en tant que condition d'organisation de l'œuvre.<sup>291</sup> Cette liste de quelques traits caractéristiques est évidemment loin d'être exhaustive.

### 3. Le Livre des Cent Nouvelles d'Antoine Vérard

Les imprimeurs jouèrent un rôle très important dans la diffusion de l'œuvre de Boccace en langue française : en 1483 déjà, Jean du Pré publiait la seconde traduction du *De Casibus* faite par Premierfait et, en 1485 en Bretagne, Bréhan-Loudéac, Robin Foucquet et Jean Crès mettaient en vente *La Patience Grisildis* (tirée de la nouvelle de Grisélidis).<sup>292</sup> Antoine Vérard est sans conteste l'éditeur parisien ayant publié le plus grand nombre de textes de Boccace : en 1485, il édite *Le Livre des Cent Nouvelles* ; en 1493, *De la louenge et vertu des nobles cleres dames*, texte remanié de la traduction du *De Claribus* de 1401 ; en 1494, *Des nobles malheureux*, soit la seconde traduction du *De Casibus* et, en 1499, une traduction anonyme de la *Généalogie des dieux*.<sup>293</sup> En 1485, donc, Antoine Vérard fait imprimer le *Livre des Cent Nouvelles* (traduction du *Decameron* de Boccace par Premierfait) par Jean du Pré et Antoine Caillaut. Cette édition a manifestement remporté un grand succès auprès du public puisqu'il la réédite en 1500 et en 1503. Le *Livre des Cent Nouvelles* de Vérard est ensuite publié une dizaine de fois jusqu'en 1541 par d'autres imprimeurs. Placé par l'éditeur sous le patronage de Boccace, le texte qu'il présente est très éloigné de la traduction de Laurent de Premierfait : Vérard a fait travailler un ou plusieurs adaptateurs afin de la modifier.<sup>294</sup>

---

<sup>290</sup> *Ibid.*

<sup>291</sup> *Ibid.*, pp.75-77 et 127-149.

<sup>292</sup> VELLISARIOU Alexandra, *op.cit.*, p.67.

<sup>293</sup> *Ibid.*, pp.67-68.

<sup>294</sup> Concernant l'ensemble des modifications évoquées aux points 3.1., 3.2. et 3.3. :

- DELSAUX Olivier, « La "forme" imprimée du *Decameron* de Boccace traduit par Laurent de Premierfait (Paris, A.Vérard, 1485) », dans *Le roman dans les premiers imprimés*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp.25-43 ;
- DELSAUX Olivier, « La reformulation... », *op.cit.* ;
- VIET Nora, « Caméron, Décaméron, Heptaméron : la genèse de l'*Heptaméron* au miroir des traductions françaises de Boccace », dans *Seizième siècle*, n°8, 2012, pp.287-302.

### 3.1. *Péritexte et illustrations*

*Le Livre des Cent Nouvelles* de Vérard s'ouvre sur un prologue consistant en une fusion de celui de Boccace et de l'introduction générale. Le texte de l'auteur original est réduit par l'éditeur, notamment au niveau de la description de la peste, ses détails pathétiques et éléments dramatiques. Il supprime également les réflexions méta-poétiques que l'on trouve dans le prologue original. Vérard conçoit cette introduction comme anecdotique par rapport aux nouvelles. Parallèlement à cet élagage, il ajoute un passage dans lequel il explique le principe de construction du recueil et insère une *captatio benevolentiae* en insistant sur la nouveauté du recueil et sur le plaisir et profit que l'on peut en tirer.

Antoine Vérard inclut une table des matières (placée avant le prologue dès l'édition de 1500) en accord avec un souci de structuration du recueil et d'autonomisation des nouvelles : en effet, cette table facilite le choix, au sein du recueil, d'une nouvelle en particulier. Chaque entrée correspond à un résumé de la nouvelle, en donne les principales actions et présente les types humains qui interviennent. Notons que dans la version de Premierfait, des résumés comparables (quoique plus étendus) précèdent chaque nouvelle, ce qui n'est pas le cas ici.

Une conclusion de l'auteur ferme le *Livre*. Vérard y supprime les observations de Boccace sur les différents types de lecteurs potentiels. Cela n'est pas étonnant, puisque l'imprimé est destiné à un public le plus large possible. À la fin de son *Decameron*, Boccace avait également introduit quelques commentaires sur les éventuels reproches qu'on pourrait lui faire quant aux choix et longueurs des nouvelles du recueil ; Vérard les supprime et termine en ajoutant une remarque sur la notion de double sens et la nécessité de recourir à un spécialiste pour interpréter le texte.

Au niveau des illustrations, chaque journée s'ouvre sur un même bois (là où, dans le manuscrit original, Premierfait avait prévu une miniature différente pour chaque nouvelle). Les bois en question mettent en scène des personnages interchangeables en situation de dialogue qui avaient déjà été utilisés dans l'édition des *Comédies* de Térence (1499). Comme le souligne Olivier Delsaux, ces gravures permettent « d'insister sur la trame dialogique qui organise le recueil et qui structure les passages saillants de certaines nouvelles »<sup>295</sup>. Le fait de recourir systématiquement à la même gravure à l'ouverture des journées a pour conséquence

---

<sup>295</sup> DELSAUX Olivier, « La "forme" imprimée... », *op.cit.*, p.29.

de réduire les spécificités (notamment thématiques) de chacune d'entre elles. Par ailleurs, Vérard insère un bois avant chaque nouvelle. Comme la table des matières, cela facilite une « lecture consultative d'une nouvelle à la fois »<sup>296</sup>.

### 3.2. *Forme et contenu des nouvelles*

Chaque journée est encadrée par une introduction et une conclusion. Vérard y réduit (voire supprime) tout ce qui n'a pas de fonction narrative, c'est-à-dire les scènes qui suivent la clôture d'une journée et le passage de la couronne. Dès lors, la variété des passe-temps de la *cornice* de Boccace est amoindrie. Ce qui relève du cadre pastoral est supprimé pendant que les scènes de banquets, danses... sont maintenues : « l'activité courtoise, ordonnée, régulée et cadrée, de conversation, remplace l'activité pastorale débridée »<sup>297</sup>. Vérard évite également le mélange des genres : les chansons sont supprimées ou remplacées et des pièces versifiées sont insérées dans certaines nouvelles.

Par ailleurs, chaque nouvelle présente une structure tripartite différente de celle que l'on trouve dans le *Decameron* de Premierfait (résumé, cadre énonciatif, nouvelle) avec a) un cadre énonciatif, b) la nouvelle à proprement parler et c) un précepte moral souvent accompagné d'un bref résumé du récit. Dans le cadre énonciatif, Vérard substitue aux transitions narratives des présentations dialogiques des nouvelles. Ces dernières s'apparentent souvent à un échange de politesses, de formules d'excuses, etc. C'est-à-dire que nous avons affaire à un « cadre d'énonciation d'un discours narratif typiquement médiéval »<sup>298</sup> (ajout par exemple de *captatio benevolentiae*). Le cadre est raccourci et sa portée est modifiée : les renvois à des lecteurs idéaux (réactions du narrateur et de l'auditoire) que l'on trouve dans le texte original et dans la traduction de Premierfait sont supprimés. Ces modifications structurelles tendent vers une plus grande uniformisation du recueil, là où Boccace privilégiait les variations. « Uniformisant l'axe syntagmatique, Vérard met, au final, en évidence l'axe paradigmatique, c'est-à-dire la diversité des nouvelles »<sup>299</sup>. En outre, dans le *Decameron* vérardien, le cadre énonciatif est aussi le lieu de rappels du thème général de la journée, ce qui souligne le déroulement linéaire des nouvelles et facilite d'éventuels sauts d'une nouvelle à l'autre. Olivier Delsaux remarque également certains ajouts qui cherchent à produire un

---

<sup>296</sup> *Ibid.*

<sup>297</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p.35.

effet de réel.<sup>300</sup> Enfin, Vérard tire de chaque nouvelle une morale proposant des maximes sur des sujets présents dans les *exempla* médiévaux : l'hypocrisie des religieux et des femmes, le railleur raillé, le péché d'orgueil, etc. Ces moralisations, qui proposent une lecture didactique des nouvelles, mettent en avant des préceptes moraux extrêmement simplistes et traduisent une philosophie globalement misogyne et anticléricale.

*Le Livre des Cent Nouvelles* de Vérard se caractérise également par un phénomène d'acculturation très prégnant. L'éditeur cherche à mettre en relation l'œuvre de Boccace avec toute une tradition amoureuse courtoise proprement française. Ce faisant, le texte présente des descriptions très développées de cérémonies de cour ; la relation entre le roi/la reine de la journée et le narrateur de la nouvelle est envisagée selon un angle hiérarchique, voire féodal (vs. le principe d'égalité que l'on trouve chez Boccace) et, dans certaines nouvelles, la relation entre les deux amants est modifiée.

« Vérard semble avoir voulu recréer une atmosphère de cour typiquement française, comme se la représentait, l'attendait et l'idéalisait son public majoritairement non seigneurial. »<sup>301</sup>

Parallèlement, les liens entre certaines nouvelles et la tradition française des farces et facéties sont mis en évidence : Vérard insiste sur certains éléments topiques (l'ivrognerie du mari trompé, par exemple) et accentue parfois la dimension grivoise en décrivant en détails l'acte sexuel. Ce mélange constant de courtois et grivois peut être mis en relation avec la diversité du public visé par Vérard. En outre, toute une série d'éléments qui seraient surprenants pour le public français sont remplacés (une décapitation devient une pendaison, par exemple) et certaines données géographiques sont simplifiées. Pour parfaire cette adaptation, Vérard ajoute des activités « attendues d'un parfait chrétien »<sup>302</sup>, telles que les prières quotidiennes ou des séances d'étude.

Dans cette optique de « vulgarisation » du recueil, l'on peut également remarquer la volonté de l'éditeur que les nouvelles restent brèves (il supprime la « patine [...] humaniste et précieuse [...] de Laurent de Premierfait »<sup>303</sup>). Cela entraîne des modifications d'ordre linguistique dont il n'est pas toujours évident de déterminer l'origine exacte. En définitive, Antoine Vérard cherche à faciliter la lecture du recueil et ainsi de le rendre accessible au plus

---

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p.37.

grand nombre. La clarté est le but poursuivi par l'éditeur parisien, qui en vient à simplifier la psychologie et les hésitations des personnages ou encore la description des obstacles à leurs actions. À cela s'ajoute un souci d'explication et le respect d'une chronologie stricte rompant avec la séquence narrative initiale.

### **3.3. Autres modifications**

La nouvelle VIII, 10 est remplacée par une nouvelle apocryphe, la VIII, 6 (qui met en scène le peintre Calandrin) est supprimée et la dernière nouvelle (celle de Grisélidis) n'est pas celle que l'on trouve dans la traduction de Premierfait, mais bien une des traductions françaises anonymes de la version de Pétrarque (*cf.* point 1). Par ailleurs, Vérard italianise le recueil afin d'homogénéiser le cadre géographique du recueil (ainsi, une nouvelle se déroulant à l'origine à Paris est déplacée à Florence).

### **3.4. Conclusion**

En éditant le *Decameron* de Boccace traduit par Laurent de Premierfait, Antoine Vérard présente au public une nouvelle forme du texte. Comme le souligne Olivier Delsaux : « outre les modifications courantes et attendues lors du passage à l'imprimé, l'on y trouve un texte dont le fonctionnement et les fonctions ont, semble-t-il, changé ».<sup>304</sup> Vérard obéit à une logique commerciale, laquelle explique en grande partie les changements qu'il opéra dans le texte. Contrairement à Laurent de Premierfait, qui cherche avant tout à satisfaire son mécène et son dédicataire, Antoine Vérard doit, pour limiter les risques financiers, rencontrer les attentes d'un public large et anonyme. En 1545, Antoine le Maçon propose une nouvelle traduction du *Decameron* et ne mâche pas ses mots pour critiquer l'éditeur parisien.<sup>305</sup> Selon lui, ce dernier a « si tresmal besogné qu'il n'est possible de plus ». Malgré ces critiques (également formulées par Roffet, l'éditeur d'Antoine le Maçon), force est de constater que le livre de Vérard remporta un franc succès à son époque. Nora Viet avance même l'hypothèse d'une influence sur la genèse de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Ainsi, les stratégies mises en place par Vérard pour diffuser largement son *Livre des Cent Nouvelles* ont porté leurs fruits.

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>305</sup> Concernant cette nouvelle traduction et édition du *Decameron*, voir VIET Nora, *op.cit.*, pp.287-302.



## ÉDITION CRITIQUE

### 1. INTRODUCTION

La plus ancienne édition imprimée de la traduction française du *Decameron* de Laurent de Premierfait a été produite par Antoine Vérard en 1485. Les imprimés de la même traduction postérieurs à cette date reproduisent cette édition *princeps*, à quelques modifications micro-structurelles près.<sup>306</sup> Le support de la présente édition critique est l'exemplaire dit *Des cent Nouvelles imprimez a Paris* dont une version numérisée est disponible sur le site Gallica.<sup>307</sup> Fait pour Anthoine Vérard (sic) entre 1499 et 1503<sup>308</sup>, il est actuellement conservé à la Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares (Rés. Y2. 205).

#### Antoine Vérard, Paris, s.d. [1499-1503], in-2

Incipit :

Cy commence la table de ce present livre des cent nouvelles de Bocace. Et premierement est de la confession

Explicit :

Cy fine le livre Decameron [...] compila et escript Jehan Bocace [...] a esté translaté de latin en francoys par maistre Laurens du Premierfait imprimé pour Anthoine Verard libraire demourant a Paris en la rue Saint Jaques pres petit pont a l'enseigne Saint Jehan l'evangeliste ou au palais au premier pillier devant la chappelle la ou l'en chante la messe de messeigneurs les presidens.

Il s'agit d'une monographie imprimée comprenant 177 feuillets numérotés, dont l'impression a été réalisée en caractères gothiques sur deux colonnes à raison de 46 lignes par page.<sup>309</sup> L'imprimé contient des figures sur bois à personnages interchangeables.

---

<sup>306</sup> DELSAUX Olivier, « Une nouvelle “nouvelle” apocryphe de la première traduction française du “Decameron”. L'imprimé Paris, Vérard, 1485 et la nouvelle d'Olivier Maillart (VIII,§6) », dans *Studi Francesi* [en ligne], 177 (LIX | III) | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 11 janvier 2017.

<sup>307</sup> <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b73000330/f9.image>

<sup>308</sup> La datation a été établie sur base de l'état de la marque et l'adresse.

<sup>309</sup> Pour la notice détaillée de l'édition : USTC 61164.

## 2. EXTRAITS EDITES

Cinq nouvelles du *Decameron* sont éditées :

*La parabole des trois anneaux*<sup>310</sup> (I, 3). La nouvelle, racontée par *Dame Philomene*, présente deux personnages principaux : le sultan *Saladin* et le Juif *Melchisédech*. Le premier fait appeler le second à son palais et lui tend un piège afin de lui soutirer de l'argent. Saladin demande à *Melchisédech* quelle religion – chrétienne, juive ou sarrasine – est la *plus vraie*. *Melchisédech* développe un exemple pour répondre à la question du sultan. À travers cet exemple, *Melchisedech* compare les trois religions aux trois anneaux identiques qu'un père avait légués à ses trois fils, ne pouvant choisir l'un d'eux comme unique héritier.

*Le sérail du muet* (III, 1). *Philostrace* raconte que *Masset* entre dans un couvent comme homme à tout faire, avec l'ambition d'entretenir des relations charnelles avec les nonnes. Il se fait passer pour un muet afin de ne pas constituer une menace aux yeux de celles-ci, qui sont rapidement séduites par le jeune homme. Prétendant avoir retrouvé la voix, il est finalement nommé procureur du couvent.

*Du tac au tac* (VI, 3). La nouvelle, racontée par *Flamete*, se déroule à Florence où le sénéchal *Giron de la Roe* paie un mari pour pouvoir passer une nuit avec la femme de ce dernier. Cependant il ne remet pas à l'homme la somme convenue et l'histoire se répand de par la ville. Plus tard, alors qu'il est accompagné de l'évêque *Anthoine Delours*, ils se font rabrouer par *Nonne de Pulcion*, pour laquelle ils avaient eu des propos désobligeants.

*L'art d'utiliser les restes* (VI, 7). *Pampinee* raconte l'histoire de *Dame Philippe* qui réussit non seulement à faire annuler les poursuites contre elle pour adultère, mais aussi à faire changer une loi fort stricte jusque là en vigueur dans la ville du *Pré Yslet*. Elle présente deux arguments principaux : le premier est que si elle a trompé son mari, elle n'a jamais failli à son rôle d'épouse et le second est que la loi a été votée uniquement par un groupe restreint d'hommes alors même qu'elle concerne les femmes.

*Le malade imaginaire* (IX, 3). La nouvelle de *Philostrace* met en scène *Caladrin*, *Brunet*, *Susalmace*, *Nellon* (quatre peintres) et le médecin *maistre Symon de Ville*. *Caladrin* est victime d'une ruse mise au point par les quatre autres personnages. Ces derniers, voulant

---

<sup>310</sup> Les titres des nouvelles sont tirés de *Le Décaméron / Boccace*, trad. par BOURCIEZ Jean, Paris, Bordas, 1988.

profiter de l'héritage de Caladrin, lui font croire qu'il est *enceint* et lui prescrivent des remèdes leur permettant en fait de faire bonne chère à ses dépends.

### 3. ÉTABLISSEMENT DU TEXTE

Ce travail consiste en une transcription de l'imprimé de Vérard accompagnée de notes critiques, d'un glossaire et d'un index des noms propres. Les éditions du texte de Laurent de Premierfait par Giuseppe Di Stefano (1998) et du texte d'Antoine le Maçon par Rose Bidler (2008) constituent parfois une aide à l'établissement du texte.

#### 3.1. Généralités et présentation

L'emploi des majuscules respecte l'usage contemporain, les lettres *i/j* et *u/v* ont été distinguées et la numérotation se fait en chiffres romains. La ponctuation de l'édition suit l'usage moderne bien que le témoin présente une ponctuation propre. En effet, dès l'apparition de l'imprimerie, des traités consacrés à la ponctuation circulent en France – songeons notamment au *Compendiosus de arte punctandi dialogus* traditionnellement attribué à Heylin. La ponctuation est envisagée comme une aide à la lecture ayant trois fonctions : (a) séparer les unités du discours, (b) faciliter la respiration du locuteur et (c) permettre aux auditeurs de saisir le sens de l'énoncé. Cet intérêt pour la ponctuation est lié à l'ambition humaniste de clarté de l'expression écrite. Toutefois, si les différents traités ont joué un rôle certain quant à la normalisation des pratiques de la ponctuation médiévale, ils ne sont pas pour autant suivis de façon stricte dès les débuts de l'imprimerie.<sup>311</sup> Les signes de ponctuation utilisés dans le témoin sont les suivants : point final, barre oblique (marque de pause entre deux unités ponctuables) et deux points disposés verticalement (dont la fonction semble différer d'un endroit à l'autre). Leur fréquence relativement faible et leur fonction ne pouvant pas toujours être déterminée de façon certaine, nous avons choisi de recourir à l'usage contemporain pour ponctuer le texte.

Les illustrations de l'imprimé sont renseignées entre crochets dans l'édition et sont reprises en annexe. Les segments précédés d'un pied de mouche (¶) et isolés par rapport au reste du texte sont indiqués en gras dans l'édition. Il s'agit des titres et sous-titres. Nous avons

---

<sup>311</sup> DAUVOIS Nathalie et DÜRRENMATT Jacques, *La ponctuation à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

en outre ajouté des titres généraux pour chaque nouvelle. Ceux-ci ne sont pas tirés de la source, mais sont repris d'une édition moderne du *Decameron*.<sup>312</sup>

L'apparat critique se situe en bas de page et est constitué d'un seul étage organisé comme suit : numéro de ligne, forme reprise dans notre édition et, à droite de *impr.*, forme de l'imprimé qui a été remplacée.

Pour indiquer le changement de folio ou de colonne, nous utilisons le système suivant : [fol. n° r/v a/b] (r/v correspond respectivement à *recto* et *verso* ; « a » désigne la colonne de gauche et « b », celle de droite). La foliotation a été établie en respectant les informations trouvées sur l'imprimé. En effet, sur le dessus des versos (pages de gauche) de l'imprimé, se trouve la mention « feuillet » et sur les rectos correspondants (pages de droite), il y a un chiffre romain.<sup>313</sup>

Pour les coupures de mots, nous avons généralement suivi l'usage moderne, dans le but de faciliter la lecture. Quelques remarques doivent cependant être faites :

- l'adverbe *tres* est accolé à l'adjectif ou adverbe qu'il intensifie (*tressage*, par exemple)<sup>314</sup> ;
- les adverbes tels que *aucunefois*, *autrefois*, *maintefois* etc. sont transcrits en un seul mot ;
- *pource* est agglutiné uniquement quand il correspond à la locution conjonctive *pource que* ;
- *parquoy*, introduisant une proposition consécutive, est scindé ;
- *audit*, *ledit*, *susdit* etc. sont agglutinés ;
- *pourtant* est agglutiné lorsqu'il s'agit de l'adverbe. Dans les autres cas (causal), il est édité en deux mots
- dans le témoin, *c'estassavoir* est tantôt graphié en un mot, tantôt en deux. Dans l'édition, il est systématiquement scindé en *c'est assavoir* afin de faciliter la lecture.

Notons que la présence de doubles traits en fin de colonne (*semipunctus*) indique que le mot entamé n'est pas terminé, tout comme l'emploi d'un *s* interne dans certains cas.

---

<sup>312</sup> *Le Décaméron / Boccace*, trad. par BOURCIEZ Jean, Paris, Bordas, 1988.

<sup>313</sup> L'imprimé présente un système de repérage supplémentaire. À chaque cahier correspond une lettre de l'alphabet. Celle-ci est imprimée dans le coin inférieur droit du recto des feuillets de la première moitié des cahiers, accompagnée d'un chiffre indiquant la succession des feuillets.

<sup>314</sup> Dans tous les cas similaires, le compositeur utilise systématiquement un *s* interne, ce qui conforte notre choix.

### 3.2. Résolution des abréviations

Les marques de nasalisation ont été résolues soit par *n*, soit par *m* selon la graphie d'autres occurrences des mêmes termes écrits en toutes lettres. Par exemple, « chrestienne » est transcrit « chrestienne » (1, 33), étant donné que plus tôt dans le texte, nous avons la forme « chrestienne » écrite en toutes lettres (1, 23). En revanche, la forme « racōpta » est transcrite « racompta » (1, 34) au vu de la forme « racomptera », écrite en toutes lettres, qui apparaît un peu plus loin dans le texte (1, 35). Les abréviations sont résolues. En voici une liste exhaustive :

- *vo* surmonté de la note tironienne 9 = *vous* (1, 4)
- *q* surmonté d'un trait = *que* (1, 15)
- *p* barré = *par* (1, 18)
- *seigûrs* = *seigneurs* (1, 26)
- *q* surmonté d'un point + *l* = *qu'il* (1, 57)
- *q* surmonté d'un point = *qui* (3, 69)
- le « *z* prolongé à gauche » = *et* (1, 4)
- le trait au-dessus des voyelles marquant la nasalisation = *n* ou *m*, selon les cas.

### 3.3. Signes diacritiques

Des guillemets ont été ajoutés pour indiquer les dialogues et les *e* toniques sont marqués par un accent aigu. Pour le reste, nous avons suivi la graphie de l'imprimé.

### 3.4. Principes d'édition

Chaque intervention dans le texte est justifiée par une note critique. Les termes en faisant l'objet sont renseignés par un astérisque et les notes en question se trouvent à la suite du texte. Les interventions dans le texte sont peu nombreuses. Notons que le terme d'« erreur » (en référence aux leçons de l'imprimé remplacées) est utilisé avec prudence. En effet, il renvoie à différentes réalités qui ne peuvent être confondues. Dès lors, quand nous attribuons cette étiquette à l'un ou l'autre passage du texte posant problème, nous ne perdons pas de vue que les causes peuvent être soit liées à la copie servant de modèle, soit à la pratique même de l'imprimé. Cette réflexion est davantage développée dans une note critique (2, 10).

Les notes critiques concernent des aspects linguistiques, historiques ou encore littéraires. Quant au glossaire, il recense les termes dont la forme a changé ou qui n'existent plus en français moderne. Les traductions des locutions sont essentiellement tirées des dictionnaires de Giuseppe Di Stefano<sup>315</sup> et Rose Bidler<sup>316</sup>.

#### 4. REMARQUES SUR LA LANGUE

##### 4.1. Graphie et phonétique

- [e] fermé tonique suivi d'une nasale est parfois noté *ain* : *paintre* (V, 9) et *paine* (I, 27).
- conservation du *a* en hiatus : *paour* (II, 4).
- rétablissement de lettres étymologiques ou pseudo-étymologiques :
  - *b* : *doubteuse* (I, 34), *soubz* (I, 34)
  - *c* : *faicte* (V, 136), *dicte* (III, 6)
  - *gn* : *pugnition* (IV, 13), *congneu* (III, 40)
  - *l* : *chauldes* (II, 17), *maulvais* (II, 54), *doulce* (II, 57)
  - *p* : *comptee* pour « conter » (I, 4), *achapta* (V, 128), *niepce* (III, 14)
  - *h* non étymologique dans *habandon* (IV, 65)
  - *s* : *response* (I, 11), *meschant* (III, 17)
- formes du verbe *savoir* graphiées avec *sc-* : *sceu* (I, 47), *scavez* (II, 63).
- dissimilation des consonnes : *logecte* (II, 71).
- on rencontre *s* et *z* de façon indifférente en position finale de mot : *faiz* (I, 16), *excessifz* (I, 24) mais *jours* (II, 88).
- forte variation dans la graphie de l'adverbe *adonc*.
- la nasalisation est tantôt marquée par *n*, tantôt par *m*.
- graphie *an* pour *en* étymologique : *advanture* (II, 98).

##### 4.2. Morphologie

- le pronom sujet *il* est employé concurremment à *elle* en fonction de sujet féminin singulier.

---

<sup>315</sup> DI STEFANO Giuseppe, *Nouveau dictionnaire historique des locutions. Ancien français, moyen français, Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2015, t. 1 et 2.

<sup>316</sup> BIDLER Rose, *Dictionnaire érotique : ancien français, moyen français, Renaissance*, Montréal, CERES, 2002.

- idem pour le pronom sujet pluriel *ilz*.
- emploi des formes renforcées *icellui/y*, *icelle* pour l'adjectif démonstratif.

#### **4.3. Syntaxe**

- l'accord du participe passé est observé à quelques exceptions près (par exemple *je* [Philomene] *suis ordonné*, I,15).
- idem pour l'accord de l'adjectif au substantif (*monnoye courant*, V,16).

## 5. LE TEXTE

### I. LA PARABOLE DES TROIS ANNEAUX

**Cy ensuit le tiers commandement de Pampinee royne faict a Dame Philomene sus la tierce nouvelle.** [illustration]

<sup>1</sup>[fol.4vb] Or sus! belles dames et seurs, vous avez icy entendu la seconde nouvelle de ce jour, dicte et comptee\* honnestement par dame Neyphille, qui moult plaisante et joyeuse a esté a escouter et de present est finee. Si est de droit que je me dispose a eslire celluy ou celle qui comptera sa nouvelle subsequemment, ainsi que en me baillant la charge de ceste noble compaignie pour ordonner\* de ce cas m'a esté constitué, a laquelle constitucion ne vueil faillir aucunement. Par quoy en excercant l'office et dignité a moy conferee, je ordonne que dame Philomene sa nouvelle racomptera.

10

#### **La responce de Philomene**

Notables seigneurs et dames, je ne vueil point corrompre les ordonnances par vous faictes, mais du tout y vueil obeir. Et apres ce que nous avons ouy Neyphile racompter sa nouvelle, qui a tous et toutes a pleu, en laquelle nouvelle elle a consumé le langaige que avoit prins\* Pamphile en parlant de la grace de Dieu et, puis que ainsi est que je suis ordonné a parler apres ce que on a compté des faiz de Dieu, je vueil, s'il plaist a la noble compaignie, racompter des faictz des hommes comme, par subtillesse, homme peut éviter aucun grant dangier comme s'ensuit.

15

20

On dit que en Babilone fut ung soubdam\*<sup>2</sup> nommé Saladin, lequel estoit yssu de povre lieu, mais estoit fort vaillant et vertueux en batailles tant que par ses proesses, comme ennemy de la loy chrestienne, obtint plusieurs victoires sur les roys chrestiens et, de jour en jour, se efforcoit a gagner gens pour mener avec luy, affin de la chrestienté destruire tant que par les excessifz gaiges qu'il donnoit a ses servans, il fut desherité de toutes ses finances ainsi que souvent advient a grans seigneurs. Or pensoit il pour entretenir son[fol.5ra] train a qui il peust emprunter argent. Si fut adverti d'ung Juif\* nommé Melchisedech, mais bien congnoissoit le soubdan Saladin que Melchisedech estoit fort usurier et que a paine auroit il argent de luy. Adonc pensa en soy quelle subtilité pourroit trouver affin de reprendre cellui Juif Mechisedech pour avoir occasion de avoir de son argent, fust par amour ou par force. Si

25

---

7 ordonner] *impr* : ardonner  
20 soubdam] *impr* : sobudam

30 manda le soubdan au Juif qu'il vensist parler a luy, lequel y vint et, quant il fut venu, le  
soubdan luy demanda une question, c'est assavoir laquelle estoit la plus vraye, ou de la loy  
judaique ou de la loy chrestienne ou la loy sarrasine. Auquel souldan le Juif respondi moult  
discretement et luy racompta ung exemple\* disant ainsi : "Seigneur puissant, la question que  
vous me demandés est douteuse, mais soubz vostre licence je vous racompteray ung  
35 exemple affin que vous puissés veoir comme a vostre question respondray suffisamment."

<sup>1</sup>Et de ce fut comptent le soubdan, adoncques respondi le Juif : "Sire prudent, il estoit  
ung tresriche\* bourgeois garny de toutes richesses et de tous joyaulx precieux, mais entre les  
autres biens qu'il avoit il prisoit sur tout ung de ces aneaux et, a tous ceulx qui descendoient  
40 de sa lignee, ordonna que celluy qui cest aneau auroit seroit son propre heritier. Or advint par  
succession de temps que cest aneau escheut par succession hereditalle a ung tressage homme,  
lequel avoit trois enfans, lesquelz aimoit d'une amour\* egalle, tant qu'il n'eust sceu auquel  
des trois plus tost\* laisser son aneau. Et affin de eviter noise et que murmure\* ne fust entre  
eux pour lequel l'auroit, manda ung auquel commanda faire deux aneaux semblables a celluy  
45 qu'il avoit, tant en valeur que en quantité, figure et beaulté, lesquelz aneaux l'orfevre fist  
ainsi qu'il luy fut devisé. Et quant le pere les eut si bien fais faire que homme, tant fust scient,  
n'y eust sceu mettre difference, fors luy mesme, il en\* donna a ses trois enfans chascun ung.  
Lesquelz trois enfans ayans chas[fol.5rb]cun son aneau, cuydans\* estre celluy par quoy le  
successeur estoit congneu, opinerent avoir chascun bon droit, tant que il ne sceurent pour la  
50 similitude des aneaux trouver en discucion de personne\* lequel avoit meilleur droit. Ainsi est  
il, dist le Juif au soubdan, sire, de la question que m'avés demandee, car Dieu le pere a donné  
aux trois peuples chascun sa loy et dit chascun avoit meilleur droit, mais aussi comme des  
aneaux semblables je n'en scauroye que juger."

55 Lors apperceut le soubdan que celluy Juif Melchisedech estoit moult prudent, et luy  
dist que s'il ne luy eust respondu ainsi sagement, il luy eust pourchassé dommage. Adonc  
Melchisedech, voiant que le soubdan luy avoit recongneu verité liberalement, luy presta  
argent et aussi luy rendit le soubdan bien tost apres et, considerant qu'il estoit discret, le retint  
de sa maison et luy bailla tout le gouvernement.

60

---

43 murmure] *impr* : mumure

En ceste hystoire cy est monstré comme par subtillesse de ung homme par raconter aucune chose morale, il eschape d'ung dangier, ainsi que Melchisedech eschapa de perdre son argent par l'exemple de trois aneaux qu'il bailla sus la question que le soubdan Salladin luy avoit faicte pour tenter, si en respondant il erroit point aucunement, affin de le reprendre et luy faire perdre ses biens et son argent.

## II. LE SÉRAIL DU MUET

[illustration] **S'** ensuit la nouvelle XXI et premiere de la tierce journee en quoy

**Neyphile est royne, comptee par Philostrate.**

<sup>1</sup>Je trouve que en ce pays de Florence, fut et encores est ung monastere assez bien renommé, lequel je ne nomme point de paour de amoindrir aucunement leur bonne renommee.  
5 Et, en icellui monastere, avoit ung beau jardin de plaisance, lequel on labouroit\* tous les ans. Et a ce faire estoit ordonné ung bon vieil homme nommé Micté, qui estoit fort vieil et a cause de la vieillesse estoit foible et ne pavoit besongner de force. Par quoy les nonnains\*, qui estoient jeunes et luy vieil, tempestoient tant que pour leur tempestement n'y voulut plus demourer. Si demanda congé et payement, laquelle chose luy bailla le procureur et luy pria,  
10 s'il trouvoit\* homme suffisant qui sceust bien besongner, qu'il luy envoyast.

Et [fol.31vb]ainsi que Micté s'en alloit, trouva ung jeune compaignon fort et deliuré et bien alaigre qui luy demanda ou il alloit. Micté luy dist qu'il venoit d'ung monastere la ou il avoit demouré long temps, mais que plus n'y vouloit demourer. Ainsi Masset luy demanda de  
15 quoy il avoit servi en ce monastere. Le bon homme luy dist : "J'ay esté a tout service, comme a aller au boys a fendres\* busches, a faire ung grant jardin qui est en la maison et a toutes paines. Et encores y a il huyt nonnains en la maison et l'abbesse, qui sont jeunes et chaudes, tant enragees que je croy que ilz ont le diable au corps. Et me tempestoient tant qu'il sembloit qu'ilz me deussent manger. Jamais je ne faisoye riens a leur gré et pourtant, j'ay tout laissé et  
20 m'en suis venu, mais le procureur me dist quant je prins congé se je trouvoye quelque homme qui sceust bien faire ce que je faisoye, que je luy envoyasse". "Par le sang bieu\*, dist Masset, il m'y fault\* [fol.32ra] estre. Je suis proprement ce qu'il leur fault, je les serviray gorgias\*. Je me fais fort, se je y suis une foy, qu'ilz seront bien contentes de moy".

25 Si proposa et delibera Masset incontinent de trouver la maniere de demourer en ce convent auquel n'estoit aucunement congneu et pour ce\* faire, ymagina qu'il contreferoit le muet affin que on ne craignist pas qu'il rapportast aucune chose secrete se il la voyoit. Et print une coignee sus son col et s'en vint en ce monastere. Et en entrant, trouva le procureur auquel par signes, comme ung muet, demanda a besongner. Lors le procureur, pareillement en signes,

---

10 trouvoit] *impr* : tronvoit

26 pour ce] *impr* : pource

30 luy demanda s'il despeceroit du bois. Il fist signe que ouy\*. Adont on luy bailla une grosse  
busche nouilleuse que le bon homme qui s'en estoit allé n'avoit oncques sceu fendre, et  
incontinent sans arrester la fendit. Quant le procureur ce veit, il le dist a l'abbesse. Et elle luy  
dist que il enquist s'il scauroit fouyr ung jardin et le procureur luy dist et trouva que ouy et le  
35 retourna dire a l'abbesse, et qu'il estoit homme pour tout faire et de qui on ne se doit point  
doubter en tant que il estoit muet et qu'il leur estoit propre et par ce, voulut l'abbesse qu'il  
fust retenu.

Et tous les jours, alloit au bois avecques une grande coignee qu'il avoit. A ces arbres,  
depuis qu'il frappoit une fois ung gros coing qu'il portoit entre deux cuysse, il les ouvroit  
40 incontinent. Et quant vint la saison que l'en\* fait les jardins, il fut mené en ce grant jardin ou  
il besongnoit si bien que c'estoit rage. Ces jeunes dames qui le venoient veoir prenoient  
plaisir a le veoir ouvrer et se railloient ensemble cuidant qu'il fust muet\*. Et, a cause de ce  
qu'il ne parloit ne ne\* oyoit point aussi, disoient aucunement des choses touchant les bas  
instrumens et des motz dont il eust convenu beacoup a faire ung seau de eaue benoiste\*.  
45 Toutes lesquelles choses oyoit bien le dit Masset et n'en disoit mot, combien qu'il n'en  
pensast de riens moins\*.

Or advint une fois entre les autres que [fol.32rb], environ l'eure de midy que icelluy  
Masset se reposoit dessoubz ung umbrage, ilz arriverent deux jeunes dames de leans qui le  
50 venoient veoir besongner et virent qu'il estoit couché. Cuydant\* qu'il\* se dormist, vindrent  
aupres de luy et virent que c'estoit ung bel home fort et bien fourny. Si dist l'une a l'autre :  
"Helas ma seur si tu fusses secrete je te diroie volentiers mon courage et que je pense quant  
je me trouve seulette". Adoncques l'autre, qui bien vouloit scavoir sa volenté, luy respondit :  
"Comment, ma seur, cuydes tu que langaige mauvais sur toy je vouldisse rapporter? Pas je ne  
55 seroye veritable ne saige quant de cela riens ne me devez doubter\*". Adoncques la jeune  
dame voyant ce, se confiant en sa seur, print ung tel hardement en elle qu'elle luy dist une  
partie de sa volenté : "Helas, ma douce amye, j'ay ouy racompter par tant de foyes a femmes  
seculieres que, quant ilz pevent aucuneffoys gouster du fruit de vie\* ung coup, ilz sont bien  
fieres. Si m'est advis que entre nous regulieres\*, en passant temps pour prendre le deduict, ne  
60 sommes point dictes irregulieres se nous goustons ung coup de ce doulx fruit". Et a ce

---

30 ouy] *impr* : ony

42 muet] *impr* : mnet

50 Cuydant] *impr* : cnydant ; qu'il] *impr* : qn'il

respondit l'autre comme en la reprenant de son opinion posé, qu'elle mesmes en eust aussi bonne volenté que elle, et luy dist : "Helas ma douce seur! qu'esse\* que vous me dictes. Voulez vous faire si grant confusion? Vous scavez bien que nous serions maudictes a tout jamais se nous le faisons". Et adoncques l'autre, qui veit que sa seur faignoit n'en vouloir  
65 riens faire, dist : "Comment maudictes et pour quoy serions? Ne sommes nous pas femmes en nature comme sont les autres? C'est mon oppinion, se tu m'en croys, d'en prendre l'avanture\*". Et incontinent apres que l'autre veit que elle estoit si ferme en son oppinion, elle luy demanda : "Ma seur, se ainsi estoit, comment le pourrions nous faire?". Et adoncques dist l'autre : "Voicy le cas. Tu vois ce [fol.32va] jardinier qui est bel homme jeune et fort qui  
70 ne parle point? Il n'aura garde de nous accuser. Nous le prendrons par la main et le menerons a sa logette ou il se met quant il pleut et par signes nous luy monsturons tout nostre fait, ainsi par ce moyen serons nous bien".

Or cependant qu'ilz faisoient ceste entreprinse, icelluy Masset les escoutoit qui faisoit  
75 de l'endormy. Ainsi quant l'autre dame eut ouy le conseil de sa seur, elle s'i\* accorda. Et incontinent celle qui avoit donné le conseil a l'autre prent le dict Masset par la main et l'esveille. Et si tost comme il fut esveillé, elle le mena en ceste logette et ferma l'uys sur elle et ce pendant\* l'autre faisoit le guet. Puis monstra signes a Masset de toucher et frapper au blanchet. Lesquelz signes il ne luy failloit pas monsturer deux fois, car il estoit ouvrier de  
80 labourer en telz jardins. Et laboura si bien a son appetit que en sa vie ne fut plus aise. Et quant la premiere eut esté bien labouree, vint et sortit dehors de la logette a sa seur pour la fairer\* comme elle avoit esté. Et quant ilz eurent esté bien labourees toutes deux l'une apres l'autre une partie a leur apetit, ilz s'en allerent en cloistre et demanderent l'une a l'autre la maniere du labouraige et comment ilz avoient esté labourees. Dont la premiere dist ainsi : "Or sus! ma  
85 seur, m'amy\*, que dictes vous ce labourage vous a il semblé bon?". La seconde respondit : "Je ne trouvay oncques sucre si doulx. Nostre varlet Masset est gentil compaignon". Ilz n'avoient garde de le tencer ainsi comme ilz faisoient le bon homme Miete. Et venoient tous les jours a icelluy Masset se faire labourer et luy monstroient les signes ausquelz il estoit aussi reclamé comme ung autour.

90

<sup>1</sup>Et une autre fois\* entre les autres qu'ilz y venoient, trois autres dames les veirent d'une hauste fenestre qui regardoit sur le jardin et veirent tous les signes que ilz faisoient. Et

---

91 autre fois] *impr* : autrefois

1 tantost apres que les [fol.32 vb] deux furent parties, les trois vindrent et signerent comme les  
autres a icelluy Masset. Pareillement alla a leurs signes ainsi que aux autres et les laboura  
95 toutes trois les unes apres les autres. Consequentement, trois autres dames les apperceurent et  
se firent par ce moyen ainsi labourer comme les autres. Ainsi, se furent les huit dames que  
toutes Masset laboura. L'abbesse aucun jour apres entrante\* au jardin veit Masset qui dormoit  
et, de adventure, le membre lui estoit descouvert et monstroit tout ce que Dieu luy avoit presté.  
Ceste dame abbesse, voyant ce bel instrument qui estoit gros et fourny a plain poing\*,  
100 congneut que homme qui portoit tel oustiel devoit bien labourer. Se esveilla icelluy Masset et\*,  
en l'embracement que elle estoit, le mena en sa chambre et se fist tresbien labourer et tenoit  
icelluy Masset nuyt et jour en ouvrage.

Et ainsi que une nuyt il estoit couché avecques ladicte abbesse, se print a parler et luy  
105 dist : “Ma dame, on dit que ung coq sert a quinze poules, mais que a une femme il luy fault  
quinze hommes. Pensez que je ne suis pas coq et que je ne scauroye servir a tant de poules.  
Vous avez huit nonnains, et vous ce sont neuf, qui me fault labourer. Par ma foy, je n’y  
scauroye fournir”. Adonc l'abbesse sceut bien qu'il avoit labouré les autres nonnains et se  
esbahyt\* de ce qu'il avoit esté muet et puis parla. Si luy demanda : “Et comment beau sire  
110 parlez vous? Vous estiez muet”. “Se estoie mon, vrayement, dist il, je estoye muet mais ce  
n'estoit pas de nature. C'estoit de coup d'avanture et je me suis voé a sainte Agricole\*, de  
quoy vostre eglise est fondee, qui m'a guery de ce”. Adoncques l'abbesse le creut et, affin que  
leur convent ne fust deshonoré, publierent par toute la ville que la sainte de leur eglise avoit  
fait miracle : c'est que elle avoit guery ung muet qui jamais n'avoit parlé. Et les voisins qui le  
115 avoient veu autrefois cuydans qu'il fust [fol.33ra] muet incontinent le creurent. Puis par le  
consentement de toutes les dames religieuses quant elles virent ce, le establirent et  
ordonnerent procureur de leur maison au lieu d'ung autre, lequel n'avoit guieres\* que il estoit  
mort. Et tant gagna icelluy Masset en son service et en son labour qu'il entra povre au  
convent et s'en retourna moult riche en sa maison.

120

En ceste presente nouvelle est monstree la temptation des gens de religion et, combien  
qu'ils soient privéz de mondanité et seclus des aultres, pareillement ont ilz des temptacions de  
l'Ennemy aucuneffois plus que ceulx du monde. Et pourtant doncques, ne doit on pas mectre

---

100 et] *impr* : et et

109 esbahyt] *impr* : esbabyt

117 guieres] *impr* : guierres

125 en religion homme ne femme pour prendre l'abit et vivre, mais premierement doit on regarder  
s'il est vray religieux ou religieuse en son couraige et qu'il soit discret pour resister aux  
ammonicions maulvaises qui luy viennent. Oultre est monstré que principalement femmes  
religieuses doivent fuyr conversation de homme s'ilz veullent vivre chastement car, par la  
vision aucuneffoys d'une chose concupiscible, la voulenté est corrompue ainsi que fut la  
volenté de toutes les nonnains par la vision de Masset.

130

### III. DU TAC AU TAC

**Cy ensuit la LIII nouvelle comptee par dame Flamete sur la sixiesme journee dont Elisee est royne.**

[illustration] Ainsi que Pampinee a racompté une nouvelle touchant la maniere de bien parler, je vueil maintenant reciter une pareille nouvelle au cas appartenant\* comment une  
5 jeune jouvencelle reprint, par une response qu'elle fist, ung moult notable homme, l'evesque de Florence nommé sire Anthoine Delours, pour une parole que l'evesque luy avoit dicte qui luy sembloit estre deshonneste.

#### **La forme de la nouvelle.**

10 Au temps que le roy Robert vivoit, envoya son seneschal\* a Florence pour aucunes affaires qu'il avoit. Et quant il fut a Florence, se logea avec l'evesque dudit lieu. Cestuy seneschal, nommé messire Giron de la Roe, estoit ung bel homme de corps et de visaige et fort tendre du bas. Advint que ainsi comme il chevauchoit parmy Florence, il vit une belle  
15 femme entre les autres, laquelle luy pleut moult et escheut qu'elle estoit niepce dudit evesque. Sire Giron, par paroles enquist de ceste bel[fol.78vb]le femme et ouyt dire que son mary estoit fort deshonneste et avaricieux et n'estoit pas de hault lieu ne de grant lignage. Toutefois il estoit ung meschant homme et de petite valeur.

<sup>1</sup>Cestuy sire Gyron vint parler au mary de ceste femme et luy dist qu'il luy donneroit  
20 cinquante florins d'or s'il luy plaisoit qu'il couchast une nuyt\* avec sa femme. Le mary, estant fort avaricieux de gagner, luy accorda, mais la femme n'en fut pas bien contente pour ce que\* elle estoit de bon lieu et aussi que chascun le scauroit et seroit villennee et deshonnoree du peuple de la ville. Lors on n'en fist riens pour elle\*. Contente ou non, ledit sire Gyron vint au soir pour couchier avec elle et avoit fait dorer cinquante florins d'argent  
25 qu'il bailla au mary.

Et quant il eut couchié avec ceste belle dame, Dieu scet\* comment il luy revisita son proces\* tant que la nuyt dura. Et au matin, le dit sire Gyron se leva et luy donna cinquante gros d'argent dorez qu'il avoit mis bien honnestement\* dedans une belle petite bourse de  
30 soye, et puis print congié et s'en partit. Et incontinent qu'il s'en partit, il le dist a ung chascun

---

20 nuyt] *impr* : nnyt

qui le vouloit oyr, en telle maniere que tous ceulx de la ville le sceurent. Par quoy le mary fut esclandr  et deshonnor  car seulement luy en demoura la honte et le dommage. Et les nouvelles en furent grandes que l'evesque de Florence, qui estoit son oncle, le sceut, mais pour ce qu'il estoit prudent et saige n'en fist point de semblant et faignit de riens en scavoir,  
35 par quoy il n'en monstra point plus semblant a sire Giron son hoste.

<sup>1</sup>Et apres ung pou de temps, le seneschal et l'evesque alloient jouer la veille de la Saint Jehan Baptiste\* parmy la ville et veoir les feuz et pour veoir courir les chevaulx au paille d'or\*. Si vit l'evesque une moult belle jeune fille en une fenestre, qui se nommoit dame  
40 Nonne de Pulcions, cousine de sire Alexis Rinace\*, lequel estoit fort congneu par tout le monde. Ceste jeune dame ycy estoit moult fort belle. L'evesque ala [fol.79ra] mander\* a sire Gyron s'il vouloit point aller veoir celle belle jouvencelle. Lequel respondi que ouy.

Adoncques ilz vindrent eulx deux ensemble, montez sur leurs chevaulx, devant la  
45 fenestre de ceste jouvencelle qui estoit venue demourer nagueres en ceste maison ou elle estoit. Lors l'evesque mist la main sur l'espaule du seneschal et puis dist a celle jeune fille en ceste maniere : "Dame Nonne, que te semble de\* ce chevalier? Cuydes tu point que tu le sceusses jamais desconfire?". Lors fut advis a la dame qui estoit en la fenestre que ces parolles mordissent aucunement sa renommee et qu'il disoit en sa pensee pour la diffamer. Et  
50 elle voyant tant de hommes et de femmes, qui estoient en la rue, qui ouyrent ces paroles, en fut fort courroucee et marrie. Et pourtant, dame Nonne faignant entendre ces paroles et desirant rendre buffe contre buffe, scavoit bien les nouvelles que le seneschal avoit couché avec la niepce de l'evesque et qu'il avoit donné faulse monnoye audit mary.

Pourtant, desirant a soy purger de ces parolles, soudainement luy respondi : "Certes sire, cestuy chevalier par adventure ne me desconfiroit il pas, mais je vouldroye avoir bonne monnoye quant la viendroit, car je ne vouldroye point avoir argent doré pour or". Lors l'evesque et le seneschal se sentirent tous deux prins et souvint au seneschal de la finesse qu'il fist a la niepce de l'evesque. Combien que le seneschal cuidoit que l'evesque n'en sceut  
60 riens, mais en sa pensee il entendit bien. Adonc tous deux commencerent a cheminer tous pensifz sans scavoir riens respondre.

---

40 Rinace] *impr* : Rivace

41 estoit moult fort belle. L'evesque ala [fol.79ra] mander a sire Gyron] *impr* : estoit moult fort belle et bien cla[fol.79ra]mander a sire Gyron

En ceste nouvelle est demonstré comme la jeune jouvencelle, par une seule parole, rendit coupable ledit évesque et comme elle luy bailla a buffe pour horion. Et aussi est denoté  
65 comme, quant on se sent coupable d'aucune chose qui tourne a deshonneur, on ne doit point  
aprehender autruy en se mocquant de luy, car aucuneffois que on cuyde bien dire en soy  
jouant ou en raillant, qu'[fol.59rb] on se raille de soy mesmes ainsi comme il appert par les  
choses dessusdictes.

#### IV. L'ART D'UTILISER LES RESTES

**Cy ensuit la cinquante septiesme nouvelle comptee par Pampinee sur la VI  
journee dont Elisee est royne.**

[illustration] Il me semble, dame Laurette, selon mon advis, que la nouvelle  
precedente que vous avez comptee selon la mode de beau parler est prouffitable. Pareillement  
5 je vueil racompter une nouvelle touchant le parler. En ensuivant vostre propos, parleray sur  
nostre matiere de une femme qui pour son beau parler avoit esté actainte de crime selon le  
statu du pais, mais pour la belle et gracieuse response qu'elle fist, elle en gaigna sa cause.

##### **La forme de la nouvelle**

10 En la contree de Florence est une vallee nommee Le Pré Yslet dont, au temps jadis, fut  
fait ung estatut que s'il y avoit aucune femme mariee qui fust trouvee avec son amy ou autre  
de quelque estat [fol.82rb] que fust ne\* pour quelque chose que on luy promist, seroit faicte  
une pugnition\* tres rude et diffamable devant tout le monde.

15 Or advint que durant cestuy estatut, une noble femme, la plus belle de toute la contree,  
fort amoureuse, nommee dame Philippe fut trouvee par son mary dedans sa chambre en  
adultere entre les bras de son amy nommé Letarin de Gaseloz, noble jouvencel le plus beau de  
toute la ville de Florence. Voyant le mary ceste besoigne fut fort troublé et a paine peut il  
reffraindre son yre qu'il ne tuast les amans qui dormoyent ensemble. Ce n'eust esté la doubte  
20 qu'il avoit d'estre pugny, mais le statu l'en garda pour ce qu'il\* scavoit bien que on en feroit  
justice s'il les accusoit. Adonc luy, voyant qu'il dormoient, alla querir des tesmoings\* pour  
veoir le cas et pour les accuser a justice et luy, meu en couraige\* et bien marry a l'encontre de  
sa femme pour la diffamer, la alla accuser au juge\* pour la faire mourir nonobstant qu'il  
l'eust bien tuee s'il eust ausé.

25 Et quant il l'eut accusee, le juge la fist adjourner de venir personnellement devant luy.  
Laquelle ne faillit point a son jour et y mena toutes les voysines pour luy tenir compaignie. Et  
le mary y mena des tesmoings assez convenables pour faire prouver la faulte de sa femme.  
Combien que le contraire luy eust esté conseillé par ses parens et amys de nyer l'accusation,  
30 mais, comme femme hardye, dist qu'elle n'en feroit riens et qu'elle en auroit la sentence du  
juge et qu'elle ne nyroit point pour l'amour de son amy que tant aymoit.

Elle donc acompaignié de plusieurs femmes et hommes et enhortee de tous de nyer le cas en jugement. Mais si tost que dame Philippe vint devant le juge, elle, comme fort  
35 asseuree, n'eut point de paour. Interroqua le juge quelle chose il luy vouloit demander. Le  
juge, considerant le maintien de la femme et voyant icelle tres belle et de gracieuse maniere,  
commenca a voir compassion d'elle et doubta qu'elle confessast avoir fait aucun crime, car il  
ne la [fol.82va] vouloit point juger ne condamner pour l'amour d'elle\* et luy vouloit garder et  
40 sauulver son honneur publicque. Mais selon le statut, le juge fut contraint qu'il la condannast  
ou a mourir ou a estre mise en prison ou en exil perpetuellement. Et le juge qui selon droit\*  
ne peut refuser son mary que il ne l'interroguast sur ce crime que on luy imposoit et veu les  
tesmoings qui deposedoient contre elle. Lors le juge la tira a part en luy disant qu'il auroit pitié  
de son fait et qu'elle luy dist verité si son mary l'avoit trouuee en adultere ou non : "car vous  
45 voyez qu'il se complaint de vous : car selon le statut de ceste ville, il est estably que quant  
aucune femme a esté trouuee avec autre que son mary doit mourir selon la loy. Et pour tant  
advisez se vous voulez confesser ou nyer et si advisez que responderez en jugement".

<sup>1</sup>Adonc commenca a dire le juge tout hault : "Or dictes, dame Philippe, le cas dont  
vostre mary vous accuse est il vray?". Lors respondit gracieusement au juge : "Sire, il est bien  
50 vray que mon mary m'a trouuee\* couchee avec mon amy la nuyt derreniere passee. Je ne le  
quiers point nyer, car je l'ayme et l'aymeray et mainteffois a chouchié avec moy bras a bras.  
Mais vray est que vous scavez que les loix humaines doivent estre communes et doivent estre  
faictes par le consentement de tous a qui les loix touchent. Or est il vray, sire juge, que le  
statut de ceste ville n'a pas esté ainsi fait. Car ledit estatut touche et estraint seulement les  
55 meschantes femmes qui pourroient trop mieulx satiffaire aux hommes que ne pourroient  
satiffaire les hommes aux femmes. Et qui plus est, je dis que le statut fut fait sans nostre  
consentement et n'y fut appallee aucune seule femme pour se consentir a cest estatut. Par  
quoy, je veuil dire que le statut n'est point droictement estably et est loy perverse et  
maulvaise. Car, veu que le cas nous touchoit, on nous y devoit appeller. Et pour tant, regardez  
60 a celle discretion\* car si vous estes juge de mon corps vous ne le [fol.82vb] serez pas de mon  
ame. Mais regardés a vostre conscience ains d'executer ceste loy car il appartient a vous a  
deliberer sur ce. Pour laquelle chose je vous pryé ains que vous procedés plus avant en  
jugement que vous me faciez ung petit de grace. C'est assavoir vous interrogués mon mary

---

50 trouuee] *impr* : trounee

pour scavoir se de mon corps je luy ay fait aucunement refus pour en faire a son plaisir et a  
65 son habandon\*”.

Adonc le juge interroqua le mary de elle et luy demanda se jamais elle avoit reffusé de  
faire sa voulenté. Lequel respondit que oncques ne l’avoit reffusé. La oyant ces paroles,  
70 promptement respondit en disant au juge : “Certes, puis qu’il y a eu tousjours son aisement de  
moy et que je l’ay bien servy et fourny tant qu’il a voulu. Que devois je faire du remenant? Je  
l’ay presté a ung gentil jouvenceau qui m’aimoit mieulx que soy mesmes. Il eut falu que je  
l’eusse laissé perdre ou pourrir povrement?”. Et quant le juge eut oy ainsi parler dame  
Philippe et deffendre si bien sa cause par gracieuses paroles, l’exament [sic] d’elle fut  
confisqué\* et mis a neant. Et les bourgoys et bourgoyses qui la estoient et presque tous les  
75 hommes de la ville du Pré Yslet qui la estoient venus pour oyr le jugement de elle  
commencerent tous a cryer et dire que dame Philippe avoit droit.

Et pour ce, avant que les hommes de la ville partissent, en la presence du juge elle les  
induist et enhorta qu’ilz amortissent ledit crime et estatut de la loy. Et ainsi ordonnerent que le  
80 statut fust entendu contre les femmes qui pour monnoye ou joyaulx pecheroyent contre leurs  
marys en corumpant les droitz de mariage. Par quoy Rinaldon son mary fut confuz et ahonty  
de ce qu’il avoit perdu son proces et s’en alla de la court. Et la femme qui fut joyeuse de ce  
qu’elle estoit delivree de ce cas de quoy elle avoit esté accusee si s’en retourna en sa maison  
aussi faisant grant chiere comme se elle fust ressuscitée de mort a vie. Par quoy, pour son  
85 instruction et enhortation que elle fist, fist amortir les estatuz et la loy comme [fol.83ra] dist  
est devant. Maintenant, en la dicte cité, les femmes pevent faire des amoureux mais qu’elles  
ne prengent point d’argent ne de joyaulx d’eulx et qu’elles le facent secretement sans le sceu  
de leurs maris.

90 En ceste nouvelle est demonstré comment dame Philippe, pour ung argument qu’elle  
trouva, gaigna son proces et comment, pour son beau et gracieux parler, elle pleut fort au  
juge\* ; et estoit marry de son crime et comment il luy aida a l’argument qu’elle imposa\*  
comment on avoit fait le statut sans le faire assavoir aux femmes et qu’elles y doyvent estre  
pour se consentir audit estatut de la loy, dont chascun dist qu’elle avoit bon droit. Et fut  
95 l’exament fait a l’encontre de son mary tout honteux et confuz.

## V. LE MALADE IMAGINAIRE

**Cy** ensuit la LXXXIII nouvelle comptee par Philostrate sur la IX journee dont  
**Emillie est royne.**

[illustration] Dame Elisee, il me semble que vous avez esté autreffoys religieuse ou que vous ayez demouré avec elles, car vous scavez moult bien dire et reciter les nouvelles que  
5 les nonnains\* font et comment elles servent Dieu et leur patron saint Benoist. Dont\* vous devez estre plus devote et sage, veu que vous avez conversé avec elles. Et pource que jamais ne converse en leur compaignie, je ne vueil point parler d'elles. Mais je compteray et parleray ainsi que [fol.141va] autreffoys avez ouy parler des tromperies et fallaces que Brunet et Susalmace ont autreffoys fait a leur voisin Caladrin paintre ainsi comme il s'ensuit.

10

### **La forme de la nouvelle**

Vous devez scavoit quelz hommes ont esté autreffoys Brunet Susalmace, peintres florentins demourans audit lieu de Florence. Et pour ce, je vueil de rechief reciter une finesse que ilz firent a Caladrin leur compaignon. Si advint que par fortune\* de peste ou d'autre  
15 maladie que la grant mere de Caladrin trespasa. Par quoy, en son testament faisant, laissa a Caladrin deux cens livres de monnoye courant pour lors a Florence. Cestuy Caladrin, estant povre homme, voulut achapter ung heritage de ses deux cens livres pour soy vivre le temps advenir\* sa femme et ses enfans. Et d'icelluy achapt parloit a tous les courratiers\* de Florence ainsi comme s'il voulsist despendre en heritages dix mille florins. Mais quant ces courratiers  
20 avoient parlé a aucun de cestuy achapt, Caladrin, qui estoit homme avaricieux, avoit paour d'estre trompé et quant ce venoit a conclurre le marché, il ne s'i vouloit jamais consentir de riens achapter.

Lors Brunet et Susalmace qui estoient ses compaignons paintres, qui ceste chose  
25 scavoient qu'il avoit eu ceste pecune de sa mere grant, luy avoit dit par mainteffoys que il feroit beacoup mieulx se il gaudissoit et se donnoit du bon temps avecques eulx de celle pecune que il achaptoit terres et heritages a faire des jales\* a tirer aux oyseaulx. Ces deux Brunet et Susalmace ne sceurent oncques tant faire\* a Caladrin que ilz le peussent desmouvoir que il achaptast ou voulsist achapter de la terre ne si ne le peuvent oncques tant  
30 prier seulement qu'il leur donnast une pinte de vin ou a disner ou a soupper de ceste pecune de quoy il vouloit avoir et achapter terre.

Ces deux compaignons paintres ensemble commencerent a murmu[fol.141vb]rer et a se complaindre de leur compaignon Caladrin. Si s'en vindrent sur\* ung autre compaignon  
35 qu'ilz avoient nommé Nellon, auquel ilz se complaignirent et compterent de Caladrin. Et  
pourtant eulx trois ensemble, c'est assavoir Brunet, Susalmace et Nellon paintres demourans  
en la ville de Florence, pourpenserent et adviserent comme ilz pourroient trouver maniere de  
avoir aucun disner aux despens de Caladrin. Et pour ce tantost apres la deliberation, ilz  
ordonnerent le moyen de ce que ilz vouloient faire.

40

<sup>1</sup>Si espierent le matin ensuyvant se Caladrin partiroit hors de sa maison et quant il fut  
party, ains que il fust encores gueres loing, Nellon alla au devant de luy et luy dist : "Mon  
amy Caladrin, Dieu te doint bon jour\*". "Et a toy aussi\*", dist Caladrin. Et apres ce, Nellon  
se arresta ung pou et le regarda au visage fermement. Et lors Caladrin luy dist : "Pourquoy me  
45 regardes tu si fort?". Et Nellon luy respondit : "Dy moy Caladrin, as tu esté en ceste nuyt icy  
passee malade? Tu ne me sembles estre mye\* Caladrin, car tu es tout changé". Lors  
incontinent Caladrin respondit : "Las moy! Nellon quel maladie te semble il que j'aye?".  
"Certes, dist Nellon, je ne dys mie pour ce que tu soies malade mais tu me sembles estre tout  
changé et empiries\* de puis\* pou de temps en ca, mais par aventure\* esse\* autre chose que  
50 je ne cuyde". Apres ces choses, Nellon laissa Caladrin et s'en partit et Caladrin estoit tout  
plain de souspecon non osbtant qu'il ne sentit point de maladie.

Puis ainsi comme tousjours il chemynoit, Susalmace, qui pas ne estoit moult loing  
d'illec, vint a Caladrin et le salua gracieusement en luy disant : "Que as tu Caladrin? As tu  
55 aucune maladie?". Et icelluy Caladrin respondit que "Non mais, dist il, Nellon m'a dit  
nagueres que je luy sembloye tout changé". Puis dist Caladrin a Susalmace : "Te semble il  
que je soye malade par aventure\*?". Dist Susalmace que "Ouy il pourroit estre par  
aventure\* que tu as maladie dedans le corps, car tu me semble la semblance d'ung  
[fol.142ra] mort". Pour ceste parole, Caladrin cuida avoir les fievres. Et puis tiercement revint  
60 Brunet qui avant toute oeuvre dist a Caladrin : "Quel visage as tu! Tu me sembles mieulx  
mort que vif. Quelle maladie as tu?". Quant Caladrin eut ouy chascun de ses trois  
compaignons ainsi parler, il se reputa pour certain estre bien malade. Et luy, estant avec eulx  
trois ensemble, les interroqua en disant : "Que vous semble il mes amys que je doye faire?".

---

44 aussi] *impr* : anssi

50 empiries] *impr* : emprins

Lors dist Brunet : “Il me semble que bon seroit que tu allasses en ta maison et que tu te  
65 couchasses en ton lit et te feisses tresbien couvrir et puis que tu envoyasses ton orine a maistre  
Symon De Ville, lequel est nostre amy comme tu sces et tantost il te dira quelle chose tu  
deveras faire”.

<sup>1</sup>Adonc Caladrin creut Brunet et s'en vint a sa maison et tous trois le conduirent  
70 jusques la. Et si tost qu'il fut entré en sa maison il dist a sa femme qu'il se vouloit coucher et  
qu'il estoit bien griefvement malade. Et quant il fut couché se fist bien fort couvrir. Et tandis  
que il gisoit en son lit malade, il envoya par une petite fillette son orine a maistre Symon. Puis  
Brunet dist a ses compaignons : “Vous demourrez icy et je iray scavoir la response que le  
medecin dira a la petite fille et s'il conviendra point mener Caladrin par devers luy”. Lors dist  
75 Caladrin : “Tu dis bien Brunet, va au medecin et me saches a dire\* comment la besongne se  
portera car dedans mon ventre je sens je ne scay quoy”. Brunet donc alla au medecin et ains  
que la pucelle y arrivast qui l'orine portoit, Brunet informa le medecin de toute la besongne  
qu'il devoit faire. Et\* quant la pucelle fut venue et il eut regardé l'orine, dist a la fille :  
“Retourne a Caladrin et luy dys qu'il se tienne bien chauldement et que tantost je iray a luy et  
80 lui diras ce qu'il devera faire”. Et quant la fille fut retournee, fist le message a Caladrin et bien  
tost apres le medecin arriva en la maison de Caladrin, lequel luy commença a taster son poux  
et ses vaines.

Et ung pou apres, en presence de sa femme, [fol.142rb] lui dist : “Or escoute,  
85 Caladrin, en parlant avec toy clerement ainsi comme avec ton amy. Tu n'as autre maladie si  
non que tu es enceint et gros d'ung enfant tout vif”. Caladrin, oyant ceste parole, commença  
dolentement a crier et a dire : “Las moy! M'amy\* tu m'as fait estre gros car tu veulx  
tousjours estre au dessus de noz besongnes et affin que tu voyses plus loing, tu montes  
tousjours sur moy. Et je te disoye bien que ainsi t'en adviendroit”. Adonc sa femme, qui  
90 honneste estoit, fut toute honteuse et rougit au visage et enclina ses yeulx vers terre quant elle  
ouyt son mary ainsi parler et sans respondre aucune chose saillit hors de la chambre. Et  
Caladrin continuant sa complainte disoit : “Las moy! Et comme feray je s'il me convient  
enfanter car je meurs pour ceste fortune. Batisse ma femme se j'estoie aussi sain comme je  
suis malade, je me lieveroye et te batroye tant que je te froisseroye tous les membres du corps  
95 combien que ceste groisseur me soit venue a bon droit, mais certes se la mort ne me prent

---

79 Et] *impr* : Ee

jamais, je ne seray contenté d'elle et se elle me laisse, jamais ne me consentiray que ma femme face a la sienne volenté”.

Et Brunet et Nellon et Susalmace, oyans ceste complainte, avoient si grant desir de rire  
100 que a paine ilz ne crevoient. Mais le medecin, oyant les paroles de Caladrin, rioit si fort que  
on luy eust peu oster toutes les dens de la bouche. Finablement, Caladrin se recommanda au  
medecin et luy pria que en celluy estat de groissesse luy donnast conseil et aide. “Caladrin,  
dist le medecin, je ne vueil pas que tu prengnes en ton cueur tristesse ne courroux car, Dieu  
soit loué, je scay bien le remede et y besongneray tellement que a pou de labour et a pou de  
105 temps je t'en delivreray tout pur et sain. Mais il te convient despendre ung pou de pecune”.  
Lors luy commença a dire icelluy Caladrin : “Maistre Symon, mon amy, pour l'amour de  
Dieu que riens ne y soit espargné car j'ay en cestuy petit coffre deux cens livres de quoy je  
devoye [fol.142va] achapter ung heritage, mais se de tout en avéz besoing pour ma guerison,  
prenés tout mais que seulement je n'enfante point, car j'ay ouy dire que les femmes en  
110 enfantant sentent tant de maux que merveilles\*. Et si les ay ouyt crier autreffoys, combien  
que elles ayent bien large bouche ou ventre a mettre hors l'enfant, que je croy que se je  
souffroye telle douleur que je mourroye a naistre mon enfantement\*.”

<sup>1</sup> “Or n'ayes doubte, dist le medecin, car je te feray faire ung beuvrage distillé  
115 prouffitable et plaisant a ton goust qui, en trois jours, mettra tout a neant. Et seras apres plus  
sain que ung poisson, mais advise que apres\* tu soyes sage et que plus ne enchees en telles  
foles besongnes comme de mettre sur toy les deux bouches\* de ta femme. Et pour ce faire me  
convient donc avoir, pour icelle eaue distiller, trois paires de bons chappons et pour les autres  
choses necessaires, tu bailleras a l'ung de ces trois compaignons qui les achaptera cent solz de  
120 monnoye florentinne et seulement feras apporter toutes ces choses a ma boutique. Et demain  
au matin, ou nom de Dieu, je t'envoieray icelluy beuvrage distillé et d'icelluy buras ung plain  
voirre pour chascune foys”. Quant Caladrin eut ouy toutes les parolles du medecin il dist :  
“Maistre Symon, je vueil que tout mon fait soit en vostre ordonnance”. Apres ce, il fist bailler  
a Brunet la somme de cent solz et la pecune pour trois paires de chappons en luy priant que  
125 pour l'amour de luy il entreprist le travail de faire et parfaire ces choses.

---

117 apres] *impr* : apres que

Le medecin a tant se departit d'illec et luy restourne en sa maison, fist faire une choppine de ypocras\* et l'envoya a Caladrin. Et Brunet achapta de la pecune trois paires de chappons gras et autres viandes necessaires pour bien gaudir a table et ledit Brunet, avecques  
130 ses deux compaignons et avecques le medecin, mangerent les chappons et beurent bon vin. Tant que les cent solz durerent, ne cesserent de gaudir. Et Caladrin par trois [fol.142vb] jours beut de bon ypocras. Et apres ces trois jours le medecin, acompaigné de ses trois compaignons, vindrent a Caladrin et le medecin lui tasta le poux en luy disant : "Caladrin, mon amy, sans faulte tu es guery. Lieve toy sus et t'en va esbatre et besongner ou bon te  
135 semblera". Adonc Caladrin se leva et alla faire ses besongnes en louant devant tout le monde la guerison que avoit faicte maistre Symon et a chascun qu'il rencontroit de la ville il leur comptoit le cas. C'est assavoir que en trois jours celluy maistre Symon l'avoit guery et delivré de la groisseure d'ung enfant. Et Brunet et ses compaignons furent alors contens de Caladrin et estoient bien joyeux de ce qu'ilz l'avoient trompé pour son avarice et s'en mocquoient a  
140 ung chascun, tant que la femme de luy s'en apparceut bien et en le blasmant reprint fort Caladrin.

En ceste nouvelle est monstré deux manieres de pechés, c'est assavoir gloutonnie et avarice. Ainsi comme il est contenu en ceste nouvelle que Brunet et Susalmace par gloutonnie  
145 demandoient a Caladrin qu'il payast le vin de deux cens livres qu'il avoit receuz du trespasement de sa grant mere et luy, ingrat et plain du peché d'avarice, leur reffusa a donner a disner ou a soupper. Par quoy luy firent acroire que il estoit malade et trouverent maniere de luy faire entendant qu'il estoit gros et enceint d'ung enfant par l'exhortation du medecin, luy fist despendre par le consentement\* des autres plus de cent solz monnoye florentine et s'en  
150 gaudirent apres, tandis que Caladrin faisoit l'acouchee. Apres, y est monstré la fole credence\* de Caladrin et finablement y est monstré comme on ne se doit poit fyer aux medecins, qui aucuneffoys regardent les orines des personnes, de ce que qu'ilz dient.

## 6. NOTES CRITIQUES

1, 4, *dicte et comptee* : les deux termes de ce syntagme appartiennent à la même catégorie grammaticale (participes passés) et se situent sur le même plan de hiérarchie lexicale. Il s'agit d'un binôme (ou couplet) synonymique. Le second élément précise le sémantisme très large du premier. Le binôme a donc ici une fonction explicative, mais il arrive que son emploi relève davantage de préoccupations esthétiques – comme c'est le cas un peu plus loin dans le texte avec *plaisante et joyeuse* (1, 4). En effet, le couplet synonymique est l'un des éléments de l'écriture formulaire. Ce procédé peut également faciliter l'emploi d'un néologisme et est d'une grande utilité dans le champ de la traduction : le second élément aide à saisir tout le sens du premier, issu de la langue source. Notons toutefois qu'au fil du Moyen Âge, l'aspect « ornementaire » prend le dessus. À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, les binômes synonymiques se font de plus en plus rares et finiront par disparaître.<sup>330</sup> Les nouvelles éditées en présentent de nombreux exemples (entre autres *deliuré et bien alaigre*, 2, 12-13 ; *proposa et delibera*, 2, 25).

1, 7, *ardonner* remplacé par *ordonner*. La première forme n'ayant été trouvée dans aucun dictionnaire (DMF 0, FEW 0), nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une erreur. L'expression « ordonner de qqc. » signifie « prendre des dispositions, des décisions à propos de qqc. ». Dans le texte, Pampine a été élue reine de la journée et il lui incombe de décider qui sera le prochain narrateur. Le mot “ordonner” prend donc tout son sens. Cette erreur nous permet d'aborder une réflexion plus vaste sur la tendance à recourir, pour expliquer certains phénomènes textuels dans le cadre d'une édition critique, à la pratique écrite. Bien souvent, le réflexe de recourir à la source écrite s'impose. Par ailleurs, c'est uniquement à cette pratique que l'on fait référence pour décrire le fonctionnement des ateliers d'imprimerie. Pourtant, il n'est pas impossible que la composition des exemplaires laisse une certaine place à l'oralité. Imaginons un atelier dans lequel un manuscrit ou un imprimé antérieur servant de modèle est lu à voix haute pour être reproduit sous la dictée par les compositeurs. Les erreurs du type *ardonner* au lieu d'*ordonner* sont un argument en faveur de cette hypothèse : au niveau phonétique, les deux termes sont très proches et il n'est pas impossible qu'un compositeur ait mal *entendu* plutôt que mal lu. En outre, en termes de rendement, cette technique est efficace puisqu'elle permet de produire plusieurs exemplaires d'un texte en même temps. Or le

---

<sup>330</sup> BURIDANT Claude, « Les binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen-Âge au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Bulletin du Centre d'Analyse du discours*, Université de Lille, Presses universitaires de Lille, n°4, 1980, p.5-79.

rendement est une préoccupation majeure pour les libraires et éditeurs. Bien sûr, cette hypothèse est formulée avec réserve et prudence. Il convient en fait de la voir comme une invitation à ne pas banir *a priori* une éventuelle dimension oralisée de la composition des imprimés.

1, 15 *prins* : participe passé du verbe « prendre ».

1, 20, *sobudam* remplacé par *soubdam*. La forme *sobudam* n'est reprise dans aucun dictionnaire (DMF 0, FEW 0) et n'apparaît qu'une seule fois dans le texte avant d'être remplacée par « soubdan » (1, 27, 30, 31, 37, 51, 55, 57, 58, 63). Cette dernière est attestée dans différents textes (entre autres LA VIGNE, S.M., 1496, 228). Nous pouvons donc raisonnablement supposer qu'il s'agit d'une erreur. Elle est très probablement liée à la technique même de l'imprimerie. La composition doit se faire rapidement. Le compositeur, effectuant le mouvement automatique de puiser dans la casse les caractères nécessaires, a pu intervertir deux de ceux-ci et poser le *b* à la place du *u*.

1, 26, *Juif*. Lorsqu'un personnage juif est mis en scène dans la littérature médiévale, il est la plupart du temps considéré négativement. Une des raisons est la vision du Juif comme déicide, qui trouve son origine dans une certaine interprétation du mythe christique et qui est profondément ancrée dans l'encyclopédie médiévale. Transposé au niveau littéraire, le Juif est bien souvent représenté comme un Autre hostile aux chrétiens. Le XIII<sup>e</sup> siècle est une période durant laquelle les Juifs étaient persécutés et isolés. Ils assumaient alors des métiers interdits aux chrétiens, comme ceux liés à l'usure – Melchisédech est d'ailleurs dit « fort usurier » (1, 27) dans le texte.<sup>331</sup> Pourtant, dans la nouvelle qui nous occupe, Melchisédech apparaît finalement comme un personnage plein de sagesse, « prudent » (1, 55) et « discret » (1, 58).

1, 33 *exemple* peut désigner trois choses au Moyen Âge : un exemple à suivre, une fonction rhétorique ou un type particulier de récit. Ici, c'est un récit que raconte Melchisédech. L'*exemplum* médiéval est au cœur de nombreux débats et discussions (on se demande par exemple s'il constitue un genre littéraire à part entière) mais peut être défini comme « un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon)

---

<sup>331</sup> SUAREZ María Pilar, « Le personnage du juif et l'énonciation de l'hétérogène », dans *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Actes du 31<sup>e</sup> colloque du CUER MA, 9, 10 et 11 mars 2006, études réunies par Chantal CONNOCHIE-BOURGOGNE, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2007, pp.309-318.

pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire ». <sup>332</sup> L'histoire que raconte Melchisédech dans la nouvelle s'apparente effectivement à ce genre de récits. Soulignons que le procédé du récit enchâssé s'opère ici sur deux niveaux : [nouvelle (exemple)]<sub>récit cadre</sub> .

1, 38, *tresriche* : en moyen français, le superlatif est souvent exprimé par l'antéposition d'un adverbe intensif (ici, « très »), qui se préfixe à l'adjectif. <sup>333</sup> Voir aussi *tressage* (1, 41).

1, 42, *amour* : en moyen français, ce substantif peut être soit masculin, soit féminin. Comme l'indique l'adjectif « egalle », il est ici au féminin.

1, 43, *plus tost* : correspond à la conjonction de comparaison marquant une préférence « plutost ». Nous avons choisi de conserver la forme scindée telle qu'elle se présente dans le texte, étant donné que le DMF recense quatre occurrences similaires.

1, 43, *mumure* remplacé par *murmure*. Le premier terme n'est pas repris dans les dictionnaires consultés (DMF 0, FEW 0) : il s'agit très probablement d'une erreur. Le mot *murmure* peut se traduire par « bruit de protestation, de mécontentement, de plainte, de récrimination » (DMF), ce qui fait sens dans le texte : le père commande deux copies de l'anneau afin qu'aucun de ses enfants ne se sente lésé et ne proteste.

1, 47, *en en* remplacé par *en* : n'ayant pu expliquer syntaxiquement la présence de ces deux « en », nous avons estimé qu'il s'agissait d'un redoublement erroné.

1, 48, *cuydans* (étym. : cogitare < cum + agitare) : du verbe *cuidier*, qui est marqué par l'idée de subjectivité et se traduit par « croire à tort, prétendre ». Il se distingue du verbe *croire* dont la signification est forte (« avoir la certitude »). <sup>334</sup> La forme en *-ant* peut renvoyer soit au participe présent, soit à un adjectif verbal, soit enfin au gérondif. Elle peut être fléchie et dès lors suivre la déclinaison des adjectifs de la seconde classe. <sup>335</sup> Ici, c'est un participe présent qui se rapporte à un substantif (*enfans*, 1, 48) avec lequel il s'accorde. <sup>336</sup> Ce verbe revient

---

<sup>332</sup> BREMOND Claude et LE GOFF Jacques, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982, pp.28-38.

<sup>333</sup> HAESENOHR Geneviève, *Introduction à l'ancien français de Guy Raynaud de Lage*, Paris, SEDES, 2<sup>e</sup> éd., 2012, p.68 et MARTIN Robert et WILMET Marc, *Syntaxe du moyen français*, Bordeaux, Sobodi, 1980, p.139.

<sup>334</sup> BERTRAND Olivier et MENEGALDO Silvère, *Vocabulaire d'ancien français. Fiches à l'usage des concours*, Paris, Armand Colin, 2006, pp.70-72.

<sup>335</sup> HAESENOHR, *op.cit.*, p.121.

<sup>336</sup> *Ibid.*, pp.170-171.

plusieurs fois dans les nouvelles éditées, toujours avec le même sens (par exemple : 2, 50, 54, 115).

1, 50, *trouver en discucion de personne*. Nous interprétons ce passage comme suit : aucun des trois frères, par sa discussion, ne peut déterminer lequel d'entre eux est le successeur. Notons que l'édition critique de la traduction de Laurent de Premierfait de Di Stefano propose « par tele maniere que *discretion d'omme*<sup>337</sup> ne pouoit juger quel anel feust vray », où *discretion* est à entendre comme « discernement, sagesse ». On observe donc, dans l'édition de Vérard, un glissement sémantique de cette expression « discretion d'omme » vers « en discusion de personne » – glissement qui peut éventuellement être dû à une incompréhension du texte de Laurent de Premierfait par le copiste qui a remplacé la formule initiale.

2, 5, *labouroit*. Les verbes « labourer » et « besongner » (2, 7) présentent une double signification. Non seulement ils peuvent se traduire respectivement par « labourer » et « travailler », mais en plus, dans un contexte grivois, ils renvoient l'un et l'autre à l'acte sexuel. Ainsi, dès le premier paragraphe, un deuxième niveau de lecture apparaît, notamment en raison de la polysémie de certains termes. Outre les deux verbes déjà mentionnés, les substantifs « jardin » (2, 5) et « plaisance » (2, 5) font partie de ces termes : en plus des sens qu'ils ont également en français moderne, le premier peut évoquer le sexe féminin et le second, le plaisir amoureux. Ce jeu sur la polysémie traverse l'ensemble du texte. Le verbe « labourer » compte à lui seul seize occurrences, dont la majorité sont très proches l'une de l'autre (2, 80, 81, 82, 84, 88, 94, 96, 97, 100, 101, 107, 108). Dès lors, quand le terme « labour » apparaît à la fin de la nouvelle (2, 118), et bien qu'il se traduise uniquement par « travail de la terre », l'idée d'acte sexuel, martelée dans le reste du texte, demeure bien présente. Dans le même ordre d'idées, l'adjectif « chauldes » (2, 17) peut se traduire de deux façons : « de tempérament emporté, impatient » ou « porté sur l'amour, ardent en amour ». De plus, lorsque les nonnes mentionnent les « bas intrumens » (2, 43-44) et décrivent Masset comme étant « bien fourny » (2, 51, 99) l'allusion à l'organe génital masculin est évidente, de même qu'avec « instrument » (2, 99) et « oustil » (2, 100). Enfin, le terme « coignee » (2, 28 et 38) peut se traduire par « hache » ou faire référence au pénis (BIDLER, 2002). Dès lors, la phrase « A ces arbres, depuis qu'il frappoit une fois ung gros coing qu'il portoit entre deux

---

<sup>337</sup> Nous soulignons.

cuysse, il les ouvroit incontinent » (2, 38) est en quelque sorte annonciatrice de la suite de la nouvelle.

2, 7, *nonnains* : substantif au cas sujet pluriel. Ce mot est issu d'un imparisyllabique latin de la troisième déclinaison, soit celle des substantifs à alternance radicale. Le terme « none » présente un élargissement suffixal en *-ain* au pluriel et au cas régime singulier (il en va de même pour « pute, putain » ou « ante, antain »).<sup>338</sup>

2, 10, *tronvoit* remplacé par *trouvoit*. L'emploi d'un *-n* à la place d'un *-u* se présente plusieurs fois dans le texte : *ony* (2, 30), *mnet* (2, 42), *cnydant* et *qnil* (2, 50). Dans les ateliers d'imprimerie, les compositeurs sont assis devant la casse placée sur des tréteaux. Celle-ci est subdivisée en cassetins (chacun contenant un caractère). Les caractères y sont puisés un à un pour être placés dans le composteur.<sup>339</sup> Ce travail demande donc un certain automatisme : le compositeur doit sélectionner rapidement le bon caractère. Il semble que nous ayons ici à faire à une erreur liée à la technique de l'imprimé : le compositeur a probablement substitué les deux caractères parce que ceux-ci étaient proches dans la casse ou mal rangés. En outre, les caractères sont présentés inversés et la tête en bas.<sup>340</sup> L'interversion du *n* et du *u* peut donc aussi être due à un manque d'attention au moment de les puiser dans la casse. Les deux lettres étant très proches graphiquement, l'erreur est passée inaperçue lors de la relecture.

2, 16, *fendres* : la présence du *-s* indique un cas de substantivation de l'infinitif. Cet emploi n'est pas rare en ancien français et perdure jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Notons toutefois qu'en général, l'infinitif substantivé prend l'article ou est régi par une préposition.<sup>341</sup> Or ce n'est pas le cas ici. Étant donné que nous avons un article zéro, il est difficile de savoir s'il s'agit d'un infinitif substantivé ou d'un infinitif. La construction de la phrase ne permet pas de trancher entre ces deux possibilités. Nous avons cependant pris le parti de le considérer comme un infinitif substantivé car le moyen français se caractérise par la facilité de substantivation.<sup>342</sup>

2, 21, *Par le sang bieu* : altération euphémique de « Dieu » dans un juron (DMF).

---

<sup>338</sup> ZINK Gaston, *Morphologie du français médiéval*, Paris, PUF, 1989, p.20.

<sup>339</sup> FEBVRE Lucien & HENRI-JEAN Martin, *L'apparition du livre*, Paris, Albin-Michel, 1971, p.87.

<sup>340</sup> cf. point 5.4. *Composition et imposition*.

<sup>341</sup> MENARD Philippe, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 3<sup>e</sup> éd. rev., 1988, p.159.

<sup>342</sup> MARTIN et WILMET, *op.cit.*, p.352.

2, 22, *gorgias* : il s'agit d'un adjectif signifiant « plaisant, agréable ». La nature grammaticale est difficile à déterminer, mais nous traduisons le passage par « je les servirai de façon agréable » : *gorgias* est un adjectif fonctionnant ici comme un adverbe.

2, 26, *pource* remplacé par *pour ce* : nous avons pris le parti de séparer les mots car la forme *pource* n'est pas une expression composée usuelle et n'est pas passée soudée dans la langue moderne.<sup>343</sup>

2, 30, *ony* remplacé par *ouy* : le cotexte appuie fortement notre hypothèse selon laquelle il s'agit d'une erreur. Voir note 2, 10.

2, 40, *en* : il s'agit d'une des formes du pronom sujet « on ».<sup>344</sup>

2, 42, *mnet* remplacé par *muet* : au vu du cotexte et de la proximité entre les deux termes, nous interprétons la forme initiale comme une erreur, et l'avons par conséquent remplacée par la forme correcte. Voir note 2, 10.

2, 43, *ne ne* : le premier « ne » est coordonnant et le second est un « ne » de négation. Notons que l'ancien français évite souvent cette succession de deux « ne » en faisant l'économie d'un des deux termes.<sup>345</sup>

2, 44, *faire ung seau de eaue benoiste*. Cette locution n'a pas été trouvée telle quelle ni dans DI STEFANO 2015 ni dans BIDLER 2002. Nous pouvons cependant en deviner le sens. Le *seau* évoque l'idée d'abondance (cf. par exemple *à seaux*, *à pleins seaux*, à traduire par « abondamment », DI STEFANO 2015). Au vu du contexte grivois et des nombreuses allusions sexuelles, la mention de l'eau peut éventuellement être rapprochée de l'expression *faire venir l'eau à la bouche* (c'est-à-dire « exciter le désir », DI STEFANO 2015) – d'autant plus qu'il est question de propos échangés entre les nonnes et donc de la parole, en relation directe avec l'organe buccal. Enfin, l'adjectif *benoiste* fait écho au cadre de la nouvelle : l'action se déroule dans un couvent. En définitive, cette locution signifierait que les nonnes, occupées à

---

<sup>343</sup> BOURGAIN Pascale et VIEILLIARD Françoise, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. 3, Textes littéraires*, Paris, CHTS, 2002, p.39.

<sup>344</sup> HASENOHR, *op.cit.*, p.88.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p.245.

contempler Masset, font de nombreuses allusions sexuelles excitant leur désir. Cet exemple permet de pointer un aspect intéressant de la langue médiévale : la richesse des créations locutionnaires qui découle du fait que les locutions ne sont pas figées.

2, 45-46, *il n'en pensast de riens moins* : nous traduisons ce passage par « il n'en pensa pas moins ».

2, 50 *cnydant* remplacé par *cuydant*. Voir note 2, 10.

2, 50 *qn'il* remplacé par *qu'il*. Voir note 2, 10.

2, 55, *quant de cela riens ne me devez doubter*. Nous comprenons ce passage comme suit : « alors que à ce sujet vous ne devez pas me craindre », où *quant* est une conjonction introduisant une datation par rapport à un procès concomitant et *de* introduit le complément de propos.<sup>346</sup>

2, 58, *fruct de vie* : locution pouvant désigner Jésus ou, et c'est le cas ici, la procréation en général (DI STEFANO, 2015).

2, 59, *regulieres*. Il y a un jeu sur le double sens de l'adjectif « régulier », qui désigne une personne appartenant à un ordre religieux et qui évoque en même temps l'idée de soumission à des règles, à des lois naturelles. Il trouve par ailleurs un écho dans l'adjectif *irregulieres* de la ligne suivante.

2, 62, *esse* : 3<sup>e</sup> personne de l'indicatif présent du verbe « estre ». Le DMF recense quatre occurrences de cette forme (par exemple, LE CLERC, *Interp. Roye*, c.1502, 359).

2, 67, *advanture*. Ce mot revient plusieurs fois dans la nouvelle et revêt différents sens. Son origine remonte au latin populaire \*adventura, « ce qui doit arriver ». Au XI<sup>e</sup> siècle, il donne en français le mot « aventure ». Dans un premier temps, il se comprend comme un « événement qui va se produire ». Ensuite, par extension de sens, il s'entend comme « destin, destinée » et est donc rattaché à l'idée de contingence liée au futur. Au fil du temps, s'ajoutent

---

<sup>346</sup> *Ibid.*, p.194.

les sens de « hasard » et « danger ». Enfin, dès le XII<sup>e</sup> siècle, *aventure* prend le sens « d’aventure accidentelle » ou « d’action extraordinaire et inattendue ». <sup>347</sup> Il y a trois occurrences du mot dans le texte. Dans le premier cas (*en prendre l’aventure*, 67), c’est la notion de danger qui nous semble dominante ; dans les deux cas suivants (*de aventure*, 98 ; *de coup d’aventure*, 111), nous le traduisons par « par hasard ».

2, 75, *s’i*. La forme *si* de l’imprimé peut être interprétée de deux façons différentes. Soit il s’agit du pronom réfléchi « se » et du pronom « y » (renvoyant au conseil), soit il s’agit de la particule d’articulation du discours « si ». Il est impossible de trancher de façon définitive : le choix d’utiliser la graphie propre à la première hypothèse est par conséquent arbitraire.

2, 78, *ce pendant*. Bien que ce syntagme ne corresponde pas exactement à la locution *en ce pendant*, qui se traduit par « pendant ce temps », nous avons tout de même décidé de le traduire tel quel dans le glossaire.

2, 81, *la fairer*. Cette forme verbale n’est pas reprise dans les dictionnaires consultés. Nous avons cependant décidé de la laisser telle quelle dans l’édition. Le sens qui s’en dégage est évident au vu du contexte : il est question de relation sexuelle. La graphie du mot peut renvoyer au verbe *faire* qui, dans la locution « le faire (à une femme) », signifie « faire l’amour » (DI STEFANO, 2015 et BIDLER, 2002). Le déterminant *le* de la locution a peut-être été remplacé par erreur par la forme *la* que l’on trouve dans l’imprimé. Néanmoins, il pourrait également s’agir de la forme *l’affairer*, dérivant alors du substantif « affaire » qui revêt dans certaines locutions un sens sexuel : « avoir affaire a (sic) une femme/un homme » à comprendre comme « faire l’amour à une femme/un homme » (DI STEFANO, 2015 et BIDLER, 2002). Nous pourrions alors considérer qu’il s’agit d’une création lexicale (nous n’avons toutefois pas joint le *a-* à *fairer* parce que la séparation entre eux est nette sur l’imprimé). Enfin, songeons à « ferrer une femme », dont le sens est identique aux locutions précédentes (BIDLER, 2002). Notons toutefois que la forme *fairer* n’est pas reprise par les dictionnaires consultés comme renvoyant au verbe « ferrer ». Il est en définitive difficile de trancher entre les différentes hypothèses.

---

<sup>347</sup> BERTRAND et MENEGALDO, *op.cit.*, p.28.

2, 85, *m'amyé* : en ancien français, devant un mot à initiale vocalique, le *-a* du déterminant possessif « ma, ta, sa » s'élide. En moyen français, le procédé change : on utilise désormais le déterminant masculin (« mon amie »). Toutefois, des syntagmes figés rappellent l'ancien usage encore à la fin du Moyen Âge. « M'amyé » en est un.<sup>348</sup>

2, 91, *autrefois* remplacé par *autre fois*. Selon une première interprétation, la forme proposée dans l'imprimé peut être celle de l'adverbe « autrefois ». Or, dans le texte, *autrefois* est précédé du déterminant indéfini *une* et ne peut donc pas (grammaticalement parlant) être un adverbe. En effet, le passage est à entendre comme suit : « Et une certaine fois parmi les autres ». Dès lors, nous pouvons supposer que l'imprimeur (ou le copiste du manuscrit sur lequel s'est basé l'imprimeur) a fait une erreur en utilisant l'adverbe dans ce passage, erreur que nous avons décidé de corriger. Une autre interprétation possible est qu'il s'agit d'une agglutination des mots « autre fois ». Le redoublement du *f* est un argument permettant d'aller dans ce sens. Toutefois, ce n'est pas une expression composée usuelle. Nous avons donc pris le parti de séparer les deux termes.

2, 97, *entrante* : la forme en *-ant* peut renvoyer soit au participe présent, soit à un adjectif verbal, soit enfin au gérondif. Elle peut être fléchie et dès lors suivre la déclinaison des adjectifs de la seconde classe.<sup>349</sup> Ici, il s'agit d'un participe présent qui se rapporte à un substantif (*l'abbesse*, 2, 97) avec lequel il s'accorde.<sup>350</sup>

2, 99, *a plain poing* : locution servant à indiquer la grosseur.

2, 100, *et et* remplacé par *et* : le redoublement de la conjonction est considéré comme une erreur, que nous avons corrigée.

2, 109, *esbabyt* remplacé par *esbahyt* : les dictionnaires consultés ne reprennent pas la première forme (DMF 0, FEW 0). La proximité graphique des lettres *b* et *h* nous permet de supposer qu'il s'agit d'une erreur. Est-elle liée au modèle du compositeur ou à l'activité de composition ? Il est difficile de trancher. L'adjectif que nous proposons fait en tout cas sens

---

<sup>348</sup> ZINK, *op.cit.*, p.122.

<sup>349</sup> HASENOHR, *op.cit.*, p.121.

<sup>350</sup> *Ibid.*, pp.170-171.

dans le passage : les nonnes s'étonnent de voir que l'homme qu'elles pensaient muet sache parler.

2, 111, *saincte Agricole* : cette sainte n'est pas reprise dans les dictionnaires de saints consultés, contrairement à son homologue masculin, Saint Agricol. Ce dernier est le saint patron d'Avignon depuis 1647. Il fut probablement évêque de cette ville au VII<sup>e</sup> siècle. On le rattache au travail des champs et il est invoqué pour obtenir la pluie et le beau temps.<sup>351</sup> La féminisation du saint en question peut s'expliquer par le fait que l'action de la nouvelle se situe dans un couvent.

2, 117, *guierrs* remplacé par *guieres* : la forme proposée dans l'imprimé n'est pas reprise dans les dictionnaires consultés (DMF 0, FEW 0). Elle a donc été remplacée par la forme *guieres*, fort proche graphiquement et qui fait sens dans le texte.

3, 4, *une pareille nouvelle au cas appartenant*. Ce passage est à entendre comme suit : la nouvelle de Flamete est comparable (*pareille*) à celle racontée par Pampine et elle relève d'une affaire (*au cas appartenant*) concernant une jeune fille qui a admonesté un évêque.

3, 10, *seneschal* : (< *senescallus*, « vieux serviteur ») cette charge existe depuis l'époque carolingienne. Le sénéchal est alors à la tête de tous les services du Palais. Plus tard, aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, sous les Capétiens, il devient le premier des quatre officiers de la couronne. Également nommé *dapifer* (« celui qui porte les plats »), ses fonctions sont de diriger la maison du roi, superviser l'administration des domaines et l'action des agents domaniaux, commander l'armée et rendre justice au nom du roi. En raison du pouvoir que cela confère au sénéchal et donc de la potentielle menace qu'il représente, Philippe Auguste supprime la charge, qui est dès lors vacante en 1191. Elle sera toutefois réintroduite plus tard, et le sénéchal deviendra alors un officier royal salarié et révocable, placé à la tête d'une sénéchaussée.<sup>352</sup>

3, 20, *nnyt* remplacé par *nuyt*. Voir note 2, 10.

---

<sup>351</sup> NOËL Bernard et COULSON John, *Dictionnaire historique des saints*, Paris, Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, 1964.

<sup>352</sup> GAUVARD Claude, LIBERA Alain de, ZINK Michel, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002 et TELLIEZ Romain, *Les institutions de la France médiévale. XIe-XVe siècle*, Paris, Armand Colin, 2009, p.58.

3, 21-22, *pour ce que* : locution qui introduit une subordonnée causale.<sup>353</sup>

3, 23, *on n'en fit rien pour elle* : à entendre comme « on ne tint pas compte de son avis ».

3, 27, *scet* : 3<sup>e</sup> personne du singulier de l'indicatif présent du verbe *savoir*.

3, 27-28, *il luy revisita son proces*. Cette locution n'est pas reprise dans les dictionnaires consultés. Nous avons en revanche pu en identifier quelques unes qui s'en rapprochent. Par exemple, *juger le procès sur l'étiquette* et *visiter une femme*, qui signifient « faire l'acte charnel » (BIDLER, 2002). En effet, l'allusion au rapport sexuel est évidente vu le contexte. Le terme *proces* peut parfois être associé à la notion de longueur, comme dans *faire un long proces*, à comprendre comme faire d'« interminables discussions » (DI STEFANO, 2015). L'accent est mis sur la durée et l'idée de répétition (*revisita, tant que la nuit dura*). Par ailleurs, le sujet de l'action est un sénéchal. Il a notamment pour fonction de rendre justice au nom du roi : le substantif *proces* peut également faire écho à cela.

3, 29, *bien honnestement* : il y a ici une dimension ironique. Le sénéchal ne remet pas la somme convenue (cinquante florins d'or), mais fait dorer cinquante florins d'argent. L'objet de sa duperie est ensuite présenté dans une *belle petite bourse de soye*, matière noble. En outre, le mot *bourse* désigne également les testicules (voir note 2, 5).

3, 37-38, *veille de la Saint Jehan Baptiste*. Au V<sup>e</sup> siècle, l'Eglise place le solstice d'été sous le signe de Jean Baptiste. Ce dernier est le seul saint dont la fête a lieu à la date de sa naissance, comme le Christ et la Vierge. La veille de la Saint Jean Baptiste évoquée dans le texte se célèbre dans la nuit du 23 au 24 juin et est caractérisée entre autres par un feu de joie, aussi appelé *jouannée*. Le texte précise d'ailleurs que le sénéchal et l'évêque y assistent (*veoir les feuz*, 3, 38). Ce feu est élaboré de différentes façons selon les régions. Des fagots (ou des sarments, bottes de pailles, etc.) sont placés autour d'un mât (ou d'une haute perche, etc.) surmonté d'une croix (ou d'un drapeau, de bouquets de fleurs, etc.). Notons qu'en plus de ce

---

<sup>353</sup> HASENOHR, *op.cit.*, p.198.

grand feu, legs de rites primitifs, la récolte d'herbes et de plantes, un certain nombre d'actes magiques et le culte du Précurseur sont aussi typiques de cette célébration.<sup>354</sup>

**3**, 38-39, *courir les chevaulx au paille d'or*. Le manuscrit Hamilton 90 (conservé à la Berlin Staatsbibliothek) contient la leçon suivante : *onde il palio corre* (DI STEFANO, 1998 ; VARANINI, 1964). Le « palio » désigne une course à cheval attestée en Italie avec certitude à partir des années 1230. C'est en fait une métonymie car, à l'origine, le palio est une pièce de tissu remise au vainqueur de la course en question. Au fil du temps, ce terme en est venu à désigner l'événement dans son ensemble. Le palio permettait non seulement de rendre hommage à un saint, mais aussi de commémorer un événement.<sup>355</sup> Notre témoin et le texte de Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) substituent à ce mot la leçon *paille d'or*. Il semble a priori que le responsable de la substitution ignorait ce qu'est le palio italien. Il reste à savoir pourquoi ce terme a été remplacé par *paille d'or* (la proximité phonétique étant plutôt approximative). Une première hypothèse est que cela fait référence à la paille du feu de la Saint Jean (voir note précédente). Une seconde hypothèse, selon nous moins probable, est que la *paille d'or* renvoie à certaines plantes cueillies à l'occasion de la fête, par exemple le millepertuis, qui est de couleur jaune et qui serait « l'herbe de la Saint-Jean par excellence »<sup>356</sup>. Enfin, la paille d'or pourrait être une récompense attribuée au vainqueur de la course de chevaux. Cependant, et malgré de nombreuses recherches, nous n'avons pas trouvé de jeu, spectacle ou course avec des chevaux, se déroulant à la Saint-Jean et/ou incluant un fêtu de paille ou quoi que ce soit s'en approchant.

**3**, 40 *Rivace* remplacé par *Rinace*. Les lettres *n* et *u* (ou *v*, étant donné que ces deux caractères ne sont pas différenciés) sont à plusieurs reprises interverties dans le témoin (voir note **2**, 10). Le même personnage se nomme *Alexis Rinace* dans le texte de Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) et *Alesso Rinucci* dans celui d'Antoine le Maçon (BIDLER, 2008), d'où le choix d'éditer *Rinace* au lieu de *Rivace*. Cependant, aucune autre occurrence du même nom ne permet de justifier ce choix.

---

<sup>354</sup> VLOBERG Maurice, *Les fêtes de France : coutumes religieuses et populaires*, Grenoble, Arthaud, 1942 et VAN GENNEP Arnold, *Le folklore Français. Cycles de mai, de la Saint-Jean, de l'été et de l'automne*, Paris, Robert Laffont, 1999.

<sup>355</sup> RIZZI Alessandra, « Le jeu dans les villes de l'Italie médiévale », dans *Histoire urbaine*, 2000/1 (n°1), p.54.

<sup>356</sup> PELT Jean-Marie, *Variations sur les fêtes et saisons*, Éditions Le Pommier-Fayard, 2000, p.99.

3, 41, *clamander* : ce verbe n'a pas été trouvé dans les dictionnaires consultés. Dans les textes de Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) et d'Antoine le Maçon (BIDLER, 2008), la jeune femme est décrite comme s'exprimant bien : *une belle jeune femme bien parlante* dans le premier et *belle jovencelle et éloquent* dans le second. En outre, dans ces deux éditions, l'évêque ne demande pas à sire Giron s'il veut aller *veoir celle belle jovencelle*, comme c'est le cas dans notre témoin :

[...] *laquelle estoit alors une belle jeune femme bien parlante et de grant cuer, et se tenoit vers la porte saint Pierre, laquelle il monstra au marechal, sur l'espaule duquel, quant ilz furent pres d'elle, il meit la main, et deit a la dame [...]* (BIDLER, 2008)

*Tandiz que dame Nonne, lors belle jovencelle et eloquant estoit a une fenestre et qui ung pou paravant cellui jour estoit venue demorer vers la porte saint Pierre en l'ostel de son mari, l'evesque monstra au seneschal dame Nonne et quant l'evesque fut pres d'elle, il mist sa main sur l'espaule du seneschal, et puis dist [...]* (DI STEFANO, 1998)

Au vu de ces éléments, notre hypothèse est la suivante : un adjectif signifiant « déclamant bien, s'exprimant bien » formé au départ du verbe *clamer* et commençant donc par les lettres *cla-* devait suivre l'adverbe *bien* en bas du folio 78vb, mais le compositeur a fait un saut dans le texte et a poursuivi directement avec le début d'une autre phrase (dans laquelle il est dit que l'évêque a demandé à sire Giron s'il voulait etc.). La phrase en question pouvait commencer par « l'evesque ala mander ». Les lettres *l* et *a* apparaissent déjà à la fin du folio 78, ce qui expliquerait le saut dans le texte. Cette hypothèse s'appuie sur peu d'éléments, mais la rupture syntaxique présente dans le témoin invite à intervenir dans le texte afin de rendre le passage lisible.

3, 47, *que te semble de* : à comprendre comme «Que penses-tu de ». Le verbe « sembler » est employé dans la locution *sembler à qqn de qqc que* (empl. impers.) dans une tournure interrogative (DMF).

4, 12, *ne* : remplace *et/ou* chaque fois que la proposition n'est pas pleinement affirmative.<sup>357</sup> Il s'agit ici d'une hypothétique introduite par *si*.

---

<sup>357</sup> HASENOHR, *op.cit.*, p.244.

4, 13, *pugnation*. L'arsenal de peines dont dispose la justice médiévale pour punir le condamné comprend entre autres des sanctions dérisoires et infamantes. Elles atteignent la réputation – ou *fama* – et l'honneur du condamné. Il s'agit par exemple du pilori, de la course ou encore du fouet. La peine de la course consiste à parcourir les rues les plus fréquentées de la localité, accompagné du crieur public qui sonne la trompette et ameute la population. Cette course concernait surtout les coupables d'adultère, soit la femme et son amant qui, le plus souvent, devaient courir nus. On peut également noter que dans les régions du Sud Ouest de la France, plusieurs coutumes précisent que la femme devait marcher devant l'amant et tirer ce dernier *per genitalia* avec une corde.<sup>358</sup>

4, 20, *pour ce que* : voir note 3, 21.

4, 21, *tesmoings* : ce terme peut être utilisé pour désigner les testicules (BIDLER, 2002). Nombreux sont les mots à double signification dont l'une rappelle le caractère grivois des textes, tantôt exacerbé, comme dans le *Sérail du Muet* (voir note 2, 5), tantôt plus ténu, comme ici.

4, 22, *meu en couraige* : ce passage peut être compris de différentes façons, bien que le sens global reste chaque fois le même. Le DMF recense les locutions *se mouvoir en tel sentiment* et *(estre) mu en tel sentiment* qui, au vu des exemples proposés par le dictionnaire, sont à comprendre comme « se sentir animé par tel sentiment » ou « éprouver tel sentiment ». D'autres locutions sont également proches : *par courage esmu* (« avec ardeur ») et *muer courage* (« avoir le cœur remué ») (DI STEFANO, 2015). Enfin, *meu* peut signifier « irrité » et *en couraige* est également une locution à traduire par « dans son cœur, en son for intérieur » (DMF).

4, 23, *juge*. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, la justice émane du roi. À ce titre, le premier des insignes royaux remis au roi après l'onction est la main de la justice. Cependant, la justice était parfois déléguée à des juges ordinaires (ayant une compétence générale) ou extraordinaires (ayant une compétence d'attribution). Pour autant, tous les juges du royaume sont susceptibles de

---

<sup>358</sup> CARBASSE Jean-Marie, *Histoire du droit pénal et de la justice criminelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, pp.269-270.

laisser le roi régler n'importe quelle affaire (on parle alors de justice retenue, vs justice déléguée).<sup>359</sup>

4, 38, *pour l'amour d'elle* : le juge, pris d'affection pour la femme accusée d'adultère, ne veut pas la condamner. *Pour* exprime la cause et se traduit par « en raison de ».

4, 40, *selon droit* : aucune locution similaire ou comparable n'a été trouvée. Il s'agit probablement d'une simple élision du déterminant défini devant le substantif *droit*.

4, 50, *trounee* remplacé par *trouee* : voir note 2, 10.

4, 59-60, *regardez a celle discretion*. Le substantif *discrecion* revêt plusieurs significations. Il se comprend comme « séparation, distinction », « sagesse, discernement », ou « appréciation » (DMF). Dans le texte de Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998), se trouve le passage suivant :

*Et se vous en la destruction de mon corps et de vostre ame voulez estre executeur de celle loy, il appartient a vous deliberer sur ce*

Une erreur (due à l'incompréhension du passage) est probablement à l'origine du remplacement de *destruction* par *discretion*. Néanmoins, ce substantif fait sens : *regardez a celle discretion* est selon nous à comprendre comme « faites preuve de discernement ». Cette idée de discernement, de sagesse est par ailleurs rappelée via les termes *ame* et *conscience* que l'on trouve juste après dans le texte.

4, 65, *a son habandon* : variante de la locution *a son bandon*, qui signifie « selon sa volonté ». Cette locution traduit également une idée de quantité (à foison) (DI STEFANO, 2015).

4, 74, *confisqué* : le verbe *confisquer* est ici à entendre comme « annuler » (il fonctionne en couplet synonymique avec *mis a neant*). Il s'agit d'un sens métaphorique qui, selon le FEW, apparaît au XVII<sup>e</sup> siècle.

4, 92, *juge* : la structure phrastique est problématique. La première partie de la phrase (*En ceste nouvelle [...] juge*) a pour sujet *dame Philippe*. Ensuite, sans qu'aucun élément

---

<sup>359</sup> *Ibid.*, pp.129-131.

syntaxique ne le signale, *juge* occupe le rôle de sujet des deux verbes suivants (*estoit* et *aida*). Effectivement, c'est lui qui est *marry* (« décontenancé ») du crime de dame Philippe et qui va aider cette dernière.

4, 92, *imposa* : verbe à comprendre comme « avancer (un argument) ». Notons que dans le cadre juridique, la locution *imposer silence* revêt le sens particulier de « faire taire une partie » (DMF). Peut-être s'agit-il d'une dérivation sémantique de cette locution : par l'argument qu'elle avance, dame Philippe impose le silence à la partie adverse.

5, 5, *nonnains* : voir note 2, 7.

5, 5, *dont*, sans antécédent, fonctionne comme récapitulatif de l'énoncer qui précède et traduit une relation de cause à effet.<sup>360</sup>

5, 14, *fortune*. Le mot *fortune* peut être soit un nom commun et se traduire par « bonheur, malheur, hasard, sort » ou « biens matériels », soit un nom propre. Il renvoie alors à une déesse tantôt bienfaisante, tantôt hostile.<sup>361</sup> Le thème de la Fortune n'est pas propre au Moyen Âge, mais remonte à l'Antiquité. Fortune y était figurée comme une déesse postée sur un globe. L'iconographie médiévale de Fortune, qui personnifie les aléas de la condition humaine, est foisonnante et présente plusieurs variations. La roue est un des éléments qui y sont souvent associés, suite à l'influence de la *Consolation de Philosophie* de Boèce, première œuvre dans laquelle apparaît le motif de la *rota fortuna*. Fortune est en outre caractérisée par un corps antithétique (une moitié blanche et une moitié noire par exemple) qui symbolise son inconstance. Elle incarne la cohabitation de deux contraires : ascension et revers de fortune.<sup>362</sup> Dans le texte, il s'agit du nom commun à traduire par « hasard ».

5, 18, *advenir* : variante graphique de *a venir* ou *ad venir*.

5, 18, *courratiers*. À partir du moment où le commerce se développe et ne se limite plus aux marchés hebdomadaires de banlieue, les commerçants ont besoin d'intermédiaires, de

---

<sup>360</sup> HASENOHR, *op.cit.*, §136.

<sup>361</sup> FOEHR-JANSSENS Yasmina et METRY Emmanuelle, *La fortune : thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003, p.13.

<sup>362</sup> BERTRAND Pierre-Michel, « La Fortune mi-partie : un exemple de la symbolique de la droite et de la gauche au Moyen Âge », dans *Cahiers de la civilisation médiévale*, 40<sup>e</sup> année (n°160), octobre-décembre 1977, pp.373-378.

racoleurs et d'interprètes pour leurs relations internationales. Ainsi, dès le début du XII<sup>e</sup> siècle, le courtage apparaît dans les villes qui sont le centre d'un trafic interurbain. Les courtiers, nommés par la ville, ont des fonctions très variées, à la fois d'ordre public et privé. Essentiellement intermédiaires commerciaux, ils peuvent également jouer un rôle dans la répression des fraudes fiscales, dans la surveillance de certaines denrées ou encore dans l'exécution de saisies judiciaires.<sup>363</sup>

5, 27, *faire des jales*. Le substantif *jale* se traduit par « seau » et éventuellement « seau à vendange » (DMF). Un autre terme graphiquement proche est *jalle* (« engelure »). Cependant, aucune de ces significations ne semble adéquate au vu du contexte. La locution *faire des jales* est reprise dans le *Diccionario nuevo de las lenguas, española y francesa* de Foppens :

« Turquesa, f. instrumento hueco para vaziar balas de polmo, o hazer bodoques, Moule, f. petit instrument rond et creux pour former des bales [sic] de plomb, ou faire des jales pour tirer avec l'arbalète. »

Étant donné que dans le texte, il est question de *tirer aux oyseaulx*, il est tentant de retenir cette association de *jale* au tir à l'arbalète.

Les passages correspondants sont :

« come se egli avesse avuto a far pallottole » dans Hamilton 90 (éd. Branca) ;

« [...] que s'il achetoit terre a faire gelés pour tuer les oyseaulx » chez Laurent de Premierfait (éd. Stefano) ;

« [...] que les employer en terre comme s'il avoit à faire des jalletz » chez Antoine le Maçon (éd. Bidler).

L'italien *pallottole* signifie « balle » et le *jallet* est un « petit caillou rond qu'on lance avec une arme de trait » (DMF), soit un « galet » (proche de la forme *gelés* de Laurent de Premierfait) : on retrouve donc l'idée de tir. Au vu de ces éléments, *faire des jales* est à comprendre comme « préparer des projectiles (pour le tir aux oiseaux) ».

5, 28, *tant faire* : au sens de « ils ne purent jamais faire assez pour ».

5, 34, *sur*. Selon le DMF, lorsque la préposition « sur » est employée avec le verbe « venir », comme c'est le cas ici, cela traduit une idée d'opposition, de lutte. Or, dans le texte, Brunet et

---

<sup>363</sup> ESPINAS Georges et al, « Marchands et financiers », dans *Annales d'histoire sociale (1939-1941)*, T.2, n°1 (jan 1940), p.70.

Susalmace rejoignent Nellon pour mettre au point une ruse afin de tromper Caladrin. *Sur* est donc à traduire par « chez ».

5, 43, *Dieu te doint bon jour* : locution utilisée dans les formules de souhait et pour saluer (DI STEFANO, 2015).

5, 43, *anssi* remplacé par *aussi* : voir note 2, 10.

5, 46, *mye* : substantif fonctionnant comme particule explétive qui renforce la négation introduite par *ne* (« ne...pas »).<sup>364</sup>

5, 49, *emprins* remplacé par *empiries*. *Emprins* provient du verbe *emprendre* qui signifie « entreprendre, fixer, engager » ou « comprendre, porter, s'enflammer ». Aucun de ces sens ne convient dans le passage concerné. Au moins deux manuscrits proposent la leçon suivante : *changiez et empiriez* (BN1 et BOD ; voir DI STEFANO, 1998), où le participe *empiriez* signifie « affaibli ». Selon nous, suite à une mauvaise lecture du modèle, le compositeur de notre témoin a remplacé *empiriez* par *emprins*, relativement proche morphologiquement parlant. En outre, le verbe *emprendre* n'apparaît pas dans les textes de Laurent de Premierfait et Antoine le Maçon, édités respectivement par Di Stefano et Bidler. Nous avons donc décidé d'intervenir afin de livrer au lecteur une leçon faisant sens dans le texte.

5, 49, *de puis* : variante de la préposition *depuis* (DMF).

5, 49, *par aventure* : voir note 2, 67. Ici, « aventure » traduit une idée de hasard mêlée de danger. Nellon cherche à inquiéter Caladrin.

5, 49, *esse* : voir note 2, 62.

5, 75, *me saches a dire* : locution *savoir a* + infinitif d'un verbe de parole (DMF). Le passage est à comprendre comme suit : « [...] va au médecin afin que tu puisses me dire [...] ».

---

<sup>364</sup> HASENOHR, *op.cit.*, §316.

5, 78, *Ee* remplacé par *Et* : c'est le seul cas d'interversion des lettres *e* et *t* au sein des textes édités. Probablement s'agit-il d'une faute d'inattention de la part du compositeur et qui a échappé à la relecture.

5, 87, *M'amy* : voir note 2, 85.

5, 109-110, *les femmes en enfantant sentent tant de maux que merveilles* : *tant que merveille* est une locution signifiant « au plus haut degré ». Le passage se traduit donc par « les femmes, en enfantant, souffrent au plus haut point ».

5, 112, *naistre mon enfantement* : emploi transitif du verbe *naistre* souligné par une construction pléonastique. Insiste sur le fait que Caladrin ne va pas mourir en naissant (emploi intransitif), mais en donnant naissance.

5, 116, *que apres que* remplacé par *que apres* : le second *que* est une répétition erronée.

5, 117, *les deux bouches* : à nouveau, l'auteur joue sur le double sens du mot *bouche* qui participe au caractère grivois du texte. Voir note 2, 5.

5, 128, *ypocras* : l'ypocras est « une boisson tonique préparée avec du vin sucré dans lequel on a fait infuser de la cannelle, des amandes douces, un peu de musc et d'ambre » (DMF). Le fait que dans la nouvelle le *mestre Simon* recommande à Caladrin de boire de l'ypocras n'est pas surprenant. En effet, au Moyen Âge, « le vin ou l'alcool épicés sont préconisés contre toute maladie »<sup>365</sup>. On retrouve la recette de l'ypocras dans divers ouvrages « médicaux », comme par exemple dans *Le Thresor de santé, ou mesnage de la vie humaine* (1607).

5, 149, *consentement* se charge ici d'une connotation négative : Susalmace, Brunet et maître Symon se sont mis d'accord pour tromper Caladrin et ainsi le pousser à dépenser son héritage.

5, 150, *credence* : ce substantif peut renvoyer (1) au fait de croire, (2) à la foi religieuse, (3) à la confiance et (4) à la crédulité (DMF). Dans le cas présent, il est question de crédulité. Celle-ci est envisagée comme un véritable péché et la connotation péjorative est encore

---

<sup>365</sup> BIRABEN Jean-Noël, *Les hommes et la peste en France et dans les pays méditerranéens*, Paris, Mouton, 1975, p.117.

renforcée par l'adjectif *fole* (« insensée », « déraisonnable »). Notons que dans les fabliaux, les caractères crédules sont souvent moqués, comme c'est le cas ici.

## 7. GLOSSAIRE

### A

- [accorder] *qqn s'accorde a qqc*, empl.pron. : *consentir à*, **2**, 75
- achapt, s.m. : *achat*, **5**, 18, 20
- [achapter] v.tr. : *acheter*, **5**, 17, 22, 27, 29, 31, 108, 119, 128
- [acroire] v.tr. : *croire*, **5**, 147
- [adjourner] empl.trans., *adjourner qqn*, loc. : *convoquer qqn*, **4**, 26
- adonc, adv. : *alors* (avec une nuance de causalité), **1**, 28, 56 ; **2**, 108 ; **3**, 60 ; **4**, 21, 48, 67 ; **5**, 69, 89, 135 ; adoncques, **1**, 37 ; **2**, 53, 55, 64, 68, 112 ; **3**, 44 ; adont, **2**, 30
- [advenir], v.intr. : *se produire, arriver*, **1**, 25, **1**, 40 ; **2**, 48 ; **4**, 15 ; **5**, 14, 89 ; *temps advenir*, loc. : *temps à venir*, **5**, 18
- [advertir] *avertir qqn de qqc*, v.tr. : *informer qqn de qqc*, **1**, 26
- advis, s.m. : *opinion*, **4**, 3
- [adviser] empl.absolu : *réfléchir*, **4**, 46 ; **5**, 37 ; *aviser que*, loc. : *veiller que*, **5**, 116
- [ahontir] *ahonty*, part. passé en empl.adj. : *déshonoré*, **4**, 81
- ains, adv. : *avant*, **4**, 61, 62 ; **5**, 42, 76
- aise *etre aise*, loc. : *être satisfait*, **2**, 80
- aisement, s.m. : *plaisir*, **4**, 69
- alaigre, adj. : *plein de vivacité*, **2**, 13
- ammonicion, s.f. : *incitation*, **2**, 126
- [amortir] empl.tr. : *atténuer*, **4**, 85
- amy, s.m. : *amant*, **4**, 11, 17, 31, 50
- [apparoir] *comme il appert*, empl.impers. : *comme il apparait*, **3**, 67
- [appartenir] v.tr.indir. : *relever d'un domaine*, **3**, 4
- appetit, s.m., *a l'appetit de qqn*, loc. : *au goût de qqn*, **2**, 80, 83
- [aprehender] v.tr. : *interpeler*, **3**, 66
- [assavoir] *c'est assavoir*, présentatif : *c'est-à-dire*, **1**, 31 ; **4**, 63, 93 ; **5**, 36, 137, 143
- [asseurer] *assuré*, part.passé en empl. adj. : *sûr de soi*, **4**, 35
- [atteindre] *atteindre qqn de*, loc. : *accuser qqn de qqc*, **4**, 6
- aucun, adj. indéf. : *quelque*, **1**, 17, 62 ; **2**, 27, 97 ; **3**, 10, 65 ; **4**, 11, 37, 45 ; **5**, 38 ; pron.indéf. : *quelqu'un*, **5**, 20
- aucuneffoys, adv. : *quelquefois*, **2**, 58, 123, 128 ; **3**, 66 ; **5**, 152

aucunement, adv. : *nullement, en aucune façon*, 1, 8, 64 ; 2, 4, 26 ; 4, 64 ; *quelque peu*, 2, 43 ; 3, 49

[auser] v.tr. : *oser*, 4, 24

autour, s.m. : *rapace, voisin de l'épervier*, 2, 89

avaricieux, adj. : *avare*, 3, 16 ; 5, 20 ; *avaricieux de qqc* loc. *avide de qqc*, 3, 21

## B

[bailler] *bailler la charge*, empl.trans. : *confier le soin de, la charge de*, 1, 6 ; *confier*, 1, 59 ; 2, 30 ; *exposer*, 1, 63 ; 2, 9 ; *donner*, 3, 25 ; 5, 119, 123

bas, s.m., *tendre du bas*, loc. *se dit d'un homme ou d'une femme de complexion amoureuse*, 3, 13

besoigne, s.f. : *acte charnel*, 4, 18 ; *besongne*, 5, 88, 117 ; *besongne* : *entreprise*, 5, 75 ; *tâche*, 5, 77, 135

[besongner], v.intr. : *travailler*, 2, 7, 10, 29, 41, 50 ; 5, 104, 134

beuvrage, s.m. : *breuvage*, 5, 121

bieu, s.m. : *Dieu*, 2, 21

blanchet, s.m. : *vêtement de dessous en drap blanc léger*, 2, 79

bouticle, s.f. : *boutique*, 5, 120

bras, s.m., *bras a bras*, loc. : *entrelacés*, 4, 51

buffe, s.f. : *gifle*, 3, 52, 64 ; *bailler une buffe pour horion*, loc. : *rendre la pareille*, 3, 64

## C

cas, s.m. : *l'affaire*, 2, 69 ; 4, 22, 34, 48, 83 ; 5, 137

cause, s.f. *gagner sa cause*, loc. : *gagner son procès*, 4, 7 ; *affaire pour laquelle une action est intentée en justice*, 4, 73

certain, adj. *pour certain*, loc. : *avec certitude*, 5, 62

chascun, pron.indéf., *ung chascun*, loc. : *chaque personne*, 3, 30 ; 5, 140

chiere, s.f. *faire grant chiere*, loc. : *manifester sa joie*, 4, 84

coignee, s.f. : *hache*, 2, 28, 38

coing, s.m. : *outil utilisé pour fendre le bois*, 2, 39

combien, *combien que*, conj. : *bien que*, 2, 45, 121 ; 3, 59 ; 4, 29 ; 5, 95, 110

comme, adv. : *comment*, 1, 17, 35, 61 ; 3, 64, 65 ; 5, 37, 92, 151 ; *aussi comme*, conj.comp. : *de même que*, 1, 53 ; *ainsi comme*, conj.comp. : *de la même manière que*, 2, 87 ; 3, 13 ; 5, 53, 85

[complaindre] *se plaindre de qqn*, empl.pron. : *porter plainte contre qqn*, **4**, 44 ;  
empl.pron. *se plaindre* : *se plaindre*, **5**, 34, 35

[compter] v.tr. : *conter*, **1**, 4, 6, 16 ; **2**, 2 ; **3**, 1 ; **4**, 1, 4 ; **5**, 1, 7, 35, 137

comptent, adj. : *satisfait*, **1**, 37

concupiscible, adj. : *désirable*, **2**, 128

[conferer] *conferer qqc a qqn*, empl.trans. : *accorder à qqn (ici : une charge, un titre)*, **1**, 8

[confier] *se confier en qqn*, empl. pron. : *avoir confiance en qqn*, **2**, 56

confusion, s.f. : *ignominie*, **2**, 63

confuz, adj. : *humilié*, **4**, 81, 95

[connoistre] v.tr. : *savoir*, **1**, 27 ; *connoistre que*, loc. : *acquérir la certitude que*, **2**, 100

[consentir] *se consentir a qqc*, loc. : *donner son accord à qqc*, **4**, 57, 94 ; **5**, 21 ; *se consentir que*, loc. : *admettre que*, **5**, 96

consequentement, adv. : *ensuite*, **2**, 95

constitucion, s.f. : *désignation*, **1**, 7

[constituer] *constituer qqn pour + inf.*, v.trans. : *désigner qqn pour*, **1**, 7

[consumer] v.tr. : *achever*, **1**, 14

content, adj., *content de qqc*, loc. : *être d'accord avec qqc*, **3**, 21, 23

[contenter] empl. pron., *se contenter de qqn*, loc. : *être satisfait de qqn*, **5**, 96

[contrefaire] v.tr. : *imiter*, **2**, 26

[convenir] v.tr. *convenir a qqn + inf*, loc. : *arriver à qqn*, **5**, 92 ; *convient qqc a qqn*,  
empl.impers. : *il faut qqc a qqn*, **5**, 118

convent, s.m. : *couvent*, **2**, 26, 113, 119

[corrompre] v.tr. : *altérer*, **1**, 12 ; *rompre*, **4**, 81

courage, s.m., *dire son courage*, loc. : *dire ce qu'on a sur le coeur*, **2**, 52 ; *en son courage*,  
loc. : *intérieurement*, **2**, 125

courant, adj. : *qui est en usage*, **5**, 16

courratier, s.m. : *courtier*, **5**, 18, 19

courroucé, part.passé en emploi adj. : *contrarié*, **3**, 51

credence, s.f. : *crédulité*, **5**, 150

[cuider] v.tr. : *croire à tort, s'imaginer*, **1**, 48 ; **2**, 42, 50, 54, 115 ; **3**, 47, 59, 66 ; **5**, 59

## **D**

deduict, s.m. : *plaisir sensuel*, **2**, 59

deliberation, s.f. : *discussion*, **5**, 38

[deliberer] v.tr. : *décider*, **2**, 25  
deliuré, adj. : *hardi*, **2**, 12  
[demourer] v.intr. : *rester (dans un lieu)*, **2**, 9, 14 ; *séjourner*, **2**, 25 ; **3**, 32, 45 ; **5**, 4, 13, 36, 73  
[denoter] v.tr. : *montrer*, **3**, 64  
[departir] v.pronom. : *s'en aller*, **5**, 127  
[deposer] *deposer contre qqn*, loc. : *témoigner en justice sous la foi du serment*, **4**, 42  
depuis, prép. : *après*, **2**, 39  
[desconfire] v.tr. : *vaincre*, **3**, 48, 56  
[deshriter] v.tr. : *priver de*, **1**, 24  
deshonneste, adj. : *déshonorant*, **3**, 7 ; *malhonnête*, **3**, 16  
[desmouvoir] empl.tr., *desmouvoir qqn que*, loc. : *empêcher qqn de*, **5**, 29  
[despecer] v.tr. : *débiter*, **2**, 30  
[despendre] v.tr. : *dépenser*, **5**, 19, 105, 149  
dessudictes, adv. : *dessus-dit*, **3**, 68  
devers, prép., *par devers*, loc. : *auprès de*, **5**, 74  
[deviser] v.tr. : *dire, exposer*, **1**, 46  
diffamable, adj. : *honteux*, **4**, 13  
[diffamer] v.tr. : *déshonorer*, **3**, 49 ; **4**, 23  
discret, adj. : *sage, plein de bon sens*, **1**, 58 ; **2**, 125  
discretement, adv. : *avec sagesse*, **1**, 33  
discucion, s.f. : *débat*, **1**, 50  
dolentement, adv. : *tristement*, **5**, 87  
dommage, s.m. : *déshonneur*, **3**, 32  
doubteux, adj. : *incertain*, **1**, 34  
doubte, s.m. et f. : *crainte*, **4**, 19 ; **5**, 114  
[doubter] v.tr. : *craindre*, **2**, 35, 55 ; **4**, 37  
droictement, adv. : *convenablement*, **4**, 58  
droit, s.m., *avoir (bon) droit*, loc. : *pouvoir légitimement*, **4**, 76 ; *a bon droit*, loc.adv. : *d'une façon juste*, **5**, 95

## €

[s'efforcer] *s'efforcer a + inf.*, v.pron. : *faire son possible pour*, **1**, 23  
embrasement, s.m. : *ardeur*, **2**, 101  
[empirer] *estre empiré*, loc. : *être affaibli, mal en point*, **5**, 49

[enchoir] v.intr. : *tomber dans qqc* (situation défavorable), **5**, 116  
 [encliner] v.tr. : *baisser*, **5**, 90  
 exhortation, s.f. : *exhortation*, **4**, 85  
 [enhorter] empl.tr. : *conseiller au moyen d'exhortations*, **4**, 33, 79  
 Enemy, s.m. : *le diable*, **2**, 123  
 [enquerir] empl.tr.dir. : *chercher à savoir*, **2**, 33 ; *enquerir de qqn*, empl.tr.indir. : *se renseigner sur qqn*, **3**, 15  
 [ensuivre] v.intr. : *s'ensuivre, être mentionné dans la suite du discours*, **1**, 1, 18 ; **2**, 1 ; **3**, 1 ; **4**, 1, 5 ; **5**, 1, 9  
 ensuyvant, adv. : *suivant*, **5**, 40  
 [entendre] v.tr. : *comprendre*, **3**, 60 ; *faire entendre*, loc. : *faire croire*, **5**, 148  
 entre, prép. : *parmi*, **1**, 38 ; **3**, 14  
 entreprinse, s.f. : *projet*, **2**, 74  
 [entretenir] v.tr. : *maintenir*, **1**, 25  
 [errer] v.intr. : *se tromper*, **1**, 64  
 [esbatre] v.pronom. : *se divertir*, **5**, 134  
 [eschoir] empl.impers. : *arriver*, **3**, 14  
 [esclandrer] *esclandré*, part.passé en emploi adj. : *qui est l'objet de scandale*, **3**, 32  
 estat, s.m. : *identité*, **4**, 12  
 [estraindre] v.tr., *estreindre qqn*, loc. : *causer du tracas à qqn*, **4**, 54  
 exament, s.m. : *action de mener une enquête*, **4**, 73, 95  
 exemple, s.m. : *récit dont se dégage un enseignement*, **1**, 33, 35, 63

## **f**

[faindre] empl.tr. : *faire semblant*, **2**, 64 ; **3**, 51  
 [faillir] *faillir à qqc*, empl.trans. : *ne pas faire ce qu'il faut concernant qqc*, **1**, 8 ; **4**, 27  
 [faire] *faire de/du + adj.subst ou subst*, empl.indir. : *contrefaire*, **2**, 74  
 fait, s.m. : *ce que qqn projette de faire*, **2**, 71 ; *cause*, **4**, 43 ; **5**, 123  
 fallace, s.f. : *tromperie*, **5**, 8  
 [falloir] *il faut que*, v.impers. : *il est nécessaire que*, **2**, 22, 105, 107  
 figure, s.f. : *apparence*, **1**, 45  
 finalement, adv. :  *finalement*, **5**, 101, 151  
 finesse, s.f. : *mauvais tour*, **3**, 58 ; **5**, 13  
 fors, prép. : *excepté*, **1**, 47

fort, adj., *se faire fort que*, loc. : *assurer que*, **2**, 23

fortune, s.f. : *hasard*, **5**, 14, 93

[fournir] *fournir a qqc*, empl.tr.indir. : *pourvoir à qqc*, **2**, 108 : *fournir qqn*, loc. : *satisfaire les besoins de qqn*, **4**, 70

[fouyr] empl.tr. : *bêcher*, **2**, 33

foy, s.f., *par ma foy* : formule assertive, **2**, 107

[froisser] v.tr. : *briser*, **5**, 94

## 6

gaigne, s.m. : *salaire*, **1**, 24

[gagner] v.tr. : *gagner*, **2**, 118 ; **4**, 7, 91 ; *gagner qqn*, loc. : *convaincre qqn*, **1**, 23 ; empl.abs. : *faire un profit*, **3**, 21

[garder] v.tr., *garder qqn de + inf.*, loc. : *empêcher qqn de faire qqc*, **4**, 20

[garnir] *garni de qqc*, loc. : *en possession de qqc*, **1**, 38

[gaudir] empl.intr. : *se divertir*, **5**, 26, 129, 131, 150

gloutonnie, s.f. : *gloutonnerie*, **5**, 143

gorgias, adj. : *plaisant*, **2**, 22

grace, s.f. : *faveur*, **4**, 63

gracieux, adj. : *séduisant*, **4**, 36 ; (en parlant de l'art oratoire) *spirituel*, **4**, 7, 49, 73, 91

gré, s.m., *faire au gré de qqn*, loc. : *agir selon le souhait de qqn*, **2**, 19

griefvement, adv. : *grièvement*, **5**, 71

gros, empl.subst. : *monnaie d'argent*, **3**, 29 ; adj., en partic. d'une femme : *enceinte*, **5**, 86, 87

gueres, adv. : *très*, **5**, 42

guieres, adv., *n'a guieres que*, empl.impers. : *il y a peu de temps que*, **2**, 117

## h

habandon, s.m., *a son bandon*, loc. : *selon sa volonté*, **4**, 65

hardement, s.f. : *audace*, **2**, 56

hardy, adj. : *courageux*, **4**, 30

heredital, ajd. : *héréditaire*, **1**, 41

heritage, s.m. : *terre*, **5**, 17, 27, 108

honestement, adv. : *convenablement*, **1**, 4

horion, s.m. : *coup violent*, **3**, 64

## I

illeg, adv. : *là*, **5**, 54

[imposer] v.tr. *imposer qqn a qqn*, loc. : *accuser qqn de qqc*, **4**, 41

incontinent, adv. : *immédiatement*, **2**, 25, 32, 40, 67, 76, 115 ; **3**, 30 ; **5**, 47

[induire] v.tr. *inciter*, **4**, 79

instruction, s.f., *explication*, **4**, 85

[interroguer] v.tr. : *interroger*, **4**, 35, 41, 63, 67 ; **5**, 63

## J

[jouer] v.intr. : *se divertir*, **3**, 37

jour, s.m. : *jour de comparution*, **4**, 27

jouvencelle, s.f. : *jeune fille*, **3**, 5

justice, s.f., *faire justice a qqn*, loc. : *punir qqn*, **4**, 21

## L

labour, s.m. : *travail de la terre*, **2**, 118 ; *travail*, **5**, 104

labourage, s.m. : *acte sexuel*, **2**, 84, 85

[labourer] v.tr., *labourer une femme*, loc : *forniquer* **2**, 80, 81, 82, 84, 88, 94, 96, 97, 100, 101, 107, 108

langaige, s.m. : *discours*, **1**, 14

las, adj., *las moy!*, empl.interj. : *que je suis misérable*, **5**, 47, 87, 92

leans, adv., *qqn de + leans*, loc. : *qqn de ce lieu (ici, du couvent)*, **2**, 49

liberalement, adv. : *librement*, **1**, 57

licence, s.f. : *permission*, **1**, 34

lieu, s.m. : *extraction sociale*, **1**, 21 ; **3**, 16, 22

logecte, s.f. : *cabane*, **2**, 71 ; *logette*, **2**, 77, 81

lors, adv. : *alors*, **3**, 23, 46, 48, 57 ; **4**, 42, 49 ; **5**, 16, 24, 44, 46, 64, 74, 106

## 20

mainteffois, adv : *souvent*, **4**, 51 ; **5**, 25

maintien, s.m. : *allure*, **4**, 36

maison, s.f. : *ensemble des personnes employées au service d'un grand personnage*, **1**, 59 ; *couvent*, **2**, 16, 17, 117

[mander] v.tr., *mander qqn*, loc. : *faire parvenir à qqn l'ordre de se présenter*, **1**, 30, 44

maniere, s.f., *en telle maniere que*, loc.conj. : *de telle façon que*, **3**, 31 ; *apparence*, **4**, 36 ; *catégorie*, **5**, 143

marri, adj. : *fâché*, **3**, 51 ; **4**, 22, 92

meschant, adj. : *malveillant*, **3**, 17 ; *pécheresse*, **4**, 55

mode, s.f. : *façon*, **4**, 4

mon, adv. : *réellement*, **2**, 110

mondanité, s.f. : *vie terrestre*, **2**, 122

monnoye, s.f. : *monnaie*, **3**, 53, 57 ; **4**, 80 ; **5**, 16, 120, 149

[mordre] v.tr. : *atteindre*, **3**, 49

moult, adv. : *très*, **1**, 4, 32, 55 ; **2**, 119 ; **3**, 5, 14, 39, 41 ; **5**, 4, 53

murmure, s.m. et f. : *bruit de mécontentement*, **1**, 43

[murmurer] empl.intr. : *se plaindre*, **5**, 33

## Œ

nagueres, adv. : *il y a peu de temps*, **3**, 45

neant, s.m., *mettre a neant*, loc. : *anéantir*, **5**, 115

niepce, s.f. : *nièce*, **3**, 14, 53, 59

noise, s.f. : *querelle*, **1**, 43

notable, adj. : *renommé*, **3**, 5

nouilleux, adj. : *nouveux*, **2**, 31

## Ⓞ

oeuvre, s.m. et f., *avant toute oeuvre*, loc. : *avant toute chose*, **5**, 60

office, s.m. : *rôle*, **1**, 8

oncques, adj. : *jamais*, **2**, 31, 86 ; **4**, 68 ; **5**, 28, 29

[opiner] v.tr. : *soutenir qqc*, **1**, 49

oppinion, s.f. : *intention*, **2**, 66, 67

or, adv. : *à présent, donc*, **5**, 84, 114

ordonnance, s.f. : *ordre*, **1**, 12 ; *prescription*, **5**, 123

[ordonner] *ordonner de/sur qqc*, loc. : *prendre des décisions à propos de qqc*, **1**, 7 ; ordonné, part.passé : *être chargé de qqc*, **1**, 15 ; *ordonné de + inf.*, loc. : *chargé de*, **2**, 6 ; *ordonner qqn*, loc. : *désigner qqn pour une certaine fonction*, **2**, 117 ; empl.trans. : *décider*, **5**, 39

orine, s.f. : *urine*, **5**, 65, 72, 77, 78, 152

oultre, adv. : *en plus*, **2**, 126

ouvrage, s.m. et f. : *activité sexuelle*, **2**, 102

[ouvrier] empl. intr. : *travailler*, **2**, 42

ouvrier, s.m., *être ouvrier de + inf.*, loc. : *être capable de qqc*, **2**, 79

[oyr] v.tr. : *entendre*, **3**, 31, 50 ; **4**, 68, 72, 75 ; **5**, 8, 61, 91, 99, 100, 109, 110, 122

## Ⓜ

paine, s.f. : *peine*, **5**, 100

peintre, s.m. : *peintre*, **5**, 9, 12, 24, 33, 36

paour, s.f. : *peur*, **2**, 4 ; **4**, 35 ; **5**, 20

[parfaire] v.tr. : *mener jusqu'au bout*, **5**, 125

parmy, empl.prép. : *dans*, **3**, 13

[partir] empl.pron., *s'en partir de qq part*, loc. : *s'en aller de qq part*, **5**, 50

pecune, s.f. : *argent*, **5**, 25, 27, 30, 105, 124, 128

pervers, adj. : *qui a des effets nuisibles*, **4**, 58

petit, adv., *un petit*, loc. adv. : *un peu*, **4**, 63

plain, adj. : *plein*, **5**, 51

plus tost, conj. : *plutôt*, **1**, 43

poisson, s.m., *sain comme le poisson*, loc. : *comme un poisson dans l'eau*, **5**, 116

pou, adv. : *peu*, **3**, 37 ; **5**, 44, 49, 81, 84, 104

[pourchasser] *pourchasser qqc à qqn*, empl.trans. : *chercher à causer qqc à qqn*, **1**, 56

[pourpenser] empl.trans. : *penser murement*, **5**, 37

pourtant, conj. : *à cause de cela*, **2**, 19 ; **5**, 36

poux, s.m. : *pouls*, **5**, 81, 133

povrement, adj. : *pauvrement*, **4**, 72

prins, part.passé en empl.adj. : *en mauvaise posture*, **3**, 58

[proceder] empl.tr. : *avancer*, **4**, 62

procurer, s.m. : *religieux chargé des intérêts d'une communauté ecclésiastique*, **2**, 9, 20, 28, 29, 32, 33, 117

[proposer] v.tr. : *décider*, **2**, 25

propre, adj. : *qui convient à qqn*, **2**, 35

proprement, adv. : *précisément*, **2**, 22

prouffitable, adj. : *profitable*, **4**, 4 ; **5**, 115

prudent, adj. : *sage, avisé*, **1**, 37, 55 ; **3**, 34

[purger] *se purger*, empl.pron. : *se purifier*, **3**, 55

## Q

[querir] v.tr., *querir qqn pour*, loc. : *aller chercher qqn pour*, 4, 21 ; *vouloir*, 4, 51

## R

[racompter] v.tr. : *raconter*, 1, 9, 13, 17, 33, 34, 61 ; 2, 57 ; 3, 3 ; 4, 5

rage, s.f. : *c'est rage* loc. *c'est extraordinaire*, 2, 41

[railler] *se railler de*, empl.pron. : *se moquer de*, 2, 42

rechief, s.m., *de rechief*, loc. adv. : *de nouveau*, 5, 13

[reclamer] v.tr., *reclamer qqn* loc. : *appeler qqn*, 2, 89

[recommander] empl.pron., *se recommander a qqn*, loc. : *demande la bienveillance de qqn*, 5, 101

[reconnaitre] v.trans. : *avouer*, 1, 57

[refraindre] empl.trans. : *refrèner*, 4, 19

[regarder] empl.trans.indir., *regarder a qqc*, loc. : *réfléchir à qqc*, 4, 59

remenant, s.m. : *reste*, 4, 70

[reprendre] *reprendre qqn*, empl.trans. : *faire en sorte de disposer de qqn*, 1, 28 ; loc., *admonester qqn*, 3, 5 ; 5, 140

[reputer] empl.pron. : *se tenir pour*, 5, 62

royne, s.f. : *reine*, 1, 1 ; 3, 2 ; 4, 2 ; 5, 2

## S

[saillir] v.intr. : *sortir*, 5, 91

[satiffaire] *satiffaire a qqn*, loc. : *contenter qqn*, 4, 55, 56

sceu, s.m. : *connaissance*, 4, 87

scient, adj. : *savant*, 1, 46

[seclure] v.tr. : *écarter*, 2, 122

si : *particule d'articulation du discours pouvant avoir différentes valeurs (temporelle, additive, consécutive, adversative)* 1, 5, *passim*

se, conj.circonst. : *si*, 2, 20, *passim*

secret, adj. : *qui sait se montrer discret*, 2, 52

selon, prép. : *en ce qui concerne*, 4, 4

semblance, s.f. : *apparence*, 5, 58

semblant, s.m., *ne faire/montrer aucun semblant*, loc. : *ne rien laisser paraître*, 3, 34, 35

seneschal, s.m. : *officier du roi*, 3, 10, 12, 37, 46, 52, 58, 59

seulet, adj. : *seul*, **2**, 53  
soubdam, s.m. : *sultan*, **1**, 20 ; soubdan, **1**, 27, 30, 31, 32, 37, 51, 55, 57, 58, 63  
souspecon, s.m. et f. : *soupçon*, **5**, 51  
[souvenir] (*il*) *souvient à qqn*, empl.impers. : *revenir à la mémoire de qqn*, **3**, 58  
statut, s.m. : *règlement*, **4**, 7, 20, 39, 44, 54, 56, 58, 80, 93 ; estatut, **4**, 11, 15, 54, 57, 79, 94 ;  
estatuz, **4**, 85  
subsequentement, adv. : *ensuite*, **1**, 6  
subtillesse, s.f. : *habileté*, **1**, 17, 61  
succession, s.f., *par succession de temps*, loc. : *au cours du temps*, **1**, 41  
suffisamment, adv. : *bien à propos, en bonne et due forme*, **1**, 35  
suffisant, adj. : *compétent*, **2**, 10  
sur, prép. : *chez*, **5**, 34  
sus, prép. : *sur*, **1**, 1, 63 ; **2**, 28 ; *or sus*, exclam. : *Allons !*, **1**, 3 ; **2**, 84

## T

tantost, adv. : *aussitôt*, **2**, 93 ; **5**, 38, 66, 79  
[taster] v.tr. : *tâter*, **5**, 81, 133  
[tencer] v.tr. : *injurier*, **2**, 87  
tesmoing, s.m. : *témoin*, **4**, 21, 28, 42  
tiercement, adv. : *troisièmement*, **5**, 59  
tiers, adj. : *troisième*, **1**, 1 ; tierce **1**, 2 ; **2**, 1  
tost, adv., *si tost que*, loc. : *dès que*, **4**, 34  
[toucher] v.tr. : *concerner*, **3**, 3 ; **4**, 5, 53, 54, 59  
[tourner] *tourner a deshonneur de qqn*, loc. : *porter atteinte à l'honneur de qqn*, **3**, 65  
tout, *du tout*, adv. : *pleinement*, **1**, 13  
touteffoys, adj. : *en tout cas*, **3**, 17  
train, s.m. : *conduite*, **1**, 25  
trespassement, s.m. : *décès*, **5**, 146  
[trespasser] v.intr. : *mourir*, **5**, 15

## U

umbrage, s.m. : *ombrage*, **2**, 49  
uys, s.m. : *porte*, **2**, 77

## v

vaine, s.f. : *veine*, **5**, 82

varlet, s.m. : *serviteur*, **2**, 86

valeur, s.f. : *mérite, qualité morale*, **3**, 17

veritable, adj. : *sincère*, **2**, 55

[vilener] empl.tr. : *traiter qqn avec mépris*, **3**, 22

voirre, s.m. : *verre*, **5**, 122

voulté, s.f. : *volonté*, **2**, 53, 57, 128, 129 ; **4**, 68

voultiers, adv. : *de bon gré*, **2**, 52

## y

ycy, adv. : *ici*, **3**, 41

yre, s.f. : *colère*, **4**, 19

## 8. INDEX DES NOMS PROPRES

### A

Alexis Rinace, **3**, 40 : *personnage*. Dans la traduction de Laurent de Premierfait éditée par Di Stefano (1998), on retrouve le nom *Alexis Rinace* et dans celle d'Antoine le Maçon éditée par Bidler (2008), *Alesso Rinucci*.

Antoine Delours, **3**, 6 : *personnage*. *Antoine Defours* correspond à *Antoine de l'Ours/de Louviers* chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) et à *Antoine d'Orso* chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008). Ce dernier fut évêque de Florence (mort en 1321).

### B

Babilone, **1**, 20 : *Babylone*.

Benoist, **5**, 5 : *saint Benoît*.

Brunet, **5**, *passim* : *personnage*. Il correspond à *Brunet* chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) et *Brun* chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008).

### C

Caladrin, **5**, *passim* : *personnage de Boccace apparaissant dans quatre nouvelles du Décaméron (VIII-3, VIII-6, VIII-9 et IX-3)*. Il y est chaque fois victime des ruses de Bruno et Buffalmacco. (WATSON, 1984, p.44) *Caladrin* correspond à *Calandrino* chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) et chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008). *Calandrino* est le surnom de Giovannozzo di Pierino, un peintre actif à Florence au XIV<sup>e</sup> siècle.

### E

Elisee, **3**, 2 ; **4**, 2, **5**, 3 : *Elise, personnage du Décaméron*.

Emilie, **5**, 1 : *Emilie, personnage du Décaméron*.

### F

Flamete, **3**, 1 : *Flamette, personnage du Décaméron*.

Florence, **2**, 3 ; **3**, 6, 10, 11, 13, 33 ; **4**, 10, 18 ; **5**, 13, 16, 18, 37 : *Florence, ville d'Italie*

### G

Giron de la Roe, **3**, 12 ; Giron, **3**, 15, 35 ; Gyron, **3**, 19, 24, 28, 42 : *personnage*. *Giron de la Roe* correspond à *Degon de la Roe* chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) et à *Diego de la Ratta* chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008). Il s'agit d'un noble espagnol ayant déménagé en Italie apparemment pendant la guerre de Vêpres.

## J

Jehan Baptiste, **3**, 38 : *saint Jean Baptiste*.

## L

Laurette, **4**, 3 : *Laurette, personnage du Décaméron*.

Le Pré Yslet, **4**, 10, 75 : *Prato, ville de Toscane*. La ville est appelée *Le Pré* chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) et *Prato* chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008).

Letarin de Gaseloz, **4**, 17 : *personnage*. *Letarin* est nommé *Lasarin de Gasolotz* chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) et *Lazarin Quassagliotri* chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008).

## M

Masset, **2**, 14, 21, 25, 45, 49, 74, 76, 78, 86, 88, 94, 97, 100, 102, 118, 129 : *personnage*. Il correspond à *Masect* chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) et à *Maset de Lamporecchio* chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008).

Melchisedech, **1**, 26, 27, 55, 57, 62 : *Melchisédech, personnage*. Melchisédec est également le roi cananéen de “Salem” (probablement Jérusalem), mentionné dans la Genèse (14, 18-20) : il apporte du pain et du vin, bénit Abraham et reçoit de celui-ci la dîme. Pierre-Maurice Bogaert estime toutefois que ce dernier point n’est pas très clair : selon lui, on ne sait pas si Melchisedec reçoit ou donne la dîme à Abraham. Quoiqu’il en soit, ce personnage se retrouve également dans Ps 110,4 et dans l’Épître aux Hébreux (BOGAERT, 2002 et CARREZ, 1993).

Micte, **2**, 6, 12, 13, 87 : *personnage*. *Micte* est appelé *Nute* chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) et *Nuto* chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008).

## N

Nellon, **5**, *passim* : *personnage*. Également appelé *Nellon* chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998), il est nommé *Nello* chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008).

Neyphille, **1**, 4 ; Neyphile, **1**, 13 ; **2**, 2 : *Neyphile, personnage du Décaméron*.

Nonne de Pulcions, **3**, 40 ; Nonne, **3**, 47, 51 : *personnage*. Elle correspond à *Nonne de Pulciois* chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) *Nonne de Pulcy* chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008).

## P

Pamphile, **1**, 15 : *Pamphile, personnage du Décaméron*.

Pampinee, **1**, 1 ; **3**, 3 ; **4**, 1 : *Pampine, personnage du Décaméron.*

Philippe, **4**, 16, 34, 48, 73, 76, 90 : *personnage. Dame Philippe est nommée Philippe chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) et Phelippe chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008).*

Philomene, **1**, 1, 9, 11 : *Philomène, personnage du Décaméron.*

Philostrace, **2**, 2 ; **5**, 1 : *Philostrato, personnage du Décaméron.*

## R

Rinaldon, **4**, 81 : *personnage. Il correspond à Rinaldon de Pugleuse chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) Regnault de Pugliesi chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008).*

Robert, **3**, 10 : *Robert I<sup>er</sup>, roi de Naples de 1309 à 1343.*

## S

Saladin, **1**, 20, 27 ; Salladin, **1**, 63 : *Saladin, personnage, sultan de Babylone.*

Susalmace, **5**, *passim* : *personnage. Fufalmace chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) et Bulfamaque chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008). Il s'agit en fait de Buonamico, dit Buffalmacco, peintre italien actif dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.*

Symon De Ville, **5**, 66 ; Symon, **5**, 72, 106, 123, 136, 137 : *personnage. Simon de Ville chez Laurent de Premierfait (DI STEFANO, 1998) et Simon chez Antoine le Maçon (BIDLER, 2008).*



## CONCLUSION

Au XV<sup>e</sup> siècle, la société médiévale française connaît de profonds changements sociaux (au sens large), économiques et culturels, parmi lesquels l'apparition de l'imprimerie. Cette dernière, nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce mémoire<sup>366</sup>, est le fruit d'une évolution amorcée plusieurs siècles auparavant et a entraîné à son tour de nombreux et profonds changements dans le monde médiéval français. Née au sein d'une société en pleine mutation, cette découverte a été favorisée par des facteurs tant économiques, politiques et techniques que culturels et démographiques. Répondant au besoin d'une production livresque à la fois plus rapide et moins coûteuse, l'imprimerie se diffuse rapidement et entraîne de profonds changements dans l'organisation du champ littéraire. Toutes les instances du marché du livre, de l'auteur au lecteur en passant par le producteur, sont touchées. En outre, en dehors de l'atelier de la Sorbonne, les différentes entreprises sont animées d'une ambition purement commerciale. L'objectif premier est d'écouler une production importante de livres. Il convient, pour étudier les productions imprimées de l'époque, de tenir compte de cet aspect : avec l'imprimerie, une véritable industrie voit le jour. Grâce à cette dernière, un public plus large accède à des livres de genres plus variés.

Au sein de l'entreprise de l'imprimé, Antoine Vérard est un acteur de premier plan.<sup>367</sup> Si l'on ne dispose que de peu d'informations relatives à sa vie, l'étude de sa production nous en apprend beaucoup sur ses pratiques éditoriales et sur le public auquel il s'adresse. Parce qu'il crée des livres hybrides mêlant aux techniques anciennes les avancées permises par l'imprimerie et parce qu'il exploite un double marché (mécénat et vente à un large lectorat), cet entrepreneur incarne parfaitement cette période de transition. Il a en outre rapidement saisi l'intérêt d'une illustration foisonnante et de la diversification des genres littéraires proposés pour attirer une clientèle non seulement plus large, mais également plus variée. En outre, Vérard envisage l'édition imprimée comme une source de profit et il ne laisse rien au hasard : il utilise le nom de l'auteur, le prologue, les illustrations en tant qu'arguments de vente et il manipule le texte et le paratexte. Fausses attributions, réécritures, adaptations, etc. sont autant de pratiques courantes chez lui (et chez d'autres éditeurs).

---

<sup>366</sup> Voir chapitre 1 : « Apparition de l'imprimerie en France », p.10.

<sup>367</sup> Voir chapitre 2 : « Antoine Vérard », p.40.

Force est de constater que l'imprimerie ne peut être uniquement envisagée comme la simple transposition de textes manuscrits dans un format imprimé. L'étude plus précise du travail d'Antoine Vérard, qui joua un rôle clef dans le secteur de l'édition française, le montre également : ce changement de médium affecte non seulement les responsables de la création, production et diffusion des livres, mais aussi les textes qu'ils contiennent. Par conséquent, lorsque l'on est confronté à une édition imprimée, le texte et le livre en tant qu'objet matériel propre doivent être étudiés en parallèle. Comme nous l'avons montré au fil du travail, cela soulève la question de l'auctorialité.<sup>368</sup> L'apparition de l'imprimerie coïncide avec le développement d'une conscience nouvelle de l'auteur par rapport à son travail. Le livre s'inscrit dans un champ au sein duquel diverses forces sont en action, parmi lesquelles celle de l'éditeur, qui tend à se créer une place de choix dans le système du marché livresque. Il apparaît nettement qu'auteur et éditeur entrent en concurrence, chacun essayant de s'associer au livre. Il est en outre intéressant de voir que les rôles en viennent parfois à se confondre : l'éditeur se fait auteur (en modifiant les textes, en insérant un prologue de sa composition, etc.) et l'auteur se fait éditeur (en gérant partiellement ou entièrement la publication de son œuvre). Non seulement cela souligne une fois encore l'importance de l'étude du support des textes, mais en plus, cela permet de remettre en question l'idée selon laquelle la fonction-auteur n'apparaît qu'avec l'imprimé moderne, au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les indices de l'élaboration d'une figure d'auteur (créateur d'un texte lui appartenant) sont bel et bien présents dans plusieurs éditions des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Pour les percevoir, il convient parfois de « décaler son regard » et de ne pas uniquement se baser sur les critères d'analyse modernes.

L'impact qu'a eu sur les textes le passage du manuscrit à l'imprimé a été largement démontré. L'étude des adaptations successives du *Decameron* de Boccace – auteur largement connu et apprécié en France au XV<sup>e</sup> siècle – d'abord chez Laurent de Premierfait et ensuite chez Vérard montre que chaque transmetteur offre au public un *nouveau texte*.<sup>369</sup> En effet, au-delà du prologue et des illustrations, le texte lui-même est modifié. Ces changements nous renseignent sur l'horizon d'attente des lecteurs et, partant, sur la réception de l'œuvre de Boccace par le public français du XV<sup>e</sup> siècle. Ils nous fournissent également des informations quant à la façon dont les producteurs de livres gèrent l'intégration de ces derniers dans un système désormais purement commercial.

---

<sup>368</sup> Traitée dans le chapitre 3, p.54.

<sup>369</sup> Comme nous l'avons démontré dans le chapitre 4, « Boccace et le *Decameron* en France au XV<sup>e</sup> siècle », p.63.

L'édition critique des cinq nouvelles conforte l'idée selon laquelle, comme toute édition imprimée, le *Livre des Cent Nouvelles* de Vérard est une œuvre à part entière dont l'intérêt réside tant dans sa matérialité que dans son contenu. Afin d'éclairer le texte et de révéler toute sa richesse, plusieurs questions linguistiques, historiques, etc. ont été abordées et développées au travers de notes critiques. Ces recherches mettent en avant certains phénomènes textuels directement liés à la technique de l'imprimerie, et notamment certaines erreurs (rappelons-le, ce terme est employé avec prudence). Leur origine n'est pas toujours évidente à déterminer, et leur analyse demande une réelle connaissance du fonctionnement de la production. Malgré les nombreuses études réalisées sur le sujet, certains aspects de ce fonctionnement demeurent obscurs. Par exemple, nous ne pouvons déterminer dans ses moindres détails le processus de correction des épreuves. Souvent, la critique recourt à la pratique écrite pour expliquer les phénomènes textuels, mais rien n'indique qu'une dimension orale n'était pas encore présente dans les ateliers. Par ailleurs, il serait intéressant de savoir quel(s) manuscrit(s) Vérard a utilisé(s) pour élaborer son édition, et ainsi de situer cette dernière dans la généalogie des témoins du texte. Soulignons également que les différences parfois considérables entre l'édition de Vérard et les versions respectives de Laurent de Premierfait et d'Antoine le Maçon mettent une fois de plus en avant que nous sommes confrontés à un texte nouveau. Enfin, pour certains passages problématiques, il n'a pas toujours été possible de trancher entre l'une ou l'autre hypothèse. En définitive, la démarche « d'éclairage » d'un texte, bien que très stimulante, ne permet pas toujours de venir à bout de sa complexité.

Pour conclure, la prétention du présent travail n'est pas d'apporter des réponses fermées, de s'arrêter à ce vaste panorama du monde de l'imprimerie durant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, mais plutôt d'ouvrir la voie à un plus large questionnement. Par ailleurs, il tend à souligner l'intérêt d'une édition critique complète du *Livre des Cent Nouvelles* d'Antoine Vérard. Une telle édition présenterait un double intérêt : d'une part, elle mettrait en lumière des éléments intéressants quant à la question de la réception du *Decameron* de Boccace et, d'autre part, elle permettrait de saisir dans leur complexité certains aspects du passage du manuscrit à l'imprimé.



## BIBLIOGRAPHIE

### Apparition de l'imprimerie en France au XV<sup>e</sup> siècle

- BOZZOLO Carla, COQ Dominique et ORNATO Ezio, « La Production du livre en quelques pays d'Europe occidentale aux XIVE et XVe siècles », dans *Scrittura e civiltà*, 8, 1984.
- CHARTIER Roger et VIVET Jean-Pierre, *Histoire de l'édition française. 1, Le livre conquérant : du Moyen Âge au milieu du XVIIe siècle*, Paris, Promodis, 1983.
- CHAUVET Paul, *Les ouvriers du livre en France des origines à la Révolution de 1789*, Paris, PUF, 1973.
- CLAUDIN Anatole, *Histoire de l'imprimerie en France au XVe et au XVIe siècle*, Nendeln, Kraus-Thomson, 1971-1976.
- COQ Dominique, « Les incunables : textes anciens, textes nouveaux », dans MARTIN Henri-Jean, CHARTIER Roger et VIVET Jean-Pierre, *Histoire de l'édition française. 1, Le livre conquérant : du Moyen Âge au milieu du XVIIe siècle*, Paris, Promodis, 1983.
- COQ Dominique, « Les politiques éditoriales des premiers imprimeurs parisiens et lyonnais (1470-1485) », dans *Legenda aurea : sept siècles de diffusion*, éd. B. DUNN-LARDEAU, Montréal, Bellarmin, 1986.
- FEBVRE Lucien et MARTIN Henri-Jean, *L'Apparition du livre*, Paris, Albin-Michel, 1971.
- FULACHER Pascal, *Six siècles d'art du livre : de l'incunable au livre d'artiste*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2012.
- MARTIN André, *Le Livre illustré en France au XVe siècle*, Paris, 1931.
- MARTIN Henri-Jean, *La naissance du livre moderne (XIVe-XVIIe siècles). Mise en page et mise en texte du livre français*, avec la collaboration de J.-M. CHATELAIN, I. DIU, A. LE DIVIDICH, L. PION, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000.
- MELLOOTTEE Paul, *Histoire économique de l'imprimerie*, Paris, Hachette, 1905.
- ORNATO et PONS, *Pratiques de la culture écrite en France au XVe siècle. Actes du Colloque International, Paris, CNRS, Mai 18-21, 1992*, Louvain-la-Neuve, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, 1995.
- RUNNALLS Graham, *Les Mystères français imprimés*, Paris, Champion, 1999.
- SANSY Danièle, « Texte et image dans les incunables français », dans *Médiévales*, 22-23, 1992.

### Antoine Vérard

- CERRITO Stefania, « À propos de la *Bible des poètes* », dans *Le moyen français*, 69, 2011, pp.1-14.

- CIFARELLI Paola, « Exemplaires d'ouvrages publiés par Antoine Vérard dans les bibliothèques turinoises », dans *Le moyen français*, 69, 2011, pp.15-34.
- CLAUDIN Anatole, *Histoire de l'imprimerie en France au XVe et au XVIe siècle*, Nendeln, Kraus-Thomson, 1971-1976.
- COQ Dominique, « Les incunables : textes anciens, textes nouveaux », dans MARTIN et al., *Histoire de l'édition française*, I. *Le livre conquérant : du Moyen Âge au milieu du XVIIIe siècle*, Paris, Promodis, 1983, pp.177-193.
- EDMUNDS Sheila, « From Schoeffer to Vérard : Concerning the Scribes who Became Printers », dans *Printing the Written Word : The Social History of Books, circa 1450-1520*, Ithaca (N.Y.), Cornell university press, 1991, pp.21-40.
- MACFARLANE John, *Antoine Vérard*, Londres, Chiswick press, 1900.
- MARTIN André, « Sur une gravure d'Antoine Vérard », dans *Revue des livres anciens*, I, 1913, pp.15-20.
- OKUBO Masami, « Antoine Vérard et la transmission des textes à la fin du Moyen Âge », dans *Romania*, tome 125, n°499-500, 2007, pp.434-480.
- PICOT Emile et PIAGET Arthur, « Une supercherie d'Antoine Vérard », dans *Romania*, tome 22, n°86, 1893, pp.244-260.
- RENOARD Philippe et al., *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.
- TAYLOR Jane H.M., « La double fonction de *l'Instructif de la seconde rhétorique* : une hypothèse », dans VAN HEMELRYCK Tania, VAN HOOREBEECK Céline et DELSAUX Olivier, *L'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2006, consulté sur <http://www.brepolsonline.net/doi/10.1484/M.TCC-EB.3.3914> (consultation le 6 mars 2017).
- VENE Magali, compte rendu de WINN Mary Beth, *Anthoine Vérard, Parisian publisher, 1485-1512. Prologues, Poems and Presentations*, dans *Bibliothèque de l'école de Chartres*, 1998, tome 156, livraison 2, p.609-612.
- VIET Nora, « Un libraire parisien aux commandes. Conception d'une trilogie narrative dans « l'atelier » d'Antoine Vérard (Paris, 1485-1494) », dans REACH-NGO Anne, *Créations d'atelier : l'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp.31-49.
- WINN Mary Beth, *Anthoine Vérard, Parisian publisher, 1485-1512. Prologues, Poems and Presentations*, Genève, Droz, 1997.

### Auctorialité

- AMSTRONG Adrian, « Paratexte et autorité(s) chez les Grands Rhétoriciens », dans *Travaux de littérature : l'écrivain éditeur. Du Moyen Âge à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. BESSIRE François, Paris, ADIREL/Droz, 14, 2001, pp. 61-89.
- ARMSTRONG Elizabeth, *Before copyright : the French book-privilege system. 1498-1526*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- BLANCHARD Joël, CALVET Antoine et KAHN Didier, *Songe du vieil pèlerin / Philippe de Mézières*, Genève, Droz, 2015.
- BROWN Cynthia J., « L'Éveil d'une nouvelle conscience littéraire en France à la grande époque de transition technique : Jean Molinet et son moulin poétique », dans Giuseppe Di Stefano et Rose M. Bidler, *Du manuscrit à l'imprimé*, Montréal, CERES, 1989, pp.15-36.
- BROWN Cynthia J., « Poètes, mécènes et imprimeurs à la fin du Moyen Âge français : une crise d'autorité », dans *Pratiques de la culture écrite en France au XV<sup>e</sup> siècle*, éd. M. ORNATO et Nicole PONS, Turnhout, Brepols, 1995 (Fédération Internationale des Instituts d'Études médiévales. Textes et études du Moyen Âge, 2), pp.234-440.
- CERQUIGLINI Jacqueline, « L'écriture louche. La voie oblique chez les Grands Rhétoriciens », dans *Les Grands Rhétoriciens. Actes du V<sup>e</sup> Colloque International sur le Moyen Français. Milan, 6-8 mai 1985*, Vol.1, Milan, Vita e Pensiero, 1985, pp.21-31.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- PICOT Émile et PIAGET Arthur, « Une supercherie d'Antoine Vérard », dans *Romania*, tome 22, n°86, 1893, pp.244-260.

### Boccace et le *Decameron* en France au XV<sup>e</sup> siècle

- Bozzolo Carla, *Un traducteur et un humaniste à l'époque de Charles VI : Laurent de Premierfait*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004.
- BOZZOLO Carla, *Manuscrits des traductions françaises d'œuvres de Boccace. XV<sup>e</sup> siècle*, Padoue, Editrice Antenore, 1983.
- CALU Florence et AVRIL François, *Boccace en France : de l'humanisme à l'érotisme*, Paris, Bibliothèque nationale, 1975.
- CHAVY P., *Traducteurs d'autrefois, Moyen Âge et Renaissance : dictionnaire des traducteurs et de la littérature traduite en ancien et moyen français (842-1600)*, Paris, Champion-Slatkine, 1988, vol.1.

- DELSAUX Olivier, « La “forme” imprimée du *Decameron* de Boccace traduit par Laurent de Premierfait (Paris, A.Vérard, 1485) », dans *Le roman dans les premiers imprimés*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp.25-43.
- DELSAUX Olivier, « La reformulation des interactions verbales dans l’imprimé Paris, Antoine Vérard, 1485 du *Decameron* de Giovanni Boccaccio traduit par Laurent de Premierfait », dans Suomela Elina, *Aimer, hair, menacer, flatter... en moyen français. Analyses linguistiques et littéraires. Colloque international de l’Association internationale des Études sur le moyen français*, Paris, Champion, 2016.
- DI STEFANO Giuseppe, “La plus ancienne traduction française du *Decameron*”, dans *Le Moyen français. Le traitement du texte*, textes réunis et présentés par BURIDANT Claude, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.
- DI STEFANO Giuseppe, « Dal *Decameron* di Giovanni Boccaccio al *Livre des Cent Nouvelles* di Laurent de Premierfait », dans TOURNOY Gilbert, *Boccaccio in Europe : proceedings of the Boccaccio conference, Louvain, December 1975*, Louvain, University press, 1977.
- DUVAL Frédéric, *Lectures françaises à la fin du Moyen Âge : petite anthologie commentée de succès littéraires*, Genève, Droz, 2007.
- FAMIGLIETTI R.C., “Laurent de Premierfait : The Career of a Humanist in Early Fifteenth-Century Paris”, dans *Journal of Medieval History*, 9, 1983, pp.25-42.
- GLYN P. Norton, « Laurent de Premierfait and the Fifteenth-Century French Assimilation of the *Decameron* : A Study in Tonal Transformation », dans *Comparative Literature Studies*, vol.9, n°4 (Déc. 1972), pp.376-378.
- HAUVETTE Henri, *Boccace*, Paris, La renaissance du livre, s.d.
- HAUVETTE Henri et PELLEGRINI Carlo, *Études sur Boccace (1894-1916)*, Torino, Bottega d’Erasmus, 1968.
- LABERE Nelly, *Défricher le jeune plant : étude du genre de la nouvelle au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- POIRIER Pierre, *Boccace : moraliste de la chair*, Bruxelles, Office de publicité, 1943.
- ROSSI Luciano, « Entre fabliau et facétie : la nouvelle en France au XV<sup>e</sup> siècle », dans *Actes du Colloque international : La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres littéraires, du Moyen Âge à nos jours*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 1997.
- VELLISARIOU Alexandra, “Lectures de Boccace à la cour de Bourgogne”, dans *Publications du Centre Européen d’Études Bourguignonnes*, 55, 2015, pp. 65-75.

- VIET Nora, « *Caméron, Décaméron, Heptaméron* : la genèse de l'*Heptaméron* au miroir des traductions françaises de Boccace », dans *Seizième siècle*, n°8, 2012, pp.287-302.

### **Dictionnaires et études linguistiques**

- BERTRAND Olivier et MENEGALDO Silvère, *Vocabulaire d'ancien français. Fiches à l'usage des concours*, Paris, Armand Colin, 2006.
- BIDLER Rose, *Dictionnaire érotique : ancien français, moyen français, Renaissance*, Montréal, CERES, 2002.
- BOGAERT Pierre-Maurice, *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, Turnhout, Brepols, 3<sup>e</sup> éd., 2002.
- BURIDANT Claude, « Les binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen-Âge au XVIIe siècle », dans *Bulletin du Centre d'Analyse du discours*, Université de Lille, Presses universitaires de Lille, n°4, 1980, pp. 5-79.
- DAUVOIS Nathalie et DÜRRENMATT Jacques, *La ponctuation à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- DI STEFANO Giuseppe, *Nouveau dictionnaire historique des locutions. Ancien français, moyen français, Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2015, t. 1 et 2.
- FLUTRE Louis-Fernand, *Table des noms propres avec toutes les variantes figurant dans les romans du Moyen Âge écrits en français provençal et actuellement publiés ou analysés*, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1962.
- GAUVARD Claude, LIBERA Alain de, ZINK Michel, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002.
- GOSSEN Charles Théodore, *Petite grammaire de l'ancien picard. Phonétique, morphologie, syntaxe. Anthologie et glossaire*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1951.
- HAESENOHR Geneviève, *Introduction à l'ancien français de Guy Raynaud de Lage*, Paris, SEDES, 2<sup>e</sup> éd., 2012.
- MARTIN Robert et WILMET Marc, *Syntaxe du moyen français*, Bordeaux, Sobodi, 1980.
- MENARD Philippe, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 3<sup>e</sup> éd. rev., 1988.
- MERCERON Jacques E., *Dictionnaire thématique et géographique des saints imaginaires, facétieux et substitués en France et en Belgique francophone du Moyen Âge à nos jours : traditions et dévotions populaires, littérature, argot ; suivi de Répertoire raisonné des dévotions et patronage par calembour*, Paris, Seuil, 2002.

- MOISAN André, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, Genève, Droz, 1986.
- NOËL Bernard et COULSON John, *Dictionnaire historique des saints*, Paris, Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, 1964.
- ZINK Gaston, *Morphologie du français médiéval*, Paris, PUF, 1989.

### **Articles et ouvrages scientifiques**

- BERTRAND Pierre-Michel, « La Fortune mi-partie : un exemple de la symbolique de la droite et de la gauche au Moyen Âge », dans *Cahiers de la civilisation médiévale*, 40<sup>e</sup> année (n°160), octobre-décembre 1977, pp. 373-379.
- BOURGAIN Pascale et VIEILLIARD Françoise, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. 3, Textes littéraires*, Paris, CHTS, 2002.
- BREMOND Claude et LE GOFF Jacques, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982.
- CARBASSE Jean-Marie, *Histoire du droit pénal et de la justice criminelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- DELSAUX Olivier, « Une nouvelle "nouvelle" apocryphe de la première traduction française du "Decameron". L'imprimé Paris, Vérard, 1485 et la nouvelle d'Olivier Maillart (VIII,§6) », dans *Studi Francesi* [en ligne], 177 (LIX | III) | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 11 janvier 2017 (URL : <http://studifrancesi-revues.org/1199;DOI:10.4000/stedifrancesi.1199>).
- ESPINAS Georges et al, « Marchands et financiers », dans *Annales d'histoire sociale (1939-1941)*, T.2, n°1 (jan 1940), pp.70-74, EHESS, en ligne : <http://www.jstor.org/stable/27574085> (consultation le 02/02/2017).
- FEBVRE Lucien & HENRI-JEAN martin, *L'apparition du livre*, Paris, Albin-Michel, 1971.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina et METRY Emmanuelle, *La fortune : thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003.
- GUYOTJEANNIN Olivier et VIELLARD Françoise, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. 1, Conseils généraux*, Paris, CHTS, 2001.
- HEERS Jacques, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Montréal, Institut d'études médiévales, 1971.
- MELH Jean-Michel, *Les jeux au royaume de France du XIII<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1990.

- MELH Jean-Michel, *Jeux, sports et divertissements au Moyen Âge et à l'âge classique*, Paris, CTHS, 1993.
- NYKROG Per, *Les fabliaux*, Genève, Droz, 1973.
- PELT Jean-Marie, *Variations sur les fêtes et saisons*, Éditions Le Pommier-Fayard, 2000.
- RIZZI Alessandra, « Le jeu dans les villes de l'Italie médiévale », dans *Histoire urbaine*, 2000/1 (n°1), pp. 47-64.
- SUAREZ María Pilar, « Le personnage du juif et l'énonciation de l'hétérogène », dans *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Actes du 31<sup>e</sup> colloque du CUER MA, 9, 10 et 11 mars 2006, études réunies par Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2007, pp. 309-318.
- TELLIEZ Romain, *Les institutions de la France médiévale. XIe-XVe siècle*, Paris, Armand Colin, 2009.
- THOMPSON Stith, *Motif-index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1955-1958.
- VAN GENNEP Arnold, *Le folklore Français. Cycles de mai, de la Saint-Jean, de l'été et de l'automne*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- VARANINI Giorgio, « Un autographe du Décaméron », dans *Scriptorium*, Tome 18, n°1, 1964, pp. 85-88.
- VERDON Jean, « Fêtes et divertissements en occident durant le haut moyen âge », dans *Journal of Medieval History*, vol.5, 1979, pp. 303-314.
- VLOBERG Maurice, *Les fêtes de France : coutumes religieuses et populaires*, Grenoble, Arthaud, 1942.

### **Éditions critiques**

- BIDLER Rose M., *Decameron/Boccace ; traduction de Antoine le Maçon (1545)*, Montréal, CERES, 2008.
- Di Stefano Giuseppe, *Decameron/Boccace ; traduction de Laurent de Premierfait*, Montréal, CERES, 1998.

### **Autres**

- *Le Décaméron / Boccace*, trad. par BOURCIEZ Jean, Paris, Bordas, 1988.
- <http://gallica.bnf.fr/>

- <http://www.ustc.ac.uk>

## ANNEXES



Figure 11. Illustration de I,3 [fol.4va] (Paris, Vérard, 1503).



Figure 12. Illustration de III,1 [fol.31vab] (Paris, Vérard, 1503).



Figure13. Illustration de VI,7 [fol.78va] (Paris, Vérard, 1503).



Figure 14. Illustration de VI,7 [fol.82ra] (Paris, Vérard, 1503).



Figure 15. Illustration de IX,3 [fol.141rb] (Paris, Vérard, 1503).



