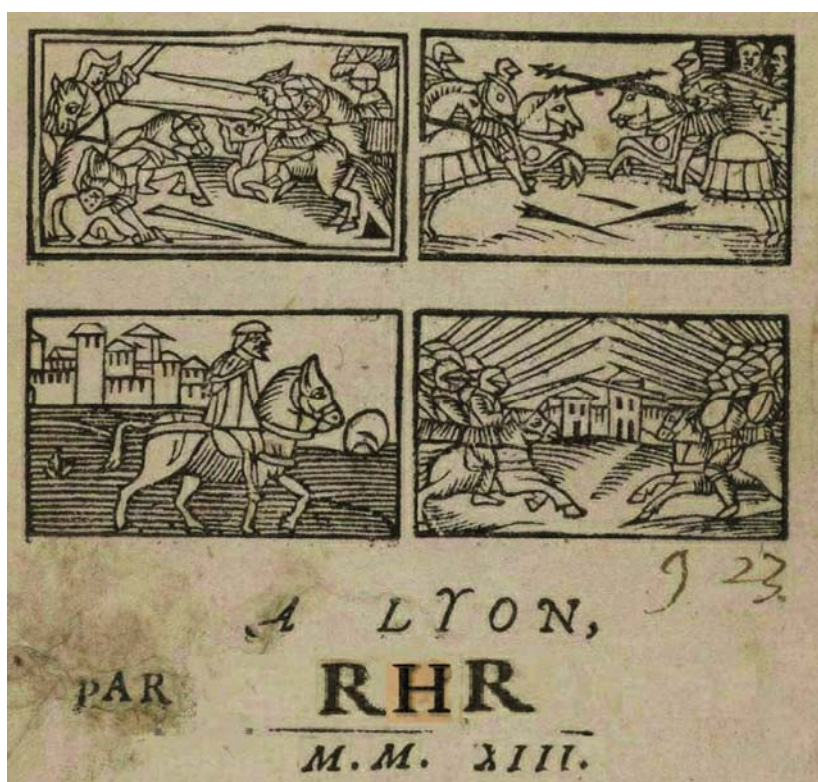


VIA LYON: PARCOURS DE ROMANS
ET MUTATIONS ÉDITORIALES
AU XVI^E SIECLE

PARTIE I.
L'ÉTAPE LYONNAISE

dossier sous la direction de Pascale Mounier et Anne Réach-Ngô



INTRODUCTION

C'est un lieu commun pour les sociologues de penser que l'espace d'où l'on vient et l'espace où l'on va conditionnent l'identité des individus, de même que les flux migratoires structurent et infléchissent les paysages habités. Qu'en est-il de la littérature? Est-ce que les lieux où les textes se trouvent produits, où les livres se trouvent diffusés, transforment les œuvres et la lecture qu'en font leurs contemporains? La question vaut pour toutes les formes et pour toutes les époques de production; mais elle est particulièrement cruciale pour le roman, réputé par nature insaisissable. Il semble donc intéressant d'appréhender le genre par un biais typo- et topographique, c'est-à-dire en croisant histoire du livre et géographie littéraire.

On le sait désormais, si le genre romanesque connaît un véritable essor en France à la Renaissance, cela tient largement à la circulation des textes et aux réseaux de production et de diffusion rendus possibles par l'activité des imprimeurs-libraires. Secondés par les traducteurs, ces derniers livrent au public des œuvres médiévales françaises, des textes étrangers plus récents et des créations d'auteurs contemporains. Par les textes sélectionnés et la version initiale choisie, par la langue-cible adoptée et par le dispositif typo-iconographique engagé, ils configurent l'œuvre selon les attentes du lectorat tout en infléchissant, par le renouvellement des pratiques de lecture qu'ils suscitent alors, la mode littéraire et les goûts du public. Parallèlement à l'entreprise rédactionnelle des auteurs et traducteurs et à l'activité codifiante des théoriciens, les stratégies des éditeurs témoignent ainsi de la perception d'un genre complexe à un moment crucial de son histoire littéraire.

Or les pratiques éditoriales varient non pas seulement d'un moment à l'autre, d'une œuvre à l'autre, mais également suivant l'identité topographique des divers centres de publication.¹ La ville de Lyon, notamment, en tant que carrefour éditorial et culturel des plus actifs, offre un

¹ Pour exemple d'étude de la production éditoriale à l'échelle d'une ville, voir Mellot 1998.

terrain d'observation particulièrement fécond de ces mutations.² La base en ligne *Éditions Lyonnaises de Romans (ELR)*, qui rassemble des données relatives au paysage éditorial de Lyon entre 1501 et 1600, atteste la vitalité des presses de la ville dans le domaine. Un premier numéro thématique consacré aux romans publiés à Lyon au XVI^e siècle, paru dans la revue «Réforme, Humanisme, Renaissance» en décembre 2010, a permis de brosser un panorama de la dynamique lyonnaise qui anime la circulation des textes romanesques à la Renaissance.³ En s'engageant dans une nouvelle enquête, qui vise à explorer des *Parcours de romans*, les contributeurs du présent dossier entendent examiner plus précisément la manière dont le genre du roman se construit à Lyon par les mutations éditoriales que les imprimeurs et les lettrés qui collaborent avec eux font subir aux supports de diffusion, manuscrits ou imprimés, des textes qu'ils accueillent dans leurs officines.

La notion de «parcours», qui guide ces études, renvoie à la manière dont une œuvre traverse le temps dans l'espace. La question de l'ancrage géographique a ceci d'essentiel qu'elle permet de déceler dans les procédés de mise en forme des textes une politique éditoriale particulière qui modèle ceux-ci de façon singulière, plus ou moins durable ou plus ou moins éphémère. Par réaction à une parution particulière ou au contraire pour combler un vide, les éditions lyonnaises de romans apparaissent comme autant de réponses locales, – dans l'atelier d'un même imprimeur, au sein d'un groupe d'imprimeurs collaborant ensemble ou encore dans le jeu de concurrence qui lie parfois plusieurs ateliers – à une entreprise antérieure de configuration des textes. Ces éditions témoignent également d'une dynamique plus vaste, d'un centre éditorial à l'autre, d'une ville à l'autre, et des enjeux de positionnement, d'affirmation et de démarcation qui président à la parution nouvelle, à la traduction ou à la réédition d'une œuvre sur le marché national de l'imprimé.

La première partie de ce dossier, intitulée *L'étape lyonnaise*, propose des études de cas. Le choix de l'approche monographique permet d'effectuer un zoom optique sur le parcours de deux romans, *Clamadès* (F. Maillet) et *[Morgante] Morgan le Géant* (P. Mounier), ainsi que sur la

² Sur la contribution de Lyon à la production imprimée au XVI^e siècle, voir la présentation du «moment lyonnais» par Andreoli 2010 et l'étude de Martin 2000. Pour une approche de la vitalité éditoriale de la ville jusqu'à la Révolution, voir Varry 2006.

³ Mounier–Thorel 2011.

production d'un imprimeur, Benoît Rigaud (F. Montorsi). Chaque analyse tend à mettre au jour, de façon générale, les différents procédés par lesquels apparaît, au sein des éditions françaises de romans, la spécificité ou l'empreinte lyonnaise. Dans le cas de *Clamadès* et de *Morgan le Géant*, il s'agit de prendre la mesure de l'importance quantitative des éditions lyonnaises dans le rayonnement d'une œuvre soit héritée du Moyen Âge soit traduite d'un original récent, selon son origine (nationalité de l'auteur, époque de composition, caractérisation sous-générique, traits linguistiques), la variété de ses lieux d'impression et son nombre d'éditions. Dans le cas des romans de chevalerie inscrits au catalogue de Benoît Rigaud, il s'agit d'évaluer un travail de sélection et de diffusion maîtrisé, opéré par un imprimeur-libraire pour destiner un type de textes à un public historiquement déterminé.

Que l'étude diachronique permette de suivre tout au long du siècle les diverses éditions d'un même roman, de s'arrêter, le temps d'une étape, sur telle édition pour repenser le parcours global du texte ou que l'étude synchronique autorise à le situer au sein d'un plus large contexte éditorial, il ressort de ces contributions le souci, pour les imprimeurs-libraires de la Renaissance, d'adopter la meilleure stratégie pour que l'œuvre connaisse le succès, voire passe à la postérité. Si une telle ambition n'a rien de spécifiquement lyonnais, il convient toutefois de s'interroger sur l'existence de pratiques singulières, de choix spécifiques qui permettraient d'approfondir l'identification de politiques éditoriales en usage à Lyon. C'est à une telle interrogation, à laquelle participent d'autres projets en cours,⁴ que nous invite ce dossier.

La seconde partie, à paraître dans le prochain numéro de la revue («Carte romanze» 3/1 [2015]), poursuit l'investigation en examinant une dynamique de parcours singulière, celle qui lie les deux principales villes du royaume. Elle s'intitule: *La circulation des textes entre Lyon et Paris*.

Pascale Mounier
(Université de Caen)

Anne Réach-Ngô
(Université de Haute-Alsace)

⁴ En particulier les rencontres annuelles «Biblyon» (*Livre et littérature à Lyon au XVI^e siècle*), depuis 2010, et la base bibliographique BEL 15-16 (*Bibliographie des éditions lyonnaises des XV^e et XVI^e siècles*), en préparation.

RÉSUMÉ: Le dossier *Via Lyon* s'intéresse à la circulation des textes romanesques publiés à Lyon entre les débuts de l'imprimerie et 1600. La notion de «parcours», qui guide les différentes études, renvoie à la manière dont les œuvres évoluent dans le temps au gré de leurs diverses inscriptions géographiques. Quelles sont les spécificités des éditions lyonnaises de romans par rapport à celles des autres villes du royaume ou des autres centres européens? Quelles modifications les presses locales apportent-elles aux éditions antérieures, françaises ou étrangères? Quelle forme donnent-elles aussi à un texte dont elles ont la primeur de l'impression, qu'il s'agisse d'une création nationale ou d'une traduction d'un original italien ou espagnol? La première partie du dossier, intitulée «L'étape lyonnaise», propose une étude du parcours d'un roman hérité du Moyen Âge, *Clamadès* (F. Maillet), d'un *romanzo*, [*Morgante*] *Morgan le Géant* (P. Mounier) et de la production d'un imprimeur lyonnais, Benoît Rigaud (F. Montorsi).

MOTS-CLÉS: Lyon, roman, imprimeurs, histoire éditoriale, réception littéraire, *Clamadès*, *Morgante*, Luigi Pulci, Benoît Rigaud.

ABSTRACT: The file *Via Lyons* studies romances published in Lyon between the beginning of the printing and 1600's circulation. The notion of «route», which guides the various studies, concerns the way the texts evolve in time according to their various geographical movement. What are specificities of romances Lyons editions compared with those of other cities of the kingdom or other European centers? What modifications do local press bring to previous, French or foreign, editions? What forms do they also give to a text (a national creation or a translation of Italian or Spanish original) they are the first to publish? The first part of the file, entitled «The Lyon's stage», proposes a study of the route of a romance inherited from the Middle Ages, *Clamadès* (F. Mallet), and of a *romanzo*, [*Morgante*] *Morgan le Giant* (P. Mounier), as well as of a printer production, Benoît Rigaud (F. Montorsi).

KEYWORDS: Lyon, romance, printers, editorial history, literary reception, *Clamadès*, *Morgante*, Luigi Pulci, Benoît Rigaud.

LES ÉTAPES LYONNAISES DANS LE PARCOURS ÉDITORIAL DU *CLAMADÈS* *

Le roman de *Clamadès*¹ est marqué par les pérégrinations: sur le plan narratif, sa trame suit en effet les allers et venues d'un cheval volant en bois capable de franchir mers et montagnes et parcourant de fait ce qui correspond à peu près à l'Europe actuelle, spécimen rare mais pas unique de l'engeance des «chevillards», dont le plus fameux congénère se rencontre dans une version de *Valentin et Orson*, où il intègre le matériel merveilleux de la fée Esclarmonde et de son nain nécromant Pacolet.² Sur le plan éditorial, s'il restreint légèrement son parcours, le *Clamadès* reste toutefois mobile: il passe ainsi par l'Espagne et, sur le territoire français, notamment par les deux chefs-lieux de l'imprimerie hexagonale que sont Paris et Lyon.³ Loin d'y voir un terminus, nous nous arrêterons à cette seconde étape ou, plus justement, à ces étapes lyonnaises.

Les observations qui suivent sont le fruit de recherches relativement récentes, qu'ont encouragées deux projets de recensement distincts, mais dont les intérêts se recoupent.⁴ Elles prolongent aussi une

* Au seuil de cette étude, je souhaite exprimer ma reconnaissance à Richard Trachsler, qui m'accompagne sur les traces du cheval volant depuis huit ans désormais et me témoigne une nouvelle fois sa confiance en me laissant écrire en nos deux noms.

¹ Nous avons édité récemment les deux proses issues du roman d'Adenet le Roi: *Le cheval volant* (Maillet–Trachsler). Nous y renverrons quelquefois au cours de l'étude.

² Il s'agit de l'édition de Jacques Maillet (1489), qui a récemment fait l'objet d'une édition critique: *Valentin et Orson* (Schwam-Baird). Voir les observations de Colombo in c.s.

³ Voir sur le sujet les brillants articles de Cappello et de Colombo in c. s. (sur le cas de *Valentin et Orson*), à paraître dans la seconde partie du présent dossier. Plus spécifiquement sur la production lyonnaise, voir Cappello 2011.

⁴ Signalons d'abord le projet ELR (*Éditions lyonnaises de romans du XVI^e siècle*) placé sous la responsabilité de Pascale Mounier, qui a donné jour à cette étude et dont la base est accessible en ligne à l'adresse <http://www.rhr16.fr/base-clr>. Parallèlement, un recensement des mises en proses a été effectué dans le cadre du projet «Refaire Doutrepon» (<http://users2.unimi.it/lavieenproses/>), dont la version papier est sous presse (Colombo *et alii* in c. s.). Par souci d'économie, nous nous permettons de renvoyer

enquête commencée de plus longue date, qui a souligné, à mesure qu'elle progressait, la nécessité d'offrir un tableau détaillé des éditions du *Clamadès*.⁵ Nous en présentons ici les premiers résultats en espérant consolider notre connaissance du *Clamadès*, produit de l'ère éditoriale dont l'étude sera limitée à la seule diffusion française, et en particulier lyonnaise. En produisant le premier incunable du *Clamadès*, la ville-berceau de l'imprimerie française inaugure une longue carrière pour notre roman, qui reste profondément et régulièrement marqué jusqu'au milieu du XVII^e siècle par l'empreinte lyonnaise. Pour se rendre pleinement praticable, toutefois, la piste lyonnaise doit être considérée au sens le plus "atopique", dans la mesure où, nous le verrons, elle outre-passe parfois la logique géographique du *centre* de production. Elle doit aussi être envisagée sur la longue durée, ce qui oblige à excéder les bornes du XVI^e siècle, bien que ce soit à cette époque, comme nous allons tenter de le démontrer, que se cristallise un *Clamadès* spécifiquement lyonnais.

1. PRÉLIMINAIRES

Nous croyons utile de fournir préalablement à l'enquête des sources un bref résumé de l'intrigue du *Clamadès*, dont le chevillard est, comme le cheval de Pacolet, le produit de la nécromancie: un roi magicien africain nommé Cropart en a fait présent, sous la forme d'un don en blanc, au roi d'Espagne Marchaditas en vue d'obtenir la main de sa benjamine. Mais Cropart est si laid que la famille royale ne peut se résoudre à un tel sacrifice sans mettre préalablement à l'essai le cheval mécanique. Le jeune prince, nommé Clamadès, en prend la responsabilité. Bien décidé à faire disparaître l'importun, le perfide Cropart, qui est seul à connaître les rouages de son invention, profite de son avantage pour actionner

pour chacune de ces bases à la notice du *Clamadès*. On y trouvera une bibliographie plus ample et le détail des éditions.

⁵ Lors de la publication de notre édition, nous n'avions qu'une connaissance limitée des diverses sources imprimées françaises qui contiennent le *Clamadès*. La liste fournie (*Le cheval volant* [Maillet-Trachsler]: 11-6, 18-20), à laquelle nous renverrons au fil de l'article, appelle un certain nombre de compléments, voire de révisions, que nous présentons partiellement ici. L'étude complète est en cours de préparation. Cette lacune n'a pas échappé à l'attention de M. Ricci dans son compte rendu (Ricci 2013: 172-3).

subrepticement la cheville du front (celle qui contrôle le décollage). Le héros est propulsé dans les airs à bord de la machine, visiblement en parfait état de marche, mais Clamadès ne tarde pas à dompter sa nouvelle monture et poursuit sa chevauchée outre-mer jusqu'en Toscane. Après un atterrissage en douceur sur l'une des tours (plates) du château du roi Carnuant, il y fait la rencontre clandestine de la princesse des lieux, la belle Clermonde, dont il tombe éperdument amoureux sans que la barrière des langues ne constitue le moindre obstacle. Promettant de revenir chercher Clermonde, Clamadès s'octroie au préalable un rapide crochet par Séville grâce à la célérité du cheval volant, afin de rassurer ses parents sur son compte et de faire délivrer Cropart, dont on a désormais la preuve qu'il est bon mécanicien. Après cette brève séparation, les amants s'envolent tous deux sur le cheval dans l'intention précisément de convoler en terre castillane, et parviennent bientôt aux abords de Séville. Impatient d'annoncer la bonne nouvelle à la cour, Clamadès abandonne un instant son amie, fatiguée par le voyage, et son cheval, le trajet pouvant aisément être fait à pied. Or le vilain Cropart, fraîchement sorti de prison mais enclin à la récidive, rôde dans les parages et n'a qu'à se laisser guider par la voix mélodieuse de Clermonde (qui chante tout près de là) pour parvenir jusqu'à elle et commettre son forfait: Cropart ravit femme et cheval qu'il conduit au gré des vents jusqu'à Salerne à la cour de Menyadus, un roi juif qui exige de la part des étrangers en transit des nouvelles de l'extérieur, des récits de voyage, pour seule taxe de séjour. Le ravisseur est rapidement démasqué et finit ses jours en prison après avoir sombré dans la *forsenerie*. Clermonde, la belle, devient la nouvelle promise du roi Menyadus et doit inventer inlassablement de nouveaux subterfuges pour échapper au mariage. Heureusement Clamadès finit par retrouver sa trace après un tour d'Europe à cheval normal et quelques combats. Tous deux quittent Salerne en grand triomphe sur le dos du coursier volant, puis se marient à Séville. Le narrateur précise qu'outre deux beaux enfants issus de leur union, ils conservent auprès d'eux le cheval magique.

Voilà globalement la trame du conte de *Clamadès*, c'est-à-dire le récit que transmettent tous les imprimés de l'histoire du cheval volant en bois, avec de légères variations – nous allons en parler –, mais jamais de grosses divergences, à la hauteur de ce qu'on peut observer, par exemple, entre le *Cleomadès* et le *Clamadès*. Avant d'entamer l'étude proprement dite des éditions, et plus spécialement de la «tradition lyon-

naise» qui en émerge, il convient de faire un bref rappel de la tradition textuelle, tant manuscrite qu'imprimée.⁶

Aux alentours des années 1450-1460 est composé un roman en prose de *Cleomadès*, à partir du roman du même nom – quoique beaucoup plus long et en vers – dû à Adenet le Roi (1285 environ). Cette mise en prose est conservée dans un manuscrit unique (Bibliothèque nationale de France, fr. 12561) et n'a jamais passé ni par l'étape éditoriale ni par l'étape lyonnaise.⁷ Nous laissons volontairement de côté la question de l'attribution, qui n'aurait d'autre effet que de semer la confusion. Appelons-le simplement le *Cleomadès* en prose. À la fin du XV^e siècle, vers les années 1480, l'histoire du cheval volant passe enfin sous les presses mais sous la couverture du *Clamadès*, c'est-à-dire un récit un peu différent, encore plus court, dont le héros ne s'appelle plus Cleomadès mais Clamadès, et dont la jeune fille n'est plus Clarmondine mais Clermonde. Un examen fouillé fait apparaître que les deux versions en prose de cette même histoire de chevalerie ont probablement été composées indépendamment l'une de l'autre sur la base du roman du XIII^e siècle. Cette deuxième prose, que nous appellerons le *Clamadès*, a donc circulé sous forme imprimée depuis l'édition *princeps* de 1480, faite à Lyon par Guillaume Le Roy, en connaissant une heureuse fortune puisque l'on dénombre désormais treize éditions jusqu'au XVII^e siècle. Parallèlement à la riche carrière éditoriale du *Clamadès*, il faut signaler aussi l'existence d'un témoin manuscrit établi sans aucun doute d'après l'édition *princeps*, sans intérêt pour nous ici. Enfin le *Clamadès* eut deux correspondants à l'étranger: un espagnol, qui connut à peu près la même fortune avec de nombreuses éditions depuis 1521; et un allemand, beaucoup moins prolixe puisqu'on n'en a conservé que deux feuillets manuscrits. Ce témoin partiel date du milieu du XV^e siècle.⁸

⁶ Le paragraphe qui suit est une rapide synthèse d'éléments déjà étudiés dans l'introduction à notre édition, *Le cheval volant* (Maillet–Trachsler): 9-44.

⁷ Sur la provenance septentrionale de ce manuscrit, peut-être à rapprocher de Lille, voir Arseneau in c. s.

⁸ Pour un essai de mise en ordre de ces différents témoins, voir Maillet 2011: 111-8.

2. UNE TRADITION LYONNAISE?

L'examen des éditions françaises du *Clamadès* révèle, *grosso modo*, deux branches, double destinée qui s'observe dès le seuil du récit dans l'*incipit*. Abstraction faite des différences de graphie, celui-ci dessine une ligne de démarcation entre les témoins, qui s'ouvrent pour la plupart (ce sera notre groupe A) sur les mots: «En Espagne avoit une damoiselle». Le second groupe (disons B), constitué de l'imprimé troyen dû à Guillaume Le Rouge et des éditions parisiennes,⁹ donne quant à lui: «Au pays et reaulme d'Espagne avoit une damoiselle». L'observation des titres, plus conventionnels et donc plus sensibles à l'évolution des usages génériques, voire simplement inexistant, incite à la prudence, mais confirme globalement cette répartition en deux groupes, représentés d'un côté par la notion de «livre», de l'autre par celle d'«histoire et chronique». Dans le cadre de cette étude, surtout attachée à l'aspect textuel de la production livresque, nous nous arrêterons en particulier à la première branche qui, somme toute, ressemble davantage à un tronc et à laquelle on appliquera par commodité l'épithète de *lyonnaise* en ayant bien conscience que celle-ci n'a rien d'évident au premier abord. Le plus simple, pour retracer le parcours éditorial du roman de *Clamadès* et donner une vue claire des grandes étapes qui le jalonnent, est de partir de la souche, du moins de la première expression restante, en suivant pas à pas son évolution.

2.1. *Guillaume Le Roy (ca 1480) et Pierre Schenk (ca 1484)*¹⁰

Le plus ancien témoin conservé du roman de *Clamadès* est représenté par l'édition de l'imprimeur lyonnais Guillaume Le Roy, qui, sans être tout à

⁹ Soit les éditions nos 4, 6, 8 et peut-être 9 de notre liste. Nous envisageons de publier prochainement un tableau mis à jour des témoins au regard des dernières découvertes. Dans l'immédiat, nous souhaitons rendre grâce à Sergio Cappello de sa générosité, dont les conclusions temporaires concernant l'édition n° 8 invitent à nuancer l'attribution à Trepperel. Voir aussi *infra*, n. 30.

¹⁰ Nos 1 et 2 de notre liste. Dans les deux cas, la datation est incertaine. Pour la première, on propose communément, depuis Brunet, la date de 1480 (voir aussi Claudin 1900-1914, III: 42). Pour la seconde, Pettegree 2007: n° 13374, propose la date de 1483, tandis que le catalogue de la British Library reste plus souple et la place dans la tranche comprise entre 1483-1485. Nous restons aussi indécis. Selon Claudin 1900-1914, III: 294, 384, Schenk quitte Lyon dès 1484 pour aller s'établir à Vienne dans l'Isère, où paraît le *Clamadès*.

fait exempt de d'imperfections, fournit cependant le texte le plus complet et certainement le plus proche d'un éventuel archétype. Ce n'est pas le lieu de s'attarder sur le texte de cette *editio princeps*, largement étudiée ailleurs. Il suffit de rappeler pour l'instant les principales données qui autorisent à supposer l'existence d'un témoin antérieur. Le premier cas se repère au tout début du récit, lors de la scène de présentation des dons au roi d'Espagne Marchaditas, lequel ignore tout des mauvaises intentions qui animent le traître Cropart. Parmi les présents offerts au roi – trois automates –, se trouve un androïde assorti de sa trompette qui a la vertu de signaler les trahisons fomentées au sein du royaume. En l'occurrence, la menace est sensible et l'automate se met donc à souffler dans sa trompette, selon les termes de l'édition Le Roy, «pource que Marchaditas le roy ne sarrassent de la tromperie du roy Croppart» (89).¹¹ La leçon *sarrassent* est évidemment gênante et indique une mauvaise lecture du passage. Si les hypothèses abondent – déformation de *savoir*, de *se ressentir*, forme plurielle d'un verbe qui suppose un sujet pluriel ici tronqué, etc. –, aucune ne semble prévaloir sur une autre et toute tentative de correction paraît hasardeuse. Le deuxième exemple suscite moins d'équivoque, quoiqu'il s'inscrive dans un passage amphigourique: entré *incognito* dans le palais du roi Carnuant dont les tables sont dressées avec le plus grand faste, Clamadès s'enquiert auprès du «seigneur du chastel», qui, au lieu de «lui» répondre, «leur respondist» (143). Enfin, le troisième cas ne peut être mis sans hésitation sur le compte d'une mauvaise lecture, mais y invite: alors que Clermonde feint la folie pour échapper au mariage avec le roi Menyadus, Clamadès parvient enfin à s'introduire auprès d'elle en usurpant le titre de médecin. S'établit alors entre les deux amants un discours à double entente destiné à tromper Menyadus et sa ménie, pendant lequel Clermonde demande à ce qu'on lui apporte son gant perdu «y a plus de deux moys, voire plus de .v. semaines» (1287). S'il est permis, dans cette scène de mystification, de postuler la recherche intentionnelle d'un effet d'incohérence, il est clair qu'on attendrait dans un discours sensé, pour excéder les deux mois, un minimum de neuf semaines. La question reste ouverte. En attendant, cette leçon prête à penser que .v. serait le résultat d'une lecture trop rapide d'un chiffre romain plus long à l'origine, peut-

¹¹ Les nombres entre parenthèses renvoient à la ligne correspondante dans notre édition.

être .xv., et qu'on aurait là un nouvel indice en faveur de l'hypothèse d'un modèle plus authentique malheureusement disparu.

Ce sont les trois coquilles, ou potentielles coquilles, notables du texte de l'*editio princeps*, que Pierre Schenk reproduit à l'identique quelques années plus tard lorsqu'il établit son édition. Le seul exemplaire conservé, aujourd'hui à la Réserve de la Bibliothèque nationale de France, est incomplet d'un cahier, ce qui interdit de porter un jugement intègre sur la qualité de son texte. Mais ce qu'il en reste donne une idée suffisante de la démarche opérée par Schenk, qui n'intervient pas une seule fois, sauf à son insu, pour introduire de nouvelles coquilles. Parmi celles à mettre sur le compte de l'inadvertance, citons-en seulement trois, qui vont permettre d'identifier des liens de parenté. Le premier exemple relève d'une erreur de lecture: Clamadès est propulsé dans les airs par la perfidie du roi Cropart et doit trouver un moyen de faire rebrousser chemin au cheval volant dont il ne connaît pas encore le fonctionnement. Selon Le Roy, le passager «subitement advisa bien entour du cheval» (121). Imprégné par l'environnement lexical de ce passage, effectivement focalisé sur l'idée de retour, Schenk écrit donc négligemment «advisa bien retour du cheval». Autre exemple toujours dû à l'inattention du lecteur-éditeur: «Les ungz disoient qu'il n'avoit pas desservy mort, les aultres disoient que si avoit» (246) devient «Lors ungz disoient» (f. a8v). Enfin, troisième exemple du même ordre: Clarmonde est prisonnière du roi Menyadus qui veut la prendre pour épouse. Alors que la version de Le Roy évoquait toutes les astuces déployées par Clarmonde «pour eviter ce mariage» (831), Schenk ne retient que «pour ce mariage».

En partant de ces éléments, il y a fort à parier que la branche B s'inscrit dans la continuité de l'édition Le Roy, dont elle s'émancipe néanmoins sous la forme d'une tradition distincte en proposant une nouvelle organisation du texte (par l'insertion de chapitres notamment) et, autant qu'il est possible d'en juger, en corrigeant les deux coquilles de l'*editio princeps*: «ne sarrassent» devient «ne s'advisoit», tandis que «leur respondist» est rétabli en «lui respondist», deux divergences dans lesquelles on est tenté de discerner une émendation plus que la reproduction d'une leçon authentique. En tout cas, il est peu probable que cette branche B se soit établie sur la base de l'édition Schenk, dont elle ne reprend pas les deux premières coquilles précédemment signalées, donnant à la place le texte de Le Roy. S'y trouve en revanche la troisième, «pour ce mariage», dont on s'aperçoit en fait qu'elle est commune à toutes les édi-

tions du *Clamadès* produites dès lors. On pourrait en conclure hâtivement à un rapport direct entre l'édition Schenk et la branche B, si un témoin ne venait tempérer cette interprétation en présentant à son tour la même omission, bien qu'il ait été élaboré, selon toute vraisemblance, d'après l'édition de Le Roy – nous aurons l'occasion d'en reparler lorsqu'il sera question des éditions tardives de la branche A. Reste l'hypothèse d'une répétition spontanée, et indépendante, du même phénomène, mais au regard de l'*editio princeps*, aucun facteur matériel ne justifie une éventuelle haplographie, un saut du même au même, ou l'omission d'un mot placé en fin de page. À défaut d'explication satisfaisante, tenons-nous en pour l'heure au simple constat.

Pour revenir à Pierre Schenk, dont on a longtemps discuté l'identité en hésitant à le confondre avec Pierre Bouttellier, dit aussi Pincerne – deux variantes francisées du nom germanique –, son *Clamadès* porte la mémoire d'un séjour à Lyon et à plus forte raison de ses rapports avec l'atelier de Guillaume Le Roy.¹² S'il reste étroitement attaché à la lettre du texte, Schenk apporte néanmoins une innovation dans la tradition éditoriale du *Clamadès* en ajoutant une gravure, qu'il aurait fait composer pour l'occasion. Schenk reprendra ce bois au thème assez passe-partout (un couple d'amants chevauche un cheval d'apparence ordinaire, dans un décor périurbain) dans son édition lyonnaise des *Quinze Joyes de mariage*, qu'il publie sous le pseudonyme de Bouttellier.¹³

2.2. Jean de La Fontaine (1488)¹⁴

L'édition du *Clamadès* est la première attestation de l'activité lyonnaise de Jean de La Fontaine en tant qu'imprimeur, signalé comme acteur de première main dans l'explicit: «Cy finist clamades ung liure tres excellent

¹² Eugénie Droz rejette l'hypothèse d'un départ de Lyon (où Schenk se serait fabriqué une réputation) pour aller s'installer à Vienne et y relancer un commerce, en supposant plutôt un seul voyage Vienne-Lyon, durant lequel il prendrait le pseudonyme francisé de Pincerne, ou Bouttellier. Nous ne sommes pas en mesure de trancher la question, mais la réalisation en terre dauphinoise d'un *Clamadès* empreint de la marque lyonnaise indique bien un premier contact avec l'Est. Voir Dalbanne–Droz 1977: 48.

¹³ Un exemplaire est aujourd'hui conservé à la Réserve de la Bibliothèque de l'Arsenal sous la cote 4 BL 4368. Sur la reprise de cette gravure, voir Claudin 1900-1914, III: 439, et Dalbanne–Droz 1977: 236.

¹⁴ N° 3 de notre liste.

et piteux Imprime a lyon par iehan de la fontayne. Lan mille quatre cens quatre vingtz et huyt et le xiiij. iour de nouembre». La formule «pour Jehan de la fontaine» de la page de titre – il s’agit d’un feuillet allogène – invite à considérer Jean comme simple libraire dans cette entreprise. Quoi qu’il en soit, ce témoin s’inscrit dans la continuité directe de l’édition Schenk-Bouttellier,¹⁵ à laquelle il emprunte, outre la coquille «pour ce mariage» désormais invariablement présente, notamment deux leçons erronées qui permettent de certifier le lien de parenté: «le retour du cheval», qu’il rend valide au passage en ajoutant l’article, et «dors ungz disoient», qu’il retranscrit tel quel. Pour le reste, La Fontaine se montre étroitement fidèle à son modèle, à quelques exceptions près qui n’infirmen en rien la thèse d’un appui direct. La première intervention concerne la leçon «leur respondist», que La Fontaine corrige comme attendu. La deuxième est plus intéressante puisqu’elle touche la leçon «ne sarrassent», modifiée en «ne savoit riens», ce qui traduit un effort d’interprétation. Au-delà des rectifications locales, La Fontaine imprime au texte une légère réorientation structurelle, en insérant *in extremis* deux titres de chapitre, l’un au f. e5r: «Comment clamadés apres qu’il eut trouvé la belle clermonde l’en emmena à sibile avec le cheval de boys», l’autre au f. e7r: «Comment le roy carnuant pere de clermonde vint aux nopces de clamadés & de la belle clermonde». Le premier de ces chapitres s’accompagne d’une gravure, également visible sur le verso du premier feuillet, inspirée de celle de l’édition Schenk. Il n’est pas possible d’en jurer, mais l’artiste semble avoir voulu accuser l’aspect extraordinaire du cheval en le dotant de petites chevilles noires sur le front et l’encolure. Dernière innovation notable: les deux époux enfin consacrés donnent naissance à deux beaux enfants, dont le fils «fut roy d’Espagne, tresvaillant et sage et bien aprins en armes» (f. e7v), alors qu’il n’était que «roy d’Espagne» chez Guillaume Le Roy et Schenk. Ce rehaut des valeurs de la progéniture, s’il demeure conventionnel, montre cependant que l’imprimeur a porté une attention particulière à la fin du roman.

¹⁵ Suivant Claudin 1900-1914, III: 110, une partie du matériel de Schenk (qu’il désigne sous le nom de Bouttellier, en le distinguant du premier) passa chez La Fontaine. Voir aussi Terrebonne 1921: 267.

2.3. *Didier Thomas (1502) et Jean de Vingle (1516)*¹⁶

Les ateliers lyonnais continuent d'accueillir le *Clamadès* au XVI^e siècle, avec trois éditions dont une a malheureusement échappé à toutes nos recherches.¹⁷ Nous nous arrêtons donc ici sur les deux éditions lyonnaises repérées. La première sortit des presses de Didier Thomas, «L'an Mil CCCC & deux. Le troiziesme iour de May», comme indiqué dans l'explicit, signant le début de l'activité de Thomas en tant qu'imprimeur, pourtant désigné sous ce titre, dès 1493, dans les registres de la ville de Lyon.¹⁸ L'unique exemplaire conservé est un petit in-2 de vingt-quatre feuillets qui ne contient que le *Clamadès*, relié en maroquin rouge.¹⁹ Un *ex libris* collé sur le contreplat porte la mémoire de son ancien propriétaire, le baron James de Rothschild, dont se laissent encore voir les armes. Les petits caractères gothiques sont les mêmes que ceux utilisés pour les *Enseignements de Cathon à son fils*.²⁰ Avec le *Clamadès*, telles sont les deux publications que Didier Thomas semble avoir à son actif. Suivant Claudin, notre imprimeur a vraisemblablement pris la suite de Jean de La Fontaine,²¹ ce qui expliquerait autant la réutilisation de la gravure sur bois que la conformité entre les textes. Thomas reprend en effet sans changement les deux titres de chapitre, mais aussi toutes les leçons spécifiques de l'édition précédente, entérinant ainsi les corrections apportées («ne sçavoit», «duy respondis») et en ajoutant de nouvelles: par exemple «dors ungz disoient», un peu contrariant, devient «dors les ungz disoient». Didier Thomas se révèle donc plus pointilleux que ses devanciers sur la question du sens, et prend l'initiative de modifier une leçon, certes brumeuse, mais restée intacte jusque-là: dans la scène de la fausse guérison de Clermonde, celle-ci demande enfin à ce qu'on lui apporte son gant perdu depuis «plus de deux moys voyre plus de quinze semaines» (f. 1r-v). Plus pointilleux, mais aussi plus pressé de mener son

¹⁶ Les nos 5 et 7 dans notre liste, dont nous n'avions pu fournir à l'époque de description détaillée. On en trouvera quelques reproductions, notamment des bois, dans la notice de la fiche *Clamadès* de la base *ELR* (voir *supra*, n. 5).

¹⁷ Notre édition n° 10, composée l'année 1590 par Jacques Guichard selon Brunet, cité ensuite par Baudrier, puis par Pettegree.

¹⁸ Claudin 1900-1914, IV: 350-1.

¹⁹ Bibliothèque nationale de France, Rothschild 2625.

²⁰ Claudin 1900-1914, IV: 352-3, qui discute cependant l'attribution du *Cathon* à Didier Thomas.

²¹ *Ibid.*

récit à terme, Didier Thomas prend la liberté de raccourcir un passage jugé trop long, répondant à une tendance qui s'accroît au fil du XVI^e siècle et que l'on rencontre d'ailleurs, appliquée à un autre passage, dans la branche B. Dans les deux cas, le retranchement touche les modalités du dialogue, coupé et transposé au discours indirect.²² Chez l'imprimeur lyonnais, il s'agit du premier échange intime entre le héros et son compagnon de route Pinchonnet. Nous reproduisons d'abord la version de Guillaume Le Roy, demeurée inchangée chez Schenk et La Fontaine, puis celle de Thomas :

Et incontinent il [Clamadès] donna congé à Pichonet parce qu'il n'estoit pas possible qu'il le peut mener, car Clamadés vouloit monter sur le cheval de bois avec Clermonde. Toutesfois, Pichonet fut bien mary de la departie, car volentiers eust servy Clamadés, et Clamadés l'en remercia et lui dit: «Mon amy, s'il vous plait, vous yrés devers le roy Carynant, pere de Clermonde, et lui dirés tout ainsi come a esté fait et je vous en prie, et dirés aux troys pucelles qu'elles viengnent hardiement, car je les marieray tresbien, et me recommanderés au roy; et qu'il viengne aux nopces de sa fille, car brièvement je l'espouseray». Et tout ainsi Pinchonnet promist le faire, mais neant moins requist a Clamadés qu'il lui pleut de le mener jusques à la chambre ou estoit Clermonde affin que plus seurement certiffiast au roy verité (1311-1324).

Et luy dist qu'il l'emmeneroit Clermonde et que volentiers l'emmeneroit. «Mais à moy n'est possible que trois peussent estre sur le cheval.» Clamadés luy dist qu'il allast anoncer au roy cornuant comment Clamadés avoit trouvee Clermonde et luy pria qu'il dist au troys pucelles que en brief temps il l'espouserait. Pinchonnet luy promist de ce faire non pourtant que bien courroucé estoit qu'il ne s'en povoit aller avec luy. Clamadés luy requist qu'il luy pleust le mener jusques en la chambre où estoit Clermonde affin que plus certainement certiffiast au roy verité (f. 1v).

Thomas ne montre pas d'autre signe de précipitation et reste encore assez fidèle à son modèle, dont il poursuit même l'inclination au parachèvement, en introduisant un détail au tableau final: le fils du couple royal, on l'a dit, fut roi d'Espagne, avant d'être doté des plus hautes qualités

²² Dans B, l'échange met en scène Clermonde et Menyadus. Il jouxte d'ailleurs le passage où apparaît la fameuse leçon «pour ce mariage». Nous profitons de l'espace de cette note pour corriger une erreur de jugement concernant le traitement du discours dans le fragment allemand du *Clamadès*, «presque toujours transposé au discours direct» (Maillet 2011: 117). Après contrôle, il s'avère qu'il n'est jamais *transposé* au discours direct, il se contente juste de rester stable par rapport à la version française «commune».

par La Fontaine, mais selon Thomas, seulement «après le décès de son père Clamadès». Il n'est pas interdit d'y voir une nouvelle recherche de vraisemblance.

L'imprimé dû à Jean de Vingle, quant à lui, est un in-8 occupant la onzième position d'un recueil factice composé de douze pièces, toutes imprimées à Lyon, et certaines par notre imprimeur. La reliure est du XVIII^e siècle, à cinq nerfs, dos orné, et remonte probablement à son séjour chez le marquis de Méjanès, dont on peut lire encore sur la page de garde la note manuscrite:

Ce recueil renferme treize pieces toutes imprimees à lyon en gothique. La plupart sont en vers[;] il y a un roman d'amour intitulé Lucesse et un roman de chevalerie Clamadès et la belle clermode; ce recueil est assez précieux, ayant des petites pieces de vers qu'il est bien difficile de rassembler.

La divergence entre nos deux calculs s'explique par le fait que la pièce 7 consiste en deux textes qui se font suite, mais il est bien question d'une impression unique. Sur l'imprimeur, on sait relativement peu de choses, sinon qu'il s'agit de Jean de Vingle II, le fils cadet du célèbre imprimeur du même nom, dit aussi Jean d'Abbeville, et qu'à la mort de celui-ci, en 1513, Jean II et Pierre, son frère aîné, entrèrent chez Claude Nourry. Du reste, Jean de Vingle II est d'abord signalé dans les registres comme fondeur de lettres et graveur.²³ Sans pouvoir affirmer qu'il a mis ses talents en pratique pour établir l'édition du *Clamadès*, force est de constater un net enrichissement – sinon en termes de qualité, du moins, de quantité – de l'apparat textuel. S'y trouve une autre gravure inspirée de la représentation du couple à cheval, avec quelques allègements par rapport à celle de La Fontaine et de Thomas, mais une égale prise en considération de la nature merveilleuse du cheval (coiffé d'apparentes chevilles). Six gravures d'une facture peu fine illustrent ainsi les aventures de Clamadès et de Clermonde. La concordance avec l'histoire reste toutefois relative et ne permet pas d'en déduire qu'elles ont été spécialement conçues pour le *Clamadès*. Les lettrines à motif floral, déjà employées par Jean de Vingle père, montrent par ailleurs beaucoup de similitudes avec celles de Thomas, tandis que les caractères présentent une analogie frappante, qui mériterait un examen plus poussé. Outre

²³ Voir Baudrier 1895-1921, XII: 192 ss.; Barbier 2004: 259, n° 154; Droz 1957: 38, n. 3; Thomas 1937: 121-56.

ces caractéristiques matérielles, les deux éditions lyonnaises du XVI^e siècle entretiennent une relation serrée d'un point de vue textuel, la conformité entre les deux témoins ne laissant aucune place au doute. Reprenant donc au cas par cas chacune des leçons adoptées par son devancier, Vingle se plie également à la tendance amorcée dès 1488 visant à clarifier la présentation du texte, qu'il étaye de nouveaux chapitres tout en conservant les anciens. Le texte est certes encore réparti en longues lignes, mais la distribution en est visiblement plus aérée et le cours mieux rythmé, notamment grâce à la décoration.

Les deux représentants de cette tradition lyonnaise élèvent donc le roman de *Clamadès* au statut de livre abouti, offrant au lecteur à la fois un objet maniable et un texte cohérent. Phénomène d'autant plus remarquable que la production lyonnaise perd globalement de sa vigueur à cette époque pour céder le pas à l'édition parisienne ou, dans une moindre mesure, troyenne. Loin d'être oublié par ces deux foyers de production, le *Clamadès* hexagonal va pourtant continuer d'être marqué par l'empreinte lyonnaise au-delà du XVI^e siècle, à travers deux éditions qui apportent un nouveau relief dans le paysage clamado-lyonnais.

2.4. Claude Chastelard (1620)²⁴

Après avoir atteint le degré d'achèvement évoqué avec les deux témoins du XVI^e siècle, la tradition lyonnaise rompt subitement le rapport de filiation si bien éprouvé jusqu'à présent d'une édition à l'autre. Il faut attendre plus d'un siècle, avec l'édition de Chastelard en 1620, pour voir à nouveau le *Clamadès* passer sous les presses de Lyon. Or cet imprimé a tout l'air de remonter à la source, l'*editio princeps*, dont on reconnaît les caractéristiques. Un indice en particulier suggère un lien direct entre les deux éditions, au regard des tout premiers mots de l'imprimé de Guillaume Le Roy: «En Espagne avoit une damoiselle, laquelle print hors du royaume à mary le filz du roy de Sardaigne, et fut appelée ycelle damoiselle royne d'Espagne et eust nom Doctive, et le roy eut nom Marchaditas» (3-6 = f. a2ar). Si elle débute de la même façon, la version de Chastelard tronque rapidement la phrase comme suit: «[...] & fust appellee icelle Damoysselle Royne d'Espagne, & avoit nom Marchaditas». Selon toute vraisemblance, on a affaire à un simple saut du même au même im-

²⁴ Notre édition, n° 12.

pliqué par la mise en page sur deux colonnes de l'édition Le Roy, le passage omis par Chastelard («Doctive, et le roy eut nom») correspondant exactement à une ligne de l'imprimé consulté. C'est la première attestation d'une telle lecture parmi toutes les éditions du *Clamadès*.

On pourrait se contenter d'observer cet indice et la conformité générale entre les deux témoins pour conclure à un recours direct, n'étaient quelques éléments inattendus. L'édition Chastelard est certainement indépendante de toute la tradition lyonnaise qui s'est développée depuis Schenk, puisqu'elle n'en porte aucune des singularités mentionnées, à l'exception du raccourci touchant «pour ce mariage», dont on a vu qu'il se trouvait absolument partout, passant même, sans que l'on puisse se l'expliquer vraiment, d'une branche à l'autre. Le phénomène serait-il là encore à mettre sur le compte d'une génération spontanée? En tout cas, Chastelard dessine une nouvelle ramification faisant fi de la lignée lyonnaise, en s'appuyant soit directement sur Le Roy, soit sur un intermédiaire non identifié auquel on devrait la contamination. Hypothèse qui permettrait d'expliquer un autre phénomène d'omission dont il n'est pas possible d'identifier cette fois-ci la source, mais qui a toutes les apparences d'une erreur de lecture analogue. Après son gant, Clermonde réclame de l'avoine pour le cheval de bois: «Vostre cheval n'a point d'avoine. Allés en querir en Sibile, car mieulx l'aime que d'autre vile» (1287 = f. d7dr). Chastelard a lu: «vostre cheval n'a point d'avoine que d'autre ville», sautant vraisemblablement une ligne là aussi, mais non plus du fait de la mise en page de la *princeps*, qu'on ne pourrait lire de la sorte qu'en redoublant d'inattention. Il apparaît donc difficile de justifier l'erreur sans compter sur l'appui d'un support intermédiaire, à la fois coupable de la distraction touchant la présentation des protagonistes, et susceptible de provoquer les deux autres accidents («pour ce mariage» et la leçon de l'avoine) par des implications matérielles. L'existence de ce document transitoire est déjà moins requise par le dernier élément de divergence observé entre l'*editio princeps* et celle de 1620, lequel concerne la leçon aberrante «ne sarrassent». S'écartant sur ce point, comme sur tous les autres, de la tradition lyonnaise, Chastelard propose «ne s'avisoit», leçon satisfaisante et d'ailleurs adoptée par la branche B.

D'après ces observations, Chastelard et la branche B auraient pu puiser à une source commune, découlant elle-même de l'édition de Le Roy. Nouvelle hypothèse qui expliquerait bien des coïncidences entre la dernière édition lyonnaise et les représentants de la branche B: ils auraient

emprunté à cette source unique la leçon «ne s'avisait» et commis, chacun de son côté, la même distraction, induite par leur modèle, en lisant «pour ce mariage». Tandis que la branche B aurait lu correctement la leçon de l'avoine, Chastelard se serait montré moins attentif, en sautant une ligne. S'il a réellement existé, il n'est pas impossible non plus que ce modèle commun ait colporté la notion d'«histoire», présente dans le titre de l'édition Chastelard, et contrebalancée par celle de «chronique» dans les titres de la branche B. En bonne logique, il faudrait aussi imputer à ce modèle commun le saut du même au même altérant la présentation du couple royal, qui se trouve chez Chastelard et qu'on devrait trouver à l'identique dans la branche B. Pourtant, le troyen Guillaume Le Rouge et ses successeurs donnent autre chose. De surcroît, ils s'écartent de la leçon d'origine (celle de l'*editio princeps*) en proposant une leçon intermédiaire, elle aussi tronquée, et variable d'un témoin à l'autre: la segmentation déjà visible dans l'édition Le Rouge «et fut appelée ycelle damoiselle royne d'Espagne et eust nom Doctive et le roy Marchaditas» aboutit à une coupure supplémentaire chez Trepperel, qui supprime pragmatiquement «et le roy Marchaditas». Sans infirmer irrémédiablement l'hypothèse d'un modèle que partageraient Chastelard et la branche entée par Le Rouge, ce hiatus dans le tableau des concordances invite au moins à réviser les conclusions, dans ce cas précis, d'un saut du même au même, en faveur d'une nouvelle supposition: le modèle laissait peut-être à cet endroit une marge d'erreur, dont la nature nous échappe, mais en tout cas suffisante pour donner lieu à deux interprétations du même passage. Comme il serait indécent de multiplier les hypothèses et les impondérables, laissons la question ouverte.

Ne reste qu'un témoin susceptible de clarifier la toile imprimée du *Clamadès*: l'édition troyenne de Nicolas Oudot.²⁵ Malgré l'absence de date, des critères matériels incitent à la faire remonter aux premiers temps de l'activité du fondateur de la *Bibliothèque bleue*, et en l'occurrence avant l'édition Chastelard. Il ne nous appartient pas, là non plus, de trancher cette question délicate.²⁶ On se contentera pour le moment d'observer des analogies intéressantes entre les deux éditions: au-delà d'une similitude textuelle globale, elles ont en partage la notion d'«histoire» (dans le titre), et certaines leçons déjà attestées dans la

²⁵ Notre n° 11, un in-8 de vingt-huit feuillets, signés A-C⁸, D⁴.

²⁶ L'état des bois gravés du *Clamadès*, repris régulièrement dans les ateliers troyens, est assez parlant, mais mérite encore un examen approfondi.

branche B, comme «ne s'avisoit», déclinée chez Oudot en «ne s'avis», ou, dans les premières lignes, «apprendre à parler françois», qui se substitue à la leçon «apprendre aussi le françoys» représentée jusqu'ici dans la branche A. Oudot et Chastelard partagent en outre des leçons qui leur sont propres, telle la leçon de l'avoine.²⁷ En contrepartie, elles divergent sur un certain nombre de points excluant l'hypothèse d'un rapport direct entre elles: par exemple, la présentation liminaire du couple royal est rendue dans son intégrité chez Oudot, suivant en cela la branche A. D'autre part, Oudot systématise la pratique du chapitre en optant pour un découpage distinct à la fois de celui qu'avait initié La Fontaine dans la branche A, et de celui opéré dans la branche B. Chastelard, quant à lui, s'en tient à reproduire le texte brut des premiers éditeurs lyonnais. Signalons encore, chez Oudot, un phénomène curieux touchant à la structure narrative: l'épisode de la première fuite du héros sur le dos du cheval volant a été déplacé – le déplacement remonte bien à l'imprimeur, et n'est pas le fait d'une manipulation de relieur –, après le deuxième épisode de fuite, qui concerne alors Clamadès et Clermonde. Enfin, Oudot se permet une modification ponctuelle, mais non des moindres. Elle concerne la scène de faste au palais du roi de Toscane, pendant laquelle Clamadès, pourtant soucieux de rester le plus discret possible, est accueilli par le «seigneur du chastel». Alors que tous les imprimés français introduisent ce personnage intempestif – et problématique pour l'édition du texte –, Oudot le remplace par un «grand villain more», leçon qui n'est pas sans rappeler la tradition espagnole (un «negro»)²⁸. À moins qu'il ne s'agisse d'une simple polygénèse, on aurait là une (première?) illustration de l'interférence entre les deux traditions nationales.

²⁷ On pourra citer aussi: «d'un accord et d'une alliance» au début du récit (*vs*: «d'ung accord et d'une bende» dans les éditions lyonnaises, simplifié en «d'un accord» dans la branche B); «s'on luy donnoit un si laid personnage» (*vs*: «celuy lait»); «& que mal pensoit quand dedans la maison d'autruy estoit entré, & mesmement en la chambre de la belle clermonde» (*vs*: «quant dessus l'espece de aultrui estoit entré dedens la chambre de Clermonde»); etc.

²⁸ Voir *Le cheval volant* (Maillet–Trachsler): 279, n. 143.

3. CONCLUSIONS

Au regard des ombres persistantes et des leçons qui marquent d'un bé-mol la logique linéaire de transmission, les conclusions à tirer de ce panorama éditorial ne peuvent être que temporaires. Cependant, le tableau dressé dans cette étude laisse émerger des tendances nettes, des constantes et de là des exceptions qui dessinent entre l'*editio princeps* et les éditions tardives deux grands courants, illustrés d'un côté par l'édition troyenne de Guillaume Le Rouge et la production parisienne, de l'autre par une série de témoins frappés au coin lyonnais et jalonnant une tradition à deux vitesses: l'une, remarquablement linéaire, atteint son épanouissement dans le premier quart du XVI^e siècle avec les éditions solidaires de Didier Thomas et Jean de Vingle fils; l'autre, moins facile à cerner dans sa succession, semble opérer un retour aux sources en contournant la marche des éditions à profil lyonnais, tout en se situant au croisement des deux branches. En suivant cette bretelle sur la voie lyonnaise, le roman de *Clamadès* fait aussi un saut en avant extrêmement rapide, qui se formule, chez Chastelard, dans une édition presque archaïsante, malgré quelques ajustements ponctuels, et chez Oudot dans une édition "moderne" au contraire, dont l'appareil (travail de mise en page, chapitrage suivi, illustrations d'aspect hétérogène mais profuses, titres analytiques, etc.) révèle une mise à jour des codes romanesques. Quoique liées dans un rapport certain de filiation, ces deux dernières propositions éditoriales d'un *Clamadès* français confirment bien la différence d'approche que peut susciter une même histoire à la même époque.

En fait de «témoignage», les imprimés d'Oudot et de Chastelard remportent donc le privilège face à tous les documents analysés, sans doute à cause de leur position en bout de file qui leur confère le rôle d'écumoire de plus d'un siècle de *Clamadès* français. Ils sont aussi les seuls à porter potentiellement la mémoire de l'imprimé lyonnais disparu (fantôme?), dont la date est fixée par Brunet à 1590 et sur la nature duquel (tronc, branche, ramification du groupe lyonnais, ou membre dissident?) l'on ne saura émettre que des spéculations. Une chose apparaît certaine, c'est que la tradition éditoriale du roman de *Clamadès* nous conserve encore des secrets, et qu'elle a dû être nettement plus riche que ce qu'on en possède aujourd'hui, témoin la notice bibliographique de Brunet – dont on ne peut s'empêcher de pondérer la charge fantai-

siste par l'envie d'y croire –, puis les récentes découvertes ayant permis d'identifier et de confirmer l'existence de deux éditions du *Clamadès*.²⁹ Témoin enfin les apparentes extravagances, les entrecroisements ou les simples variances que présente le texte de Nicolas Oudot, constituant le chaînon indispensable entre une tradition "lyonnaise" et la survie du *Clamadès* au XVIII^e siècle.³⁰

Fanny Maillet
(Universität Zurich)

²⁹ L'inventaire après décès de l'imprimeur Jean Janot atteste, avant 1522, une édition du *Clamadès* non recensée jusqu'à présent dans les catalogues, et qui serait à attribuer à la veuve Trepperel, ou à Janot. Voir Runnalls 2000: n° 215. Nous remercions encore S. Cappello de nous l'avoir signalé (Cappello in c. s.). D'autre part, nous avons pu remettre la main sur la reliure de l'édition parisienne attribuée à Jean Bonfons (n° 9 de notre liste) et dont on avait perdu la trace. Nous réservons un chapitre spécial à ce document dans un prochain article.

³⁰ La traduction depuis l'espagnol de M^{me} L. G. D. R., soit M^{me} Le Givre, Le Gendre, ou La Grange de Richebourg, *Les Aventures de Clamadès et de Clarmonde*, Paris, Nyon fils et Morin, 1733, figure dans la majorité des catalogues de bibliothèques personnelles au XVIII^e siècle. Deux «extraits» de ces aventures paraissent ensuite dans la *Bibliothèque universelle des romans* en avril 1777, puis en février 1785: le premier, dû à la plume du comte de Tressan, connaît un large succès et s'impose durablement comme référence; le second est anonyme et passe inaperçu. Mais l'un et l'autre indiquent le recours possible à un support distinct de ceux que l'on a passés en revue, pointant encore les limites de notre connaissance du *Clamadès* et des multiples facettes de sa diffusion. Nous réservons là aussi un chapitre à cette question dans notre thèse.

RESUME: Le roman de *Cleomadès* d'Adenet le Roi a donné lieu au XV^e siècle à deux mises en prose, dont seule la plus courte est passée sous les presses, tant françaises qu'espagnoles. L'examen des imprimés lyonnais veut montrer que, parallèlement aux productions troyennes et parisiennes, un *Clamadès* spécifiquement lyonnais semble se dessiner, depuis l'*editio princeps* de Guillaume Le Roy, pour atteindre son aboutissement au début du XVI^e siècle. En revanche, le dernier imprimé lyonnais rompt le rapport de succession linéaire et laisse entendre que nous ne disposons aujourd'hui que de quelques témoins d'une tradition bien plus complexe.

MOTS-CLES: *Clamadès*; Lyon; imprimeurs français; tradition éditoriale; roman de chevalerie.

ABSTRACT: The romance of *Cleomadès* by Adenet le Roi was translated into prose twice in the 15th century, but only the shorter, known as *Clamadès*, was printed in France as well as in Spain. The review of the editions of *Clamadès* printed in Lyon tends to show that, beside the other French productions, the *editio princeps* by Guillaume Le Roy has given rise to an independent tradition that culminates in the early 16th century. By way of contrast, the last edition of *Clamadès* printed in Lyon breaks the straight-line relationship between the different witnesses and implies that we only have a few tracks and trails left from a much more complex tradition.

KEYWORDS: *Clamadès*; Lyon; French book printers; editorial tradition; chivalric romance.

MORGANT LE GEANT:
MISE EN LIVRE ET RÉCEPTION
PROGRAMMÉE DE PULCI EN FRANCE

Morgant le géant constitue un exemple intéressant de transmission des modèles littéraires de l'Italie vers la France dans la première partie du XVI^e siècle. Les *romanzzi* ont, on le sait, tâché de réconcilier l'héritage romanesque médiéval français et l'inspiration antique. *Morgante il Gigante* est en soi une des premières manifestations du renouveau romanesque de la Renaissance:¹ dans les cours de Florence et de Ferrare a vu le jour une littérature parodiant tant la veine épique que les récits d'aventures bretons. Le *romanzo* de Luigi Pulci, écrit entre 1461 et 1483 et mis pour la première fois sous presse dans une version partielle en 1478, reprend les principaux personnages du cycle carolingien – Charlemagne, Roland, Olivier, Renaud, Ganelon, etc. – et y insère un héros brutal mais fidèle.²

Achevée en 1517 et publiée en 1519, la traduction introduit dans le paysage narratif national un poème chevaleresque centré sur la figure d'un géant combattant le Diable et les Sarrasins à l'aide d'un battant de cloche. En sélectionnant de façon précoce³ ce texte qui mêle nostalgie et mise à distance de l'épopée et du roman du Moyen Âge, le traducteur anonyme a ouvert la voie à la diffusion européenne du *romanzo*: en 1530,

¹ À la même époque ou juste après ont été composés le *Mambriano* de Francesco Bello et l'*Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo; l'*Orlando furioso*, écrit en 1502 et publié en 1516, arrive la fin du premier cycle de production de *romanzzi*.

² L'histoire peut se décomposer en cinq moments: la christianisation de Morgante par Orlando, alors que celui-ci est en train d'assiéger une abbaye aidé par ses deux frères, et les aventures du nouvel écuyer du neveu de Carlo en Paganía (chants I à VIII); le retour de Morgante à Paris, dont les païens font le siège, à la tête d'une armée et en compagnie de Meridiana, fille du roi Caradore (chants VIII à XII); le départ de Morgante à la recherche d'Orlando, qu'il retrouve à Bambillona, et l'aide qu'il apporte à la conquête de la ville (chants XII à XIX); les combats menés de port en port le long de la Méditerranée par Orlando et Rinaldo après la mort de Morgante (chants XX à XXIII); le siège de Paris par Antea, fille du sultan de Bambillona, repoussée hors de France par Orlando, et la bataille de Roncisvalle, où ce dernier meurt (chants XXIV à XXVIII).

³ Avant la période d'italophilie assumée, qui commence plus ou moins avec la traduction de l'*Orlando furioso* et de l'*Hypnerotomachia Poliphili* et se poursuit par l'imitation des *canzonieri* pétrarquistes. Pour d'autres illustrations des échanges littéraires précoces entre les deux nations, voir Polizzi 2012.

le récit passe du français à l'allemand et en 1533, de l'italien à l'espagnol. Mais le transfert linguistique a conduit à un remodelage générique de l'œuvre. S'il a compris la langue difficile, parfois obscure, de l'original, le traducteur a en effet fait renaître la *Chanson de Roland*, ou plus exactement le *Cantare d'Orlando* du XIV^e siècle, sous les octaves hendécasyllabiques du récit de Pulci. Il n'a par exemple pas aimé le manque de grandeur politique et morale de Carlo Magno, l'athéisme du demi-géant Margutte ni la revendication de la liberté de croyance par le démon Astarotte: il a présenté l'empereur des Francs comme le défenseur de la chrétienté, fait disparaître l'acolyte de Morgante et gommé plus généralement tout élément hétérodoxe de la narration.⁴ Sous l'influence peut-être de l'actualité politique européenne,⁵ les chevaliers ont ici pour mot d'ordre de convertir ou d'exterminer. Tout en obéissant aux exigences d'actualisation de la matière, de vraisemblance et d'historicité des dérimages des XIV^e et XV^e siècles français, le traducteur – vraisemblablement un clerc versé dans le droit canon⁶ – a ainsi retrouvé l'esprit de croisade des plus anciennes chansons de geste. Il a converti le *romanzo* humaniste en vieux, voire en très vieux, roman.⁷

Nous voudrions envisager pour notre part un autre type de réception française du *romanzo*: moins celle que conditionne la traduction que celle

⁴ Alors que Pulci était l'ennemi juré de Marsile Ficin et de Savonarole, la traduction fait de Morgante, d'Orlando et de Rinaldo des sortes de missionnaires. Elle insiste sur les moments où les chrétiens convertissent et baptisent les païens et ajoute des commentaires xénophobes. Voir les analyses comparatives menées par Montorsi 2011b: 130-1; 2012a; 2012b.

⁵ En 1517, date d'achèvement de la traduction, François I^{er} et le pape Léon X projettent une croisade contre les Turcs. Montorsi 2012a: 36-8 constate que les termes *paganano* et *saracino* d'un côté et *Barberia* et *Paganina*, qui désignent de manière floue le pays des ennemis, de l'autre, sont souvent traduits par *turc* et *Turquie*.

⁶ Montorsi 2012b note la mention par le traducteur à la fin du texte d'une distinction du *Decretum* de Gratien situant l'origine de la nomination du pape par l'empereur dans le Concile de Latran. Constatant par ailleurs la visée idéologique de la traduction et le fait que plusieurs épopées dérimées aux XV^e ou au XVI^e siècles sont l'œuvre d'ecclésiastiques, le critique fait l'hypothèse que celui-ci a étudié à la Faculté de Décret, c'est-à-dire à la Faculté juridique de Paris.

⁷ Sur la recatégorisation du poème chevaleresque en prose épique issue de la tradition médiévale, voir Montorsi 2012a: 38-40.

que produit la forme matérielle des éditions. Le péri-texte éditorial⁸ apparaît aussi comme un mode de programmation de la lecture: le ou les titres, les discours paratextuels, la disposition du texte sur la page ou encore certains choix de langue ou de style modèlent l'œuvre en fonction des attentes du public et conditionnent inversement le même public à sa consommation. Il s'agit ici encore d'une lecture projetée du récit de Pulci, en quelque sorte idéale ou abstraite, différente des informations que peut livrer le chapitre 1 de *Pantagruel*.⁹ Mais la mise en livre des premières éditions de *Morgant le geant*, de 1519 à 1560 environ, renseigne sur la façon dont un ensemble d'éditeurs et de lecteurs français a pu percevoir un genre, en l'occurrence les éditions ou rééditions des mises en prose du XV^e siècle plutôt que les *romanzi*. Pour s'en rendre compte, on considèrera les différentes étapes de la diffusion nationale de la traduction afin de déterminer les spécificités des éditions produites à Lyon.¹⁰ L'examen comparatif des éditions permettra de voir si *Morgant* est lu différemment ou non d'une ville du royaume à une autre, voire d'un atelier de publication lyonnais à un autre, dans la première partie du XVI^e siècle.

1. ÉTAPES DE LA PUBLICATION DE 1519 À C. 1550-1560: LA FILIATION DES ÉDITIONS

Avant d'arriver en France, le *romanço* a connu un grand succès en Italie. Commandés par Lucrezia Tornabuoni, la mère de Lorenzo de Médicis, les vingt-trois premiers chants ont été publiés pour la première fois à

⁸ En tant que zone de texte placée sous la responsabilité principale de l'éditeur. On peut ajouter à la définition de Genette 1987: 11, les éléments non textuels que sont le format du livre, la disposition du texte sur la page et les illustrations.

⁹ Dans la liste des ancêtres de Pantagruel apparaissent les géants Fierabras, «Morguan», Fracassus et Ferragus. Anklé 1996: 166-73 voit dans la filiation approximative établie par le romancier entre les quatre personnages une réflexion sur le rapport de la fiction à l'histoire: le rapprochement d'une mise en prose anonyme, du récit de Pulci, du *Baldus* de Folengo et de l'*Historia Caroli Magni* du Pseudo-Turpin, voire de l'*Orlando innamorato* et l'*Orlando furioso*, qui reprennent le personnage de Ferragus, aurait une valeur polémique. En signalant facétieusement que Pulci a adjoint un être de fiction à l'histoire de Charlemagne et de Roland, Rabelais prendrait en particulier ses distances par rapport à la version française de *Morgante*. Il aurait donc lu en traduction le texte de Pulci, considéré par Plattard 1967: 14 comme une des sources des romans comiques, au lieu de l'avoir connu par l'intermédiaire de Folengo.

¹⁰ Mounier 2013 en propose l'inventaire.

Florence en 1478, même si les premières éditions que l'on en conserve datent de 1481-1482 – Florence, Sanctum Jacobum de Ripoli – et 1482 (n. s.) – Venise, Lucas Dominici –; les chants XXIV à XXVIII, qui portent sur la bataille de Roncevaux, ont été ajoutés aux précédents dans l'édition florentine de Francesco di Dino, datée de 1483 (n. s.).¹¹ La traduction anonyme, sinon effectuée dans un milieu parisien, du moins publiée à Paris, a de même suscité l'engouement: on en compte dix rééditions durant le XVI^e siècle.¹² Sur les huit éditions qui s'échelonnent entre 1519 et c. 1550-1560, recensées dans l'*Annexe 1*, toutes très rares, nous avons pu en consulter six directement; deux des trois autres sont décrites assez précisément par ailleurs; pour la dernière, on s'en tiendra aux indications fournies par le catalogue de la bibliothèque de conservation. Tâchons d'identifier en suivant le parcours du roman, outre le nombre par lieu d'impression, les caractéristiques matérielles d'ensemble des éditions.

1.1. *Paris, pour Michel Le Noir, Jean Petit et Renaud Chaudière, 1519 (1)
et Philippe Le Noir, 1522 (2)*

L'édition *princeps* de *Morgant* (1) a été publiée à Paris par trois libraires parisiens en collaboration: Jean Petit, Michel Le Noir et Renaud Chaudière. Elle est conservée par un seul exemplaire, incomplet de la page de titre et d'un feuillet. Il s'agit d'un in-2 de 108 feuillets. Le colophon indique: «Cy finist l'hystoire de Morgant [...] Et fut achevé d'imprimer le quinzieme jour de mai Mil cinq cens dixneuf. Cum

¹¹ L'USTC répertorie dix-sept éditions entre 1481 et 1519, pour la plupart intitulées *Morgante maggiore*. Ce titre n'est probablement pas celui de l'édition *princeps*, perdue: il a été adopté par les éditeurs pour distinguer les vingt-trois premiers chants de l'épisode de Margutte, intitulé *Morgante minore* ou *Fioretto di Morgante*, qui circulait séparément. Nous prenons pour notre part le parti, ici et ailleurs (Mounier 2013), de moderniser le nom du héros tel qu'il apparaît dans les traductions en français: *Morgan* pourrait être la forme actuelle de *Morgant*.

¹² Nous n'avons pas répertorié d'autres éditions que celles que mentionne Montorsi 2012b. L'inventaire de Ankli 1996: 152-4 est en revanche à actualiser puisque l'édition Lambany de c. 1529 n'apparaît pas et que l'édition parisienne de 1519 est signalée comme perdue; pour le reste, la datation approximative des éditions qui est proposée est similaire à la nôtre. Un autre recensement des éditions est proposé par Balsamo–Castiglione Minischetti–Dotoli 2009: 344-6; il y manque l'édition Bonfons de c. 1550-1560, l'édition Jean Bogard de 1588 et l'édition Rigaud de 1596.

privilegio Come il appert au premier feuillet de ce present livre» (f. S6r). Un titre est écrit à la main sur un feuillet blanc au début, imitant par la gothique et une grande initiale, à forme anthropologique, les titres des premiers incunables: «L'hystoire de roland». Le traducteur, qui ne signe pas son travail, indique à la fin du texte qu'il a mis «en prose françoise au moins mal que [s]on petit entendement a peu comprendre» un livre «en rime ytalienne» et qu'il a achevé la «translation» (f. S6r) le 31 août 1517. Il ne donne pas de nom d'auteur, présentant plutôt l'œuvre de Pulci comme un réservoir de matière.¹³ Le caractère utilisé est la gothique bâtarde et le texte, segmenté en chapitres, se trouve disposé sur deux colonnes sur la page. Le texte du récit est illustré par 14 bois gravés et de nombreuses initiales ornées appartenant à différentes séries. On retrouve là la mise en forme habituelle des éditions de romans de chevalerie français vers 1520. Le récit est modelé comme n'importe quelle mise en prose du XV^e siècle, ce que le gommage de l'origine et du parcours italiens du livre contribue à renforcer.

L'édition imprimée par Philippe Le Noir seul (2), également conservée dans un unique exemplaire, semble très proche de la précédente. Outre le fait qu'elle est due au successeur de Michel Le Noir, elle indique un privilège d'impression et possède le même format, les mêmes caractères et la même disposition du texte en colonnes que celle de 1519. Le colophon donne pour date d'impression le 12 septembre 1522. La page de titre, certainement dotée d'une gravure,¹⁴ comporte le libellé, gravé en rouge et noir: «S'ensuyt l'hystoire de Morgant le geant: lequel avec ses freres persecutoyent souvent les Chrestiens et serviteurs de Dieu, mais finablement furent ces deux freres occis par le conte Roland. Et le tiers fut chrestien, qui depuis ayda moult à augmenter la sainte foy catholicque: comme oirez ci apres». Comme cela a été remarqué (Montorsi 2012a: 30-1), le titre long s'éloigne de l'original italien – *Morgante il Gigante* ou *Il Morgante* –, fait un lien avec la matière carolingienne et rejoint les ambitions édifiantes de la traduction. Le titre développé signale la présence de Roland, personnage auquel il faudrait

¹³ Le traducteur désigne *Morgante* par la seule formule «ce que j'ay trouvé en ung livre escript en rime ytalienne» (f. S6r). Un peu plus haut dans le texte il mentionne que «ce livre», c'est-à-dire la traduction, et «nostre acteur» (f. S4r) ne font pas mention des circonstances de la mort de Charlemagne. C'est la seule référence à Pulci de l'œuvre.

¹⁴ Les éléments donnés par Ankli 1996: 152-3 sur l'édition, que nous reprenons, sont sommaires.

encore ajouter Renaud, et focalise l'attention sur le début du récit, c'est-à-dire l'épisode de la conversion de Morgan. Le tour verbal impersonnel *S'ensuyt* rappelle l'incipit des manuscrits et trouve une variante dans le premier intertitre du texte: «Cy commence l'hystoire de Roland et Morgant le geant et de plusieurs autres chevaliers et pers de France». Le neveu de Charlemagne est associé ici à Morgan, ce qui peut expliquer le libellé manuscrit du titre de l'édition de 1519 (1). La collation des éditions Le Noir fait supposer que le titre de la première des deux est le même que la seconde, à une variante graphique près, sur le substantif *hystoire*.¹⁵ On manque d'informations sur la gravure initiale et sur le nombre de bois du texte. Toujours est-il que les deux premières éditions françaises ne mentionnent pas au titre le fait qu'il s'agit d'une traduction – le terme final «translation» en est le seul indicateur –, introduisent des chapitres et une table, intitulée «S'ensuyt la Table de l'hystoire»,¹⁶ et modifient l'illustration antérieure de l'œuvre. C'est le signe d'une volonté des ateliers parisiens d'importer matériellement romans de chevalerie français et italiens, en uniformisant leur présentation et en facilitant leur lecture. À regarder quelques-unes des éditions italiennes de l'œuvre, on constate la conservation de la mise en pages sur deux colonnes mais on remarque aussi l'introduction de la division en chapitres et de la table des chapitres ainsi qu'une réfection des sujets des bois gravés.¹⁷

1.2. Lyon, Jean Lambany, [c. 1529] (3)

L'édition lyonnaise de Jean Lambany (3), longtemps considérée comme perdue, est conservée à la Bibliothèque Municipale de Lyon. L'exem-

¹⁵ Le colophon de l'édition de 1519 indique *hystoire* et le colophon et la page de titre de celle de 1522 donnent *hystoire*. L'inventaire de Renouard–Moreau 1972–2004 donne pour titre à l'édition de 1519: «S'ensuyt l'hystoire de Morgant le geant». Brunet, qui est la source de Renouard, a-t-il pu voir cette édition avant sa mutilation ou a-t-il reconstitué son titre, comme nous, d'après l'édition de 1522?

¹⁶ La graphie du nom *hystoire* – *hystoire* – reprend celle du titre de l'édition de 1519, ce qui peut faire penser que Lambany s'est fondé plutôt sur la première édition parisienne (1) que sur la seconde (2).

¹⁷ Dans l'édition de *Morgante* de Milan, G. Castiglione pour G. G. e fratelli de Legnano, 1517, le récit n'est pas segmenté en chants ni doté d'une table. L'édition de Venise, G. A. e fratelli Nicolini da Sabbio, 1532, présente pour sa part une organisation en vingt-huit chants, de même que celle de Venise, Augustino di Bondoni, 1541. Difficile d'identifier l'édition de 1519 (1).

plaire¹⁸ est mutilé de plusieurs feuillets, en particulier ceux du début du texte et de la fin du récit, mais possède une page de titre, une table des chapitres, les dernières lignes du récit, le colophon et la marque de l'imprimeur. La date de l'édition n'apparaît pas; vu le fait que les seules éditions datées de Lambany, modeste successeur de l'éditeur de vieux romans Barnabé Chaussard,¹⁹ ont été publiées en 1529,²⁰ on peut supposer une impression vers 1529. Le libellé du titre, gravé en rouge, est exactement identique à celui des éditions parisiennes antérieures (1 et 2),²¹ de même que le texte du récit.²² Le format est ici l'in-4 et le texte, toujours transcrit en gothique, est disposé sur toute la largeur des feuillets. L'édition comporte une table des chapitres, située entre la page de titre et le début du récit comme dans l'édition P. Le Noir (2), et intitulée «S'ensuyt la table de ce livre». On dénombre 3 bois gravés dans la zone paratextuelle initiale et 47 autres dans la zone textuelle. On trouve beaucoup de grandes initiales en tête des paragraphes des chapitres, dont plusieurs ne sont pas ornées. Difficile de savoir si la grande gravure placée sous le titre, qui représente un chevalier armé d'une épée et d'un bouclier et d'autres chevaliers armés de même autour de lui, dont certains gisent à terre, est une copie de celle des éditions Le Noir (1 et 2), pour les raisons exposées plus haut; nous ne l'avons pas rencontrée ailleurs en tout cas. Au verso de la page de titre se trouve une illustration de style plus simple figurant un chevalier en armure se dirigeant vers deux rois, tous situés dans une salle; il y a peut-être ici un renvoi au fait que dans l'histoire Roland – et Renaud – s'entretiennent avec Charlemagne et des

¹⁸ Merci à Monique Hulvey d'avoir regardé avec nous cet exemplaire et d'en avoir reproduit quelques pages. Voir le dossier thématique de la bibliothèque Numelyo consacré à l'exemplaire de la Bibliothèque Municipale de Lyon (Hulvey 2013).

¹⁹ Sur les neuf éditions recensées dans l'USTC, quatre concernent des romans: *Morgant*, *L'amant desconforté* d'Antoine Prévost, publié en 1529 avec Laurent Hyllaire, les *Rondeaulx nouveaulx jusques au nombre de cent et troys*, datés de 1529, et *L'abusé en court*, sans date. Il s'agit de fictions narratives écrites en français. Deux textes religieux sont aussi des récits: *La legende dorée* et *La patience de Job*.

²⁰ Sur les neuf éditions signées par l'atelier Lambany répertoriées dans l'USTC, quatre sont sans date et, parmi elles, trois sont données comme datant de [1528].

²¹ La graphie du nom *histoire* – *hystoire* – reprend celle du titre de l'édition de 1519, ce qui peut faire penser que Lambany s'est fondé plutôt sur la première édition parisienne (1) que sur la seconde (2).

²² Nous avons fait une confrontation ponctuelle du texte du récit de l'édition de 1519 (1) et de celui de c. 1529 (3) et constaté une quasi-conformité des deux, y compris pour la graphie et pour la ponctuation.

rois sarrasins alliés aux chrétiens. Le verso du troisième feuillet de la table comporte une gravure, moins travaillée encore que celle du verso de la page de titre: elle figure des cavaliers fuyant un groupe de chevaliers, également à cheval, armés de lance; parmi les chevaliers en fuite deux sont de plus grande taille que les autres (Morgan et Roland?). La variété de factures des bois initiaux et le caractère sommaire du trait de deux d'entre eux, qui rappelle les illustrations des tout premiers incunables de romans, laissent supposer un soin un peu moindre apporté à l'édition par rapport à celles des Le Noir.

1.3. *Paris, Alain Lotrian et Denis Janot, [c. 1533] (4)*
et Alain Lotrian, [c. 1536] (5)

L'édition parisienne suivante (4) est due à Alain Lotrian et à Denis Janot. Elle est sans date mais antérieure à celle qu'a réalisée seul Alain Lotrian (5). La première a dû paraître vers 1533 et la seconde vers 1536. D'après ce qu'on en sait, il s'agit d'un in-4, dont le texte est en gothique, à longues lignes et illustré par 13 bois et des initiales appartenant à différentes séries. La page de titre présente un titre en rouge et noir, ce qui rappelle, outre le nombre des illustrations, les éditions parisiennes antérieures (1 et 2), et comporte une grande gravure travaillée: au premier plan deux armées se font face, dont l'une se trouve dans son camp; au second plan, deux chevaliers s'affrontent à la lance; au troisième plan, apparaissent des collines, sur le haut de celle de droite un beau château. Le titre ne varie pas, mais on note des corrections orthographiques et un changement lexical.²³ Il est probable que le texte du récit a été lui-même revu; mais la mise en vente du seul exemplaire conservé, qui a appartenu à un libraire, rend la vérification impossible.

L'édition de Lotrian sans date (5), conservée par deux exemplaires, semble suivre celle de c. 1533 (4). Le format, la disposition des pages et le nombre des illustrations du texte sont inchangés. À nouveau le titre, en rouge et noir, surmonte une gravure de grande taille, qui représente ici un chevalier armé d'une épée combattant d'autres chevaliers. La gravure ajoutée au verso figure également une scène de bataille (deux groupes de cavaliers s'affrontent à la lance). La table a un titre proche de celui de la

²³ Le graphème *y* est par endroits remplacé par *i*; la ponctuation change un peu; la coquille «ces deux freres» est corrigée par «ses deux freres». L'adverbe «souvent» est changé en «tousjours».

première séquence de texte (chap. 1): «S'ensuit la table de l'histoire de Roland et de Morgant le geant et de plusieurs autres chevaliers de France». L'intitulé du livre marque une systématisation de la modernisation orthographique amorcée vers 1533.²⁴ Le texte du récit lui-même suit la même tendance, s'écartant de l'édition de 1519 (1) et par extension de celle de 1529 (3): on note des variantes graphiques, du même type que celles du titre, et quelques substitutions ou suppressions lexicales.²⁵ Difficile toutefois de dire si ces corrections linguistiques, somme toute légères, ont été opérées dans la première ou dans la seconde édition de l'atelier Lotrian; vu la proximité de la seconde par rapport à la première on tend à penser qu'elles sont dues à l'édition partagée de c. 1533 (4).

1.4. *Paris, Nicolas Chrétien, [1540-1550] (6)*

L'édition parisienne de Nicolas Chrétien (6) est également sans date. Sachant que l'imprimeur, qui a succédé à Alain Lotrian, a exercé entre 1547 et 1557 et après comparaison avec d'autres éditions de son fonds, on peut supposer une publication dans les années 1540. Il n'est pas évident d'établir la chronologie relative de cette édition (6) par rapport à celle d'Arnoullet (7). La consultation du seul exemplaire conservé permet de constater un suivi des éditions Lotrian, à quelques exceptions près: la suppression de l'attaque stéréotypique – *s'ensuit* – et l'adoption d'une graphie archaïsante pour le premier nom – *histoire* – du titre, qui commence par l'expression «L'hystoire de Morgant le geant», ainsi que le retour à une disposition du texte sur deux colonnes.

²⁴ *Persecutoyent* est remplacé par *persecutoient* et *catholique* par *catholique*. Le colophon indique de même: «Cy finist l'Histoire de Morgant le Geant [...]».

²⁵ Dans la première séquence du texte (chap. 1) on trouve un remplacement d'une épithète adjectivale: «de noble Charlemaigne» (f. Av) se substitue à «le glorieux Charlemaigne» (f. Av) de l'édition de 1519. Le début de la première phrase de la seconde séquence (chap. 2) n'est plus «Ce fut à une feste de Pasques que le roy Charlemaigne tenoit une grande court et magnificque en sa cité de Paris» (f. Av) mais «À une feste de Pasques que le noble Charlemaigne tenoit une grande court et magnificque en la noble cité et ville de Paris» (f. A2r). C'est là une correction exceptionnelle par son ampleur: les variantes concernent pour l'essentiel la graphie, en particulier l'usage des majuscules, les accords verbaux et la ponctuation; les quelques retouches lexicales portent principalement sur des substitutions d'adjectifs.

1.5. *Lyon, Olivier Arnoullet, 1548 (7)*

Publiée à Lyon avant ou après celle de Chrétien (6), l'édition d'Olivier Arnoullet (7) date de 1548. Conservée dans deux exemplaires, elle fait le choix du gothique et des longues lignes. Elle se place clairement dans la continuité de la première édition lyonnaise (3): le titre reprend l'orthographe adoptée par Lambany et ne comporte pas les modifications de l'atelier Lotrian – la correction de «ces deux freres» par «ses deux freres» et de «souvent» par «tousjours» – et le texte du récit présente l'état orthographique et stylistique de l'édition de c. 1529; la gravure du recto du feuillet de titre est en outre la même. Le colophon indique, comme vers 1529: «Cy finist l'Histoire de Morgant le Geant [...]».²⁶ Mais on note des changements ponctuels, en particulier concernant le format du livre – l'in-8 –, la position finale de la table des chapitres, toujours intitulée «S'ensuÿt la table de ce livre», et le sujet de la gravure au verso du titre. Le nombre des illustrations du texte – 35 – est un peu moins important que dans l'édition Lambany, même si une certaine uniformité apparaît dans l'utilisation des grandes initiales en tête des paragraphes. L'édition de ce qui passe toujours pour un vieux roman – par le gothique et les codes stylistiques de l'ouverture du récit – paraît dans l'ensemble soignée pour le milieu du siècle, alors que les éditions parisiennes contemporaines se signalent par une plus grande disparité dans le matériel typo-iconographique.

1.6. *Paris, Jean Bonfons, [1550-1560] (8)*

L'édition parisienne de Jean Bonfons (8) n'est pas datée. L'unique exemplaire conservé est un in-4 à longues lignes proche des éditions parisiennes antérieures: le titre, en rouge et noir, est celui de l'édition de c. 1540-1550 (6), c'est-à-dire qu'il ne possède pas la formule initiale *S'ensuit*, et il est suivi d'une gravure au sujet identique à celui de l'édition de c. 1536 (5) – le recto de la page de titre est laissé blanc –; la table des chapitres, placée après le feuillet du titre, présente le même titre que les éditions parisiennes antérieures (5 et 6). On remarque un maintien de la disposition du texte sur deux colonnes, comme dans les éditions Le Noir (1 et 2) et

²⁶ En dépit, dans les deux cas, de la graphie en *y* d'*histoire* dans le titre principal.

l'édition Chrétien (6), mais une finesse plus importante du dessin des illustrations, dont les sujets peuvent venir de l'édition Lotrian (5).

Les huit premières éditions de *Morgant*, conservées pour six d'entre elles par des *unica* et pour les deux autres par deux exemplaires seulement, présentent ainsi la caractéristique d'être toutes attribuées et datables approximativement. Toutes dérivent de l'édition parisienne de 1519 (1), qui établit la quasi-totalité de l'état linguistique du texte, le titre principal, la segmentation en chapitres du récit, la table et un premier jeu d'illustrations. Malgré quelques lacunes d'information dans la description matérielle, une filiation se dessine clairement entre les éditions parisiennes d'un côté et les éditions lyonnaises de l'autre, comme le figure l'*Annexe 2*.²⁷ Le passage d'un atelier parisien à un autre et de Paris à Lyon entre les années 1520 et les années 1550 n'a rien de surprenant: il est analogue à celui d'autres proses imprimées à la même époque.²⁸

2. MORGANT DANS L'ATELIER DE JEAN LAMBANY (C. 1529)

Comme souvent pour les romans médiévaux, les transformations apportées au roman par les différents ateliers au cours du siècle sont légères:²⁹ il semble que l'on pratique la réédition à l'identique. Mais le toilettage éditorial, même minimal, peut cacher des partis pris convergents. C'est ce que nous allons tâcher de vérifier, à titre d'exemple, à propos des éditions lyonnaises, de Lambany (3) d'abord et d'Arnoullet

²⁷ Le répertoire de Balsamo–Castiglione Minischetti–Dotoli 2009: 344-6 indique aussi que les éditions parisiennes se suivent: celle de 1522 (1) est présentée comme se basant sur celle de 1519 (1), celle de Janot et Lotrian (4) sur celle de P. Le Noir (2) et celle de Lotrian seul (5) sur celle de Janot et Lotrian (4).

²⁸ Les imprimeurs concernés sont familiers de ce type de reprise. Cappello 2011: 62-4 signale que *Les quatre fils Aymon* sont publiés à Lyon par Claude Nourry à plusieurs reprises, puis par les frères Huguétan, puis par Pierre de Sainte-Lucie, et qu'ils paraissent également à Paris chez la Veuve M. Le Noir, chez A. Lotrian, dans une édition qu'il fait seul et dans une autre en association avec D. Janot, puis chez N. Chrétien et chez J. Bonfons. Il précise aussi que la publication de *Beufres de Hantonne* implique les ateliers d'A. Vérard, de M. Le Noir, de P. Le Noir, de J. Bonfons et d'O. Arnoullet et que celles de *Milles et Amys* paraissent pratiquement chez les mêmes imprimeurs.

²⁹ Le texte, la chapitration et l'illustration des romans sentimentaux et des *Amadis* par exemple font au contraire l'objet de révisions importantes.

(7) ensuite. Si celles-ci sont en nombre moindre par rapport aux éditions parisiennes, elles présentent quelques variantes matérielles. Commençons par examiner les interventions effectuées par Jean Lambany et voyons si elles ont une incidence sur la manière de lire la fiction. Spécialisé dans la réédition, cet imprimeur, à la carrière très brève, a joué un rôle de “passeur” en faisant venir à Lyon la traduction de Pulci. Il a pour cela suivi, comme on l’a vu, l’édition de *Morgant* de 1519 (1) due à M. Le Noir et à ses associés.

2.1. *Format*

L’édition (3) a pour format l’in-4, non plus l’in-2. Cela peut indiquer une volonté à la fois de réduire le coût de fabrication et de rendre le livre maniable.³⁰ Le choix est conforme au changement qui s’opère dans les années 1520 dans l’édition des romans médiévaux.³¹

2.2. *Disposition du texte sur la page*

Le recours à la disposition du texte en lignes pleines est également attendu. Alors que l’usage des deux colonnes dominait jusque-là pour ce type d’œuvres,³² l’éditeur décide de supprimer la perte de place occasionnée par de larges marges et un espace entre les colonnes, mais d’augmenter le nombre général des feuillets (124 en théorie au lieu de 108). Il omet aussi le titre courant, ce qui rend la page massive. Le passage d’un paragraphe à un autre au sein du texte des chapitres, qui s’effectue aux mêmes endroits, reste pourtant sensible. Les lettrines ont un rôle démarqueur plus important sur ces pages au texte dense qu’elles n’en ont sur les pages grand format. Pour le lecteur, le manque d’aération des feuillets n’altère ainsi pas la perception de la structuration du récit et donne au contraire une impression de surplomb de la matière de l’histoire.

³⁰ Les autres éditions de Lambany sont aussi en petit format: l’in-4 pour *L’abusé en court* et *La patience de Job* et l’in-8 pour *l’Epistre du chevalier gris*.

³¹ Voir par exemple *Les quatre filz Aymon* et *Ogier le danoy*.

³² L’édition de *Morgante* de Milan de 1517 présente deux colonnes. Celle de G. A. e fratelli da Sabbio de 1532 est en revanche à longues lignes.

2.3. Page de titre

Le titre, gravé en rouge uniquement, s'ouvre par une grande lettrine historiée.³³ La grande illustration, de style raffiné, représente un épisode de guerre: un chevalier de grande taille en côtoie un autre de même stature, alors qu'un troisième combattant, à droite de l'image, paraît plus petit. Il n'est pas aisé d'identifier précisément Morgan et Roland: même si le géant des romans n'a rien de monstrueux, comme c'est le cas dans la mythologie antique, le lien n'est pas direct entre l'image et le titre.³⁴ L'éditeur n'exploite pas la thématique du géant, à la différence de ce que Rabelais et les éditeurs des romans gargantuins vont faire en 1532: conformément au sérieux de la traduction, la chevalerie n'est pas mêlée au folklore. L'illustration du dos de la page de titre introduit le motif de la négociation politique, voire diplomatique; l'image, qui détone par la simplicité des traits du dessin et le caractère usé du bois, crée une dissonance avec le raffinement relatif de l'univers guerrier du bois de la page de titre. Le premier feuillet veut surtout renvoyer à des sujets – les combats et les figures royales – et par extension à un genre.

2.4. Table des chapitres

Une modification assez importante concerne les chapitres, cela à plusieurs niveaux du livre. S'il n'intervient pas sur le libellé ni la place des titres de chapitres dans le texte du récit,³⁵ l'éditeur de l'atelier Lambany introduit d'abord une numérotation de ceux-ci tant dans les intertitres

³³ Voir http://numelyo.bm-lyon.fr/f_eserv/BML:BML_00GOO01001THM000_1legeant/web_A1r.jpg.

³⁴ Dans les éditions italiennes de *Morgante* le géant est au contraire bien reconnaissable. La page de titre des éditions de Milan de 1517 et de Venise de 1532 présente une grande gravure où Morgante, figuré comme de très grande taille, comme le veut le surnom *maggiore* que les éditeurs du XV^e siècle lui ont appliqué au nom du héros, s'entretient avec celui qui l'a converti, Orlando.

³⁵ Alors que les intitulés manquent en partie de lien avec le contenu des chapitres. Plusieurs intertitres se répètent et la plupart passent sous silence le caractère merveilleux de l'histoire. Le personnage de Morgan apparaît par exemple peu: il est oublié lors des événements à la cour du roi Corador (chap. 16 à 27), réapparaît discrètement dans le récit du siège de Babylone (chap. 74) et meurt sans qu'on y insiste (chap. 78). La reconnaissance de deux chevaliers prêts à s'affronter, la pendaison et le siège d'une cité sont au contraire des motifs omniprésents.

que dans la table.³⁶ Il met ensuite logiquement en correspondance ces numéros: les 134 chapitres de la table se retrouvent aisément dans le texte. Mais il maintient les quelques variantes orthographiques, lexicales et morphosyntaxiques que présentent les titres des chapitres dans la table par rapport aux intertitres: des formes verbales ou adjectivales sont de manière rare et aléatoire simplifiées ou supprimées et la syntaxe se trouve à l'occasion allégée dans la table.³⁷ Même s'il faudrait s'en assurer en regardant la table de l'édition P. Le Noir (2), vu que celle de l'édition de 1519 (1) est manquante, on peut supposer que l'éditeur a hérité de ces variantes minimales: l'édition Lotrian de c. 1536 (3), qui suit celle de 1522 (2), présente les mêmes décalages, erreurs comprises.³⁸ Sans retoucher au découpage du récit en chapitres ni au libellé de leur titre dans le texte ni dans la table, celui qui a mis en forme *Morgant* chez Lambany a ainsi voulu faciliter la circulation du lecteur dans le livre.

Ce choix est en conformité avec ceux du traducteur. En omettant de lui affecter un numéro, l'éditeur donne en effet un statut à part à la première séquence du texte, qui s'intitule dans l'édition de 1519 «Cy commence l'hystoire de Roland et Morgant le geant et de plusieurs autres chevaliers et pers de France». Les deux paragraphes qui précèdent le chapitre 1 évoquent deux expéditions de Charlemagne en Italie au secours du pape et une autre à Jérusalem, tentant de faire admettre la légende relative à la figure impériale par une contextualisation histo-

³⁶ Voir http://numelyo.bm-lyon.fr/f_eserv/BML:BML_00GOO01001THM000_11geant/web_A2r.jpg. Les chapitres de l'édition de 1519 (1) n'ont pas de numéro. Ankli 1996: 152-3 n'indique pas que ceux de l'édition de 1522 (2) en contiennent; il précise seulement que la première rubrique qui se trouve dans la table est «Comment l'empereur Charlemaigne tint une grand court [...]».

³⁷ Au plan morphologique, «vouloib» du texte est par exemple corrigé par «voulub» (chap. 28) dans la table et d'«unes lettres» par «une lettre» (chap. 35). Au niveau morpho-lexical, «se despartit» est par exemple changé en «se partist» (chap. 2), «l'empereur Charlemaigne» en «Charlemaigne» (chap. 95, 129 et 133) et «la noble ville et cité de Paris» en «la cité de Paris» (89). D'un point de vue lexical et syntaxique, une construction verbale ou propositionnelle peut se trouver modernisée ou simplifiée: «alla en Ronceval» devient «alla à Ronceval» (chap. 127) et la relative «laquelle cité fust par lyon toute destruite» devient «laquelle fust destruite» (chap. 129).

³⁸ La table modifie une fois de façon fautive le contenu du récit: au lieu de «Comment roland arriva en une abbaye et occit deux grans geans et ung qu'il mena avecques luy» (f. B2v) elle indique «[...] et aussi deux grans geans [...]» (chap. 3).

rique.³⁹ Les deux derniers chapitres du texte, qui s'intitulent «Comment l'empereur charles partit de navarre et alla à Ays en allemagne où il mourut» et «Des signes qui apparurent au ciel devant la mort de charlemaigne», possèdent aussi une dimension apologétique forte.⁴⁰ Ils sont logiquement dotés des numéros 133 et 134: malgré leur statut d'épilogue, ils proviennent de la fin de *Morgante*⁴¹ et ont une dimension narrative plus importante que le prologue. Sans avoir forcément consulté l'original italien, l'éditeur met donc avant les éléments discursifs attribuables au traducteur et participe au projet de celui-ci de créer un genre à mi-chemin entre le roman, la chronique et l'hagiographie.

2.5. *Illustrations*

L'édition comporte un nombre sans précédent de bois gravés: 47 dans le texte – contre 14 dans l'édition de 1519 –, sans compter des illustrations

³⁹ Le récit ne commence qu'au chapitre 1 avec la réunion par Charlemagne de ses chevaliers à Paris, la traduction remplaçant l'entrée en matière de *Morgante* (I, 1-8) par un résumé de la vie de celui-ci. Sur les emprunts de ce prologue à la *Vita Karoli* d'Eginhard, pour le récit de la première expédition de l'empereur en Italie sous le pape Léon III, et au martyrologe du moine Usuard, pour la canonisation de Charlemagne et la fondation par celui-ci de cinq évêchés, voir Montorsi 2011: 133-6; 2012b. Ankli 1996: 160-3 note que la prose de *Fierabras*, publiée par P. Le Noir en 1520 sous le titre *La conquête de Charlemaigne*, fonctionne sur le même principe. *Huon de Bordeaux*, imprimé par M. Le Noir en 1513, 1514 et 1516, s'ouvre d'ailleurs aussi sur une référence élogieuse à Charlemagne.

⁴⁰ Le traducteur utilise le pronom de la première personne et s'adresse aux lecteurs à partir de la fin du chapitre 132 pour rapporter deux événements relatifs à Charlemagne postérieurs à la prise de congé de Charlemagne par Renaud: la christianisation de la Germanie, de l'Espagne et de l'Italie barbares et la retraite à Aix-la-Chapelle. Il renvoie le lecteur au *Speculum* de Vincent de Beauvais et aux *Chroniques de Saint-Denis* pour les circonstances de la mort de l'empereur et aux *Chroniques de France* de Gaguin pour les œuvres de Charlemagne en général. Le fait que l'épilogue soit presque entièrement dérivé du dernier chant de *Morgante*, qui résume la vie de l'empereur en puisant dans la *Vita Caroli* de Donato Acciaïoli, et que les références à l'historiographie chrétienne se mêlent à une mention des *Quatre filz Aymon* et d'*Ogier le danoys* amène à exclure l'hypothèse de Ankli 1996: 162, selon laquelle le discours préfaciel et postfaciel de l'édition pourrait être avoir été écrit par quelqu'un d'autre que le traducteur.

⁴¹ La mort de Renaud, après la défaite de Roncevaux et la punition de Ganelon, est de même mentionnée rapidement dans l'original (XXVIII, 36), alors que le narrateur fait un long rappel des faits de Charlemagne de sa naissance à sa mort (XXVIII, 70-100), et mentionne, comme le traducteur, les signes annonçant la mort de l'empereur (XXVII, 111).

éventuellement présentes dans les treize feuillets manquants de l'exemplaire conservé ni les 3 gravures liminaires. Les illustrations se caractérisent par leur disparité: leur taille, le trait de leur bordure, leur position par rapport au texte et leur style respectifs laissent supposer l'usage de six séries différentes.⁴² La moitié est réutilisée à l'intérieur du livre – 22 bois sur les 47 du texte se répètent, l'un d'eux reprenant la gravure du verso de la page de titre –, si bien que le rapport entre le sujet des images et celui du passage du récit où celles-ci s'insèrent peut être ténu. Les illustrations apparaissant une seule fois s'avèrent en général en convergence avec l'histoire: celle du chapitre 43 présente Astolphe dépendu du gibet de Montfaucon par Renaud ainsi que la tête tranchée du bourreau (f. G2r) en train de brûler; celle du chapitre 128, la vision par Charlemagne de Roland mort à Roncevaux; celle du chapitre 130, l'arrestation du roi Marsile par l'empereur. Des épisodes aussi fameux donnent lieu à une illustration singulière, faite à partir du contenu des chapitres.⁴³ Mais les bois repris ont tendance à brouiller la reconnaissance des personnages par des effets de superposition: la même image d'un chevalier agenouillé devant un roi dans son campement s'applique à l'annonce de la constitution par Marsile d'une armée contre Charlemagne (f. N3r) et à la nouvelle que Ganelon fait porter à un messager pour l'empereur de la paix faite avec le roi sarrasin (f. N6r); elle trouve une variante dans le bois, de plus grand format, figurant le conseil que donne Olivier à Roland à Roncevaux d'aller demander de l'aide à l'empereur (f.

⁴² Toutes sont placées, comme à l'habitude, après les intertitres: les grandes gravures allongées à filet noir épais occupant toute la largeur de la page et de style simple, les grandes gravures allongées à filet noir fin occupant toute la largeur de la page et de style travaillé, les grandes gravures allongées à filet noir épais occupant les trois-quarts de la ligne et de style simple, les petites gravures à double bordure occupant le tiers de la ligne et de style travaillé et les petites gravures à double bordure occupant le tiers de la ligne et de style simple. Les gravures du début du livre viennent aussi, semble-t-il, de trois jeux de bois distincts: celle de la page de titre est de grande taille et est très travaillée; celle du verso du titre, reprise au chapitre 115, est plus simple, visiblement plus ancienne par son style; celle du verso du dernier feuillet de la table, également non assortie de texte, paraît une reprise d'une gravure plus ancienne encore, ne possédant pas d'arrière-plan et les personnages étant simplement figurés par leur contour. Baudrier 1895-1921, XI: 44, n'indique rien sur les bois du *Morgant* de Lambany.

⁴³ C'est également le cas pour la figuration du siège de Saragosse au chapitre 129, intitulé «Comment l'Empereur Charlemaine alla en la cité de Sarragosse, laquelle cité fust par luy toute destruite» (f. P7v); l'image apparaît déjà au chapitre 53.

O5r).⁴⁴ L'éditeur a travaillé vite ici: il a suivi le titre du chapitre, sans chercher à systématiser le rapport entre le sujet des images et le motif pointé dans l'intertitre.⁴⁵ Le caractère gratuit et aléatoire de ces illustrations fait hésiter, pour quelques gravures, à interpréter l'écart entre le texte et l'image comme une audace interprétative ou comme une incohérence.⁴⁶ Le lecteur avide de retrouver des épisodes topiques de la matière carolingienne ne peut en tout cas manquer d'être séduit par la prolifération d'illustrations et de lettrines de toutes tailles et de toutes factures.

L'édition Le Noir (1) fait au contraire le pari de la sobriété et de l'éclaircissement du récit. Les 14 vignettes du texte appartiennent en effet pour l'essentiel au même jeu de bois – des images de la largeur d'une colonne, de style assez travaillé – et ne comportent que deux redoublements. L'idée est ici de suivre de près le récit, voire d'en donner une analyse. Au chapitre [43] – selon la numérotation de l'édition Lotrian de c. 1536 (5) – Ganelon, à l'air dur, montre du doigt le gibet de Montfaucon, tandis qu'Astolfo dit ses prières à genoux et que le bourreau, secondé par des soldats, lui tient l'épaule. Au chapitre [76], qui correspond au chapitre 75 de l'édition de 1529, Morgan tente d'ouvrir la porte de la ville de Babylone, défendue par des archers, alors que le récit précise que cette porte résiste longtemps (f. L3v). L'édition de c. 1529 ne reprend aucune de ces images, peut-être expressément conçues pour le roman, et n'en positionne que trois en tête des mêmes chapitres.⁴⁷ Sans tenter d'infléchir la lecture du texte dans le sens du religieux, du merveilleux ou du comique, le dispositif iconographique de c. 1529 mêle motifs anciens, favorisant à la reconnaissance générique, et épisodes originaux, propices au suspens.

⁴⁴ Même remarque pour les illustrations des chapitres 17, 54, 80 et 88 et pour celles des chapitres 23, 56 et 93.

⁴⁵ Le sujet de la transmission d'informations est véhiculé aussi bien par la grande gravure du chevalier aux genoux du roi sans cheval (chap. 106, 117 et 121), comme on a vu, que par la petite vignette du chevalier aux genoux du roi avec un cheval à ses côtés (chap. 18, 22, 29 et 111).

⁴⁶ La vignette du chapitre [13] – numéroté 3 par erreur – fait apparaître un groupe de gentilshommes discutant avec un roi assis et un chevalier mécontent derrière celui-ci. S'agit-il de Renaud faisant un sermon au roi Corbant dans le but de le convertir ou de Renaud demandant congé à Corbant, ce qui déplaît à Olivier, amoureux de la fille de Corbant et dont le texte dit qu'il trouve des excuses pour reporter le départ (f. C6r)? Si l'image de chevaliers combattant à cheval devant une ville aux portes ouvertes convient bien pour figurer la prise de Babylone par Morgan au chapitre 75, elle est moins adaptée pour le meurtre du sultan de Babylone par Renaud au chapitre 73.

⁴⁷ Celles des chapitres 42, 75 et 80 de l'édition Lambany.

C'est ainsi un véritable programme éditorial que révèlent les quelques modifications opérées vers 1529 sur l'édition de 1519. L'édition lyonnaise de l'atelier ne vise pas à dépayser ni à interroger le lecteur de *Fierabras*, imprimé par Barnabé Chaussard. Elle tâche de faciliter l'accès à un texte, aux personnages multiples et aux fils narratifs enchevêtrés en facilitant la circulation dans le livre et le repérage dans le récit, en séduisant l'œil et en piquant la curiosité. La réfection substantielle, qui a pu comporter des risques commerciaux – Lambany publie seul et ne bénéficie pas, comme ses prédécesseurs, d'un privilège –, paraît militer en faveur d'un élargissement du lectorat des vieux romans. Si elle a pu être sentie comme concurrentielle, elle a séduit en partie les éditeurs parisiens: l'édition Janot et Lotrian (4) adopte l'in-4 et la longue ligne et numérote les chapitres du récit et de la table (voir *Annexe 1*).⁴⁸

3. MORGANT DANS L'ATELIER D'OLIVIER ARNOULLET (1548)

Venons à présent aux éventuelles spécificités de l'édition d'Arnoullet (7). Spécialiste incontesté de l'édition des romans médiévaux à Lyon dans la première partie du siècle,⁴⁹ l'imprimeur est moins en concurrence en 1548 sur ce marché avec Pierre de Sainte-Lucie – le successeur officiel de Nourry – et Gilles et Jacques Huguetan, aux impressions peu nombreuses et occasionnelles, qu'avec Nicolas Chrétien et Jean Bonfons. Il a déjà publié un précédent roman d'aventures venu d'Italie, traduit par un pèlerin sur le chemin de Jérusalem: *Guerin Mesquin*.⁵⁰ Avec *Morgant*,

⁴⁸ Le fléchage en pointillés dans le stemma indique l'influence secondaire de l'édition de c. 1529 sur celle de c. 1533.

⁴⁹ Cappello 2011: 66-7 compte 33 romans parmi les 183 éditions publiées par l'imprimeur entre 1517 et 1567. Quatre d'entre eux sont des romans d'amour italiens et espagnols: *L'histoire des deux vrais amans Eurial et Lucesse*, s. d. [c. 1526-1528]; *La Prison d'amours*, 1528; *Le Jugement d'amour*, 1532; et la *Complainte des tristes amours de Flamette*, s. d. [c. 1535].

⁵⁰ *Le premier livre de Guerin Mesquin*, 1530, pour Romain Morin. Voir Montorsi 2011a. Œuvre singulière d'Andrea da Barberino, mêlant matière carolingienne, éléments folkloriques et données encyclopédiques, *Guerrin Mesquino* n'est pas un *romanzo*, comme les œuvres de Pulci ou de l'Arioste, mais un récit d'aventures et de quête identitaire de type médiéval, qui a joui en Italie depuis sa création à la fin du XIV^e ou au début du XV^e siècle d'un large succès. Avant qu'Arnoullet ne publie la traduction de Jean de Cucher-mois, entreprise en 1490, il a fait l'objet d'une première version française en prose, restée manuscrite, par Jacques de Rochemaure. Une fois qu'Arnoullet a mis *Guerin Mesquin*

son pari est certainement de prolonger le succès d'un texte importé par Paris et déjà connu des Lyonnais.⁵¹ Celui qui prend en charge l'édition fait pour cela des choix audacieux, distincts à la fois ceux de Lotrian (4 et 5), voire de Chrétien (6) – si son édition est bien antérieure à celle de cet imprimeur –, et de Lambany (3).

3.1. *Format*

L'in-8 n'est pas encore la règle au milieu du siècle pour les romans médiévaux.⁵² L'éditeur d'Arnoullet est le premier et le seul au cours du siècle à choisir pour *Morgant* ce petit format, qui rend le livre plus maniable que l'in-4. Il établit une proximité immédiate entre le lecteur et l'histoire, renforçant l'impression de familiarité avec le récit.

3.2. *Disposition du texte sur la page*

L'augmentation conjointe du nombre général de feuillets – 170 au lieu de 124 dans l'édition de c. 1529 (3) – garantit paradoxalement la lisibilité du texte. Des blancs sont ménagés sur la page par le grossissement du caractère, par la largeur des marges, par l'écartement des intertitres par rapport aux débuts des chapitres et par la taille des lettrines en tête des paragraphes. Quand une illustration apparaît, le chapitre débute par une initiale de taille moyenne et non ornée, l'image suffisant à l'aération du feuillet. Ce choix, peu économe en papier, contrecarre l'effet de densification du texte produit par le maintien de la longue ligne.⁵³

sous presse deux éditions parisiennes sans date, le roman a été repris à Paris à la fois par Alain Lotrian et Denis Janot et par Nicolas Chrétien.

⁵¹ Plutôt que celui de la traduction de l'*Orlando furioso*, publiée pour la première fois par Jean Thélusson pour Sulpice Sabon en 1544. La mise en livre de *Morgant* n'a pas non plus de lien direct avec les *Comptes amoureux*, publiés par Denis de Harsy vers 1541, dont une des nouvelles est traduite d'un extrait du *Mambriano*.

⁵² *Les quatre filz Aymon*, *Ogier le danoys*, *Godeffroy de Boulion* et *Jourdain de Blaves* sont par exemple encore imprimés en in-4.

⁵³ Alors que dans l'édition Chrétien (6), le texte est transcrit sur deux colonnes, sur le modèle des éditions Le Noir (1 et 2), l'édition Arnoullet, comme l'édition Lambany, fait ressortir l'organisation narrative du texte en limitant les coupes au sein de celui-ci.

3.3. Page de titre

La composition du premier feuillet est soignée.⁵⁴ L'intitulé du livre est double: un titre en rouge, détaché sur une ligne, précède le titre habituel, gravé ici en rouge et noir. La formule «Morgant le Geant» fonctionne comme élément d'accroche: comme Nourry met en tête du *Peregrin*, de *Pantagrue* ou de *Flamette* un titre court, Arnoullet appâte le lecteur par la mise en vedette du nom et du surnom d'un personnage.⁵⁵ Il renforce ainsi le leurre produit par Pulci quant à l'importance du géant dans l'histoire et met au second plan la dimension édifiante du récit annoncée par le titre principal. Le titre courant *Morgant* utilisé ensuite en bas de plusieurs feuillets du récit, certainement hérité de l'édition Le Noir (1),⁵⁶ rappelle la focalisation opérée en page de titre. Les choix orthographiques et lexicaux du titre long sont les mêmes que ceux de l'atelier Lambany, à l'ajout d'un terme près.⁵⁷ Alors que l'édition de c. 1540-1550 (6) supprime la formule des incipits des manuscrits, *S'ensuyt*, graphié, comme le reste du titre et comme l'ensemble du texte du récit, de façon archaïque, est ici maintenu au début du titre.⁵⁸ C'est là un appel à la reconnaissance de l'ancienneté des épisodes relatés dans la geste des chevaliers de Charlemagne: le gothique et le graphème *y* sont des indices de vétusté du récit. La grande gravure sous le titre long, reprise à l'édition Lambany (3), se distingue par la finesse de ses traits de celle de l'édition Lotrian (5); si elle ne possède que deux plans de représentation, elle rivalise avec l'illustration soignée de l'édition Janot et Lotrian (4). La gravure en rouge de l'adresse et du nom de l'imprimeur renvoie par symétrie à celle du nom du héros au haut de la page. L'illustration du verso du titre, représentant une dame en discussion avec un chevalier tenant une lance à la main, rompt la cohérence de ce

⁵⁴ Voir <http://diglib.hab.de/drucke/292-11-hist/start.htm?image=00003>.

⁵⁵ L'épithète de nature accolée au nom du héros peut éveiller la curiosité des lecteurs des romans de Rabelais et des livrets gargantuiens. Même si la version française de *Morgante* n'insiste pas beaucoup sur la force et sur la dimension comique de Morgan, l'éditeur profite de l'identification possible du géant de Pulci aux géants du folklore.

⁵⁶ L'édition de 1519 présente la formule «De morgant» en tête du verso des feuillets alors que celle de c. 1529 (3) ne possède pas de titre courant.

⁵⁷ L'adverbe *moult*.

⁵⁸ L'édition Chrétien (6), qui modernise l'orthographe du titre et supprime la stérotypie *S'ensuit*, maintient pourtant la graphie *hystoire*, peut-être pour les mêmes raisons. Si l'éditeur d'Arnoullet a bien travaillé après celui de Chrétien, il a préféré l'archaïsation totale à la modernisation incomplète de l'orthographe du titre.

programme: par le caractère sommaire du trait du dessin et par la position et l'habillement des personnages, le bois, qui est clairement un réemploi,⁵⁹ introduit le thème de l'amour. Au risque de produire une dissonance sous-générique, vu l'importance limitée des histoires sentimentales dans les proses issues de la geste carolingienne, l'éditeur pointe ici un aspect constitutif du récit de Pulci. Il tâche de rallier le lectorat des romans d'amour de la fin du Moyen Âge à celui des épopées dérimées.

3.4. *Table des chapitres*

Une autre rupture de l'harmonie visuelle d'ensemble de l'édition apparaît au niveau de la table des chapitres. Placée par exception à la fin du livre, celle-ci présente des imperfections typographiques plus nombreuses que celle de Lambany, dont elle reprend l'intitulé et le contenu: il manque presque tous les pieds-de-mouche en tête des titres de chapitre. Quoiqu'il ait bâclé ce travail, l'éditeur a judicieusement repris la numérotation des chapitres de l'édition de c. 1529 (3). Alors que l'édition Lotrian numérote les chapitres de la table comme celle de Lambany – de 1 à 134, sans indiquer l'intitulé de la première séquence du texte à valeur de prologue⁶⁰ – et fait par erreur du discours liminaire du traducteur le «chap. premier», l'édition Arnoullet ne présente pas un texte de 135 chapitres. La table joue ainsi pleinement le rôle d'aide au repérage dans le récit.⁶¹ Deuxième indice de renforcement du rôle de la liste des chapitres: un des rares décalages entre les intitulés de la table et ceux du texte, présent dans les éditions Lotrian (4 et 5) et encore dans celle de c. 1550-1560 (8), a été corrigé.⁶²

3.5. *Découpage du récit*

Le même souci du séquençage de la narration apparaît dans l'introduction inattendue d'une rupture à la fin du chapitre 66. Une

⁵⁹ On trouve le même sujet dans des gravures initiales d'incunables de romans de chevalerie.

⁶⁰ Le numéro du premier chapitre est même renforcé par l'indication, avant de son libellé, «Et premierement».

⁶¹ Il n'en va pas de même dans les éditions parisiennes. Dans l'édition Chrétien (6) et dans l'édition J. Bonfons (8) les chapitres du récit ont tous un numéro de plus que ceux de la table.

⁶² Au chapitre 3 «aussi» est à raison remplacé par «occit». «Corabor» est au contraire substitué par erreur dans le texte à «corbant» dans l'intertitre du chapitre 16.

formule indique: «Fin du premier livre de Morgant le Geant». Le feuillet suivant⁶³ s'ouvre sur l'intertitre en gras «Le second livre de Morgant le Geant», qui précède le titre du chapitre 67, lui-même suivi d'une gravure grand format.⁶⁴ Le récit des aventures des chevaliers chrétiens en France et en terre païenne est donc provisoirement suspendu, presque exactement au milieu du récit: la narration s'arrête alors que les chrétiens courent un double péril.⁶⁵ La division en livres est une nouveauté totale par rapport aux éditions précédentes.⁶⁶ Quoique placée en partie arbitrairement, elle exploite l'entrelacement des histoires et les effets de contrepoint ou de symétrie produits par l'organisation narrative pour créer un effet de suspens.

3.6. *Illustrations*

L'édition mise aussi sur l'attrait constitué par les images. Le récit est orné de trente-cinq bois gravés appartenant à seulement deux séries différentes.⁶⁷ Certains d'entre eux suivent l'édition Lambany (3): dix-huit

⁶³ Voir <http://diglib.hab.de/drucke/292-11-hist/start.htm?image=00179>.

⁶⁴ L'illustration, de facture et de taille différentes de celle du titre, représente deux chevaliers combattant à la lance, regardés par des personnes du haut des créneaux d'une ville, alors que le titre du chapitre annonce que Roland affronte deux géants (f. mr). L'image a surtout ici une fonction démarcative.

⁶⁵ Antée fait le siège de Montauban, où Charlemagne se trouve sans l'appui de Roland et de Renaud; elle vient de faire prisonniers Guichard et Alard. Son père de son côté a forcé Renaud à combattre le Vieux de la montagne en lui promettant de libérer en échange Olivier et Richard. L'épisode des démêlés de Renaud et de Roland avec Antée et avec le sultan de Babylone, qui se développe sur plusieurs chapitres (chap. 57 à 75), s'interrompt donc de façon inattendue.

⁶⁶ Et par rapport aux éditions parisiennes suivantes. Ankli 1996: 154 constate le même découpage chez Rigaud, en 1596, et y voit par erreur une originalité de l'édition de celui-ci. Il note que la traduction espagnole de 1533 de *Morgante* présente aussi deux livres, ce qui amène à supposer une influence des éditions espagnoles sur l'édition Arnoullet.

⁶⁷ 4 grandes gravures occupant toute la largeur de la ligne, au style assez travaillé, sont utilisées une seule fois et 14 petites gravures occupant la moitié de la ligne, au trait légèrement plus sommaire, sont ou non réutilisées (elles réapparaissent le cas échéant de deux à quatre fois). Les dessinateurs ou les graveurs ne sont *a priori* pas les mêmes: le système des hachures et le dessin du contour des yeux diffèrent en particulier d'un jeu d'images à l'autre. L'usage de la double bordure confère cependant une uniformité à l'ensemble des bois du récit. Nous remercions D. Clot d'avoir examiné avec nous cet appareil iconographique.

apparaissent en tête des mêmes chapitres. La demande faite par Ganelon au roi Hermin de venir assiéger Montauban (f. b8r) est aussi illustrée par un personnage – ici un serviteur tenant une lettre – agenouillé devant un personnage noble, le siège de la ville de l’amiral de Perse (f. hr) par des combats devant une ville et la prise de Babylone par les chrétiens (f. n2v) par deux armées s’affrontant à la lance et à l’épée, mais sans chevalier au centre de l’image.⁶⁸ Les sujets restent dans l’ensemble les mêmes: duels, combats d’armées, sièges de ville, tractations politiques, etc.; nul renvoi à l’amour, en écho à l’image du verso de la page de titre, ni au merveilleux ou au gigantisme, comme dans les éditions lyonnaises du *Disciple de Pantagruel*.⁶⁹ Mise à part la gravure du titre,⁷⁰ toutes les illustrations sont originales. L’édition de 1548 innove de deux manières. Elle propose d’abord de nouvelles images pour les mêmes épisodes: là où l’édition Lambany distendait le lien avec le texte, elle améliore le rapport entre le titre du chapitre et la gravure à son ouverture.⁷¹ Si les bois sont aussi largement réutilisés d’un chapitre à l’autre, les motifs n’apparaissent pas en tête des mêmes chapitres.⁷² L’édition invente ensuite des illustrations

⁶⁸ Pour les illustrations correspondantes dans l’édition Lambany, voir ff. D6r, H2v et K3v.

⁶⁹ *Le disciple de Pantagruel*, Lyon, [D. de Harsy], 1538 et *Les merveilles navigations du disciple de Pantagruel*, Lyon, É. Dolet, 1542. Arnoullet publie aussi le roman, sous le titre *le Voyage du compagnon de la bouteille*, s. d.; on ne peut savoir si l’édition comporte des illustrations, vu qu’il n’y a pas d’exemplaire conservé.

⁷⁰ L’usure de la gravure du titre montre qu’Arnoullet n’a pas copié Lambany: il s’est resservi du même bois, certainement pour afficher la filiation lyonnaise de son édition. Il a eu donc un accès direct à une partie au moins du matériel de son prédécesseur, dont il n’a retenu qu’une gravure.

⁷¹ Après le titre du chapitre 44 (f. h7v), qui indique que Roland quitte la cour de Charlemagne pour aller en Turquie, on voit le chevalier avançant à cheval sur un chemin et laissant derrière lui un château, au lieu de deux chevaliers entrant à cheval dans une ville (f. G4r). Après celui du chapitre 15, qui indique que Renaud et ses compagnons prennent congé de Corbant (f. c5v), on voit trois chevaliers dont l’un est plus important que les autres – il ne porte pas de casque –, alignés devant un personnage noble qui leur tend la main, au lieu d’un groupe armé entrant à pied dans une ville (f. C6v).

⁷² Le sujet de la transmission d’informations est figuré de deux façons, mais par un autre système de redoublements: outre le bois du chapitre 22, non réutilisé, il apparaît sous la forme d’un serviteur tenant toujours une lettre à la main mais la donnant à un roi (chap. 29, 38, 106 et 117). Celui du chevalier à la lance en présence d’une cour met en série les chapitres 9, 66, 80 et 88, alors que dans l’édition de c. 1529 les gravures de ces chapitres appartiennent à trois séries différentes. Celui du roi entrant avec son armée

pour des épisodes laissés de côté vers 1529: Ganelon, assis à une table, écrit une lettre à Corador pour lui dire que sa fille se dévergonde auprès de Charlemagne (chap. 35); Ganelon fomenté avec Falseron la trahison des chrétiens qu'il compte faire à Saragosse (chap. 113); Charlemagne et sa cour disent adieu à Renaud, fléchissant le genou, qui va partir à Jérusalem (chap. 132). Certes les passages incontournables de l'histoire sont toujours représentés, mais ils font l'objet d'une révision.⁷³

L'ornementation de l'édition d'Arnoullet se démarque aussi de celles des éditions parisiennes. Les gravures, plus nombreuses et plus variées, n'occupent jamais la même place que chez Le Noir (1) ou chez Lotrian (5). Dans l'édition Lotrian (5), les 2 gravures sur les 13 qui sont utilisées plusieurs fois dans le récit conduisent à des contradictions importantes avec le texte.⁷⁴ L'illustration de la fin du récit paraît d'ailleurs bâclée: le nombre des images et des lettrines ornées diminue à partir du chapitre 104. S'il reprend largement les mêmes sujets que ses prédécesseurs, l'éditeur de 1548 propose au contraire une lecture à nouveaux frais du récit, en s'appuyant surtout sur les titres des chapitres.⁷⁵ Plutôt que celui de la stabilité au cours du siècle, comme cela se produit à Paris, il fait le pari du changement. Des images très proches mais différentes

dans une ville est utilisé aux chapitres 23, 42 et 57, alors que dans la précédente édition les chapitres 23 et 42 appartiennent à deux séries différentes.

⁷³ Plutôt que de figurer la découverte par Charlemagne de Roland mort, l'illustrateur préfère montrer la prise du camp de Saragosse par les chrétiens en distinguant les tenues de ceux-ci de celles des Sarrasins (chap. 129). Il présente Marsile arrêté, non par Charlemagne, mais par un groupe de chevaliers et figure plus nettement la pendaison qui attend le roi par la mise au second plan, plutôt que d'une tête sur une pique, d'un gibet (chap. 130: voir <http://diglib.hab.de/drucke/292-11-hist/start.htm?image=00325>).

⁷⁴ Voir l'illustration des chapitres 42 et 105, qui sont respectivement les mêmes que celles des chapitres 15 et 73. L'édition Lotrian (5) reprend à l'identique 2 bois à celle de M. Le Noir (1). Celle de J. Bonfons (8) copiera 4 bois sur celle de Lotrian (5). On n'a pas d'information sur une éventuelle apparition des bois de l'édition, Baudrier 1895-1921 ne mentionnant pas l'édition. Nous repérons pour notre part la présence de bois de l'édition Lotrian dans des éditions antérieures, comme celle d'*Artus de Bretagne*, Paris, Veuve J. Trepperel, c. 1517 et *Guerin Mesquin*, Paris, Lotrian, [1530].

⁷⁵ Cela conduit à l'occasion à des erreurs: Thierry est libéré de prison par un personnage au manteau luxueux, qui pourrait être Renaud (chap. 47), alors que le chevalier est délivré par Rosemonde selon le récit (f. i3v). Mais ces écarts peuvent aussi tenir à des choix d'interprétation, comme le laisse supposer la gravure du chapitre 65, où un roi conduit le siège de Montauban alors que le titre du chapitre indique clairement que c'est Antée qui est à la tête de l'armée des païens (f. 17v).

représentent par exemple le même motif,⁷⁶ ce qui implique la fabrication de bois différents pour le seul plaisir de l'œil. Vu leur originalité et leur lien avec le récit, les gravures ornant le récit ont sans doute été faites spécialement pour l'édition. Du point de vue de la réception, cela incite à contextualiser les faits et à anticiper leur nature: le lecteur se voit projeté dans l'histoire, dont les gravures de petite taille signalent les détails et celles de grande taille insistent sur les épisodes les plus connus.

Morgant configuré dans l'atelier d'Arnoullet présente ainsi une originalité surprenante pour un vieux roman au milieu du siècle. L'édition se place dans la continuité de celles de *Gerard de Roussillon* ou de *Huon de Bordeaulx*⁷⁷ tout en innovant par l'importance accordée au rythme de l'action et au potentiel imaginaire des épisodes. Le paradoxe de la réfection opérée par les soins conjoints de l'éditeur et de l'illustrateur est là: produire un effet d'ancienneté pour le récit et simplifier l'accès à son contenu en masquant le caractère concerté de la mise en livre. Les éditions parisiennes n'adoptent pas le même séquençage narratif ni le même dispositif iconographique: l'édition Chrétien (6), qui conserve le format, l'état linguistique et en partie l'illustration des éditions Lotrian (4 et 5), revient à une disposition du texte sur deux colonnes et utilise le graphème *y* dans le terme *histoire* du titre. L'archaïsation de la forme du roman passe à Paris par d'autres procédés, moins nombreux et moins élaborés.

L'arrivée de *Morgante* en France en 1519 a certainement été un événement éditorial, ce qu'atteste le privilège demandé par les Le Noir. Une première mise sous presse a configuré le poème italien en épopée dérimée et renforcé la visée chrétienne et nationaliste de la traduction. Quoiqu'en moindre mesure, les interventions effectuées dans les ateliers suivants ont aussi développé des stratégies spécifiques de signification. Au terme de l'examen des premiers moments du parcours français du roman, les éditions parisiennes paraissent relativement conservatrices et

⁷⁶ Au chapitre 93, Roland rentre à Paris avec ses compagnons tandis qu'aux chapitres 23, 42 et 57, c'est un roi encadré par deux chevaliers et suivi d'une armée qui entre dans une ville. Aux chapitres 9, 66, 80 et 88, deux chevaliers s'affrontent à la lance devant un château, tandis qu'aux chapitres 17 et 24, un roi assiste au duel derrière une palissade.

⁷⁷ *L'histoire de monseigneur Gerard de Roussillon*, Lyon, O. Arnoullet, s. d. [c. 1525] et 1546, et *Les prouesses et faitz du tres preulx noble et vaillant Huon de Bordeaulx*, Lyon, O. Arnoullet, 1545 et s. d.

marquées par un relâchement progressif de la qualité du matériel typographique. Celles de Lyon s'avèrent plus audacieuses: Lambany simplifie la lecture en limitant l'épaisseur et le format du livre et en insistant sur la chapitration du récit, tandis qu'Arnoullet renforce la segmentation de la narration et le rôle des illustrations. *Morgant le geant* gagne donc en attractivité et en lisibilité, en même temps qu'en désuétude, à Lyon en 1529, puis en 1548. Le formatage local du texte va dans le sens de la vulgarisation. Sans modifier l'identité de l'œuvre, les ateliers de la ville adoptent une pratique interventionniste d'ensemble qui consiste en effet à limiter le rôle de l'analyse des événements, à solliciter l'impact mémoriel des motifs chevaleresques et à mettre en avant l'avancée de l'action.

Il faudrait pousser l'enquête au-delà de 1560 pour vérifier la contribution des presses lyonnaises à la préparation de *Morgant* pour la grande diffusion.⁷⁸ L'édition de Benoît Rigaud de 1596 reprend à celle d'Arnoullet la division en deux parties, quoiqu'elle utilise la disposition sur deux colonnes, la modernisation orthographique et le format de celles des Bonfons. Les stratégies de collection des Oudot paraissent quant à elles assez peu différentes de celles qu'adoptent Rigaud et Arnoullet avant lui. Si l'examen du dispositif péritextuel des éditions du roman reste à affiner, la simplification de l'accès au récit est toujours corrélée de 1618 à 1650 à une complexification de la mise en livre, comme le laisse supposer la qualité des illustrations. D'où la confirmation, dans le cas précis d'un roman traduit de l'italien, de l'hypothèse que les imprimeurs lyonnais ont joué un rôle crucial dans le formatage des récits médiévaux à destination d'un public en partie populaire.⁷⁹

Pascale Mounier
(Université de Caen)

⁷⁸ De c. 1560 à 1650, on compte encore 6 éditions de *Morgant*: Paris, N. Bonfons, 1584; Louvain, J. Bogard, 1588; Lyon, B. Rigaud, 1596; Troyes, N. Oudot, 1618; Troyes, N. Oudot, 1623; Troyes, N. Oudot, 1625.

⁷⁹ Nous examinons la nature et le nombre d'éditions des romans publiés à Troyes à partir des années 1600 (Mounier in c. s.). Nous suggérons qu'Arnoullet et Rigaud en particulier ont plus contribué que leurs confrères parisiens à préparer la Bibliothèque bleue.

ANNEXES

ANNEXE 1.

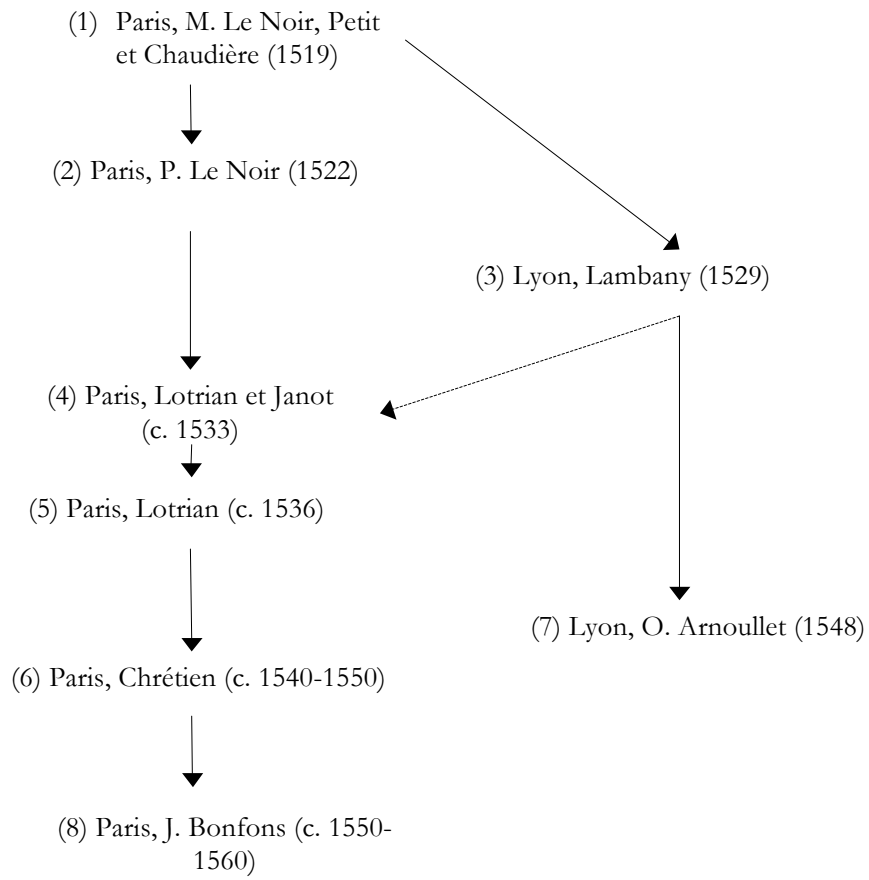
ÉDITIONS DE *MORGANT LE GEANT* DE 1519 A C. 1550-1560

- 1 = [*S'ensuyt l'hystoire de Morgant le geant: lequel avec ses freres persecutoyent souvent les Chrestiens et serviteurs de Dieu, mais finalement furent ces deux freres occis par le conte Roland. Et le tiers fut chrestien, qui depuis ayda moult à augmenter la sainte foy catholique: comme oïrez ci apres*], Paris, pour Michel Le Noir, Jean Petit et Renaud Chaudière, 1519. 2°, sign. A-S⁶, 108 f.; goth., 2 col.; ? + 14 ill.; privil. Exempl.: Paris, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Masson 392 (incomplet de page de titre, table et f. O4r).
- 2 = *S'ensuyt l'histoire de Morgant le geant: lequel avec ses freres persecutoyent souvent les Chrestiens et serviteurs de Dieu, mais finalement furent ces deux freres occis par le conte Roland. Et le tiers fut chrestien, qui depuis ayda moult à augmenter la sainte foy catholique: comme oïrez ci apres*, Paris, Philippe Le Noir, 1522. 2°, sign. ã⁴, A-S⁶, [108] f.; goth., 2 col.; ? ill.; privil. Exempl.: Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/9311(2).^{*} Description: Ankli 1996: 152-3.
- 3 = *S'ensuyt l'Hystoire de Morgant le geant lequel avec ses freres persecutoyent souvent les Chrestiens et serviteurs de Dieu, Mais finalement furent ces deux freres occis par le conte Roland. Et le tiers fust chrestien qui depuis ayda moult à augmenter la sainte foy catholique, comme orrez cy apres*, Lyon, Jean Lambany, [c. 1529]. 4°, sign. A⁴, B-Q⁸, [124] f.; goth., l. lignes; 3 + 47 ill. Exempl.: Lyon, Bibliothèque Municipale, Rés. 167490 (incompl. de f. Br, B8r, D4r, D5r, Hr, H4r, L4r, L5r et entre Q3r et Q7r; f. H8r relié par erreur à la place de f. Hr; lisible en ligne à l'adresse: http://books.google.fr/books?id=9af_3IYdHjMC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
- 4 = *S'ensuit l'histoire de Morgant le geant lequel avec ses freres persecutoyent toujours les Chrestiens et serviteurs de dieu, mais finalement furent ses deux freres occis par le conte Roland, et le tiers fut chrestien qui depuis ayda à augmenter la sainte foy catholique comme orrez cy apres*, Paris, Alain Lotrian et Denis Janot, [c. 1533]. 4°, [170] f.; goth., l. lignes; 1 + 13 ill., Exempl.: Paris, vente Librairie Berès.^{*} Description: catalogue de vente Bruce McKittrick Rare Books. (page de titre dans le catalogue Bruce McKittrick Rare Books: <http://www.mckittrickrarebooks.com/shop/mckittrick/6950.html>).

^{*} Édition non consultée. Nous indiquons la source de nos données sur l'édition.

- 5 = *S'ensuit l'histoire de Morgant le geant lequel avec ses freres persecutoient toujours les Chrestiens et serviteurs de Dieu: Mais finalement furent ses deux freres occis par le conte Roland. Et le tiers fut Chrestien qui depuis ayda à augmenter la sainte foi catholique, comme orrez cy apres*, Paris, Alain Lotrian, [c. 1536]. 4°, sign. A-O⁴, [162] f.; goth., 1. lignes; 2 + 13 ill. Exempl.: Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés. YD 216; Chantilly, Musée Condé, 452 D 2.
- 6 = *L'hystoire de Morgant le geant, lequel avec ses freres persecutoient toujours la Chrestienté et serviteurs de Dieu mais finalement furent ses deux freres occis par le conte Roland et le tiers fut Chrestien qui depuis ayda à augmenter la sainte foi catholique, comme orrez cy apres*, Paris, Nicolas Chrétien, [1540-1550]. 4°, sign. ã⁴, A⁸-T⁸, V⁴, [168] f.; goth., 2 col.; 2 + 14 ill. Exempl.: München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 P.o.gall. 73 d. (lisible en ligne à l'adresse: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10202761_00005.html).
- 7 = *Morgant le Geant. S'ensuyt l'hystoire de Morgant le geant lequel avec ses freres persecutoient souvent les Chrestiens et serviteurs de Dieu. Mais finalement furent ces deux freres occis par le conte Roland. Et le tiers fust chrestien qui depuis ayda moult à augmenter la sainte foy catholique, comme orrez cy apres*, Lyon, Olivier Arnoullet, 1548. 8°, sign. a-u⁸, x⁶, y⁴, [170] f.; goth., 1. lignes; 2 + 35 ill. Exempl.: Mannheim, Universitätsbibliothek, Sch 052/034; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 292 11 (lisible en ligne à l'adresse: <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/292-11-hist>).
- 8 = *L'Hystoire de Morgant le geant, lequel avec ses freres persecutoient toujours les Chrestiens et serviteurs de Dieu: Mais finalement furent ces deux freres occis par le Comte Roland. Et le tiers fut Chrestien qui depuis ayda à augmenter la sainte Foy catholique: comme orrez cy apres*, Paris, Jean Bonfons, [1550-1560]. 4°, sign. A⁴-O⁴, [160] f.; goth., 2 col.; 1 + 12 ill. Exempl.: Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Y2 576.

ANNEXE 2.
FILIAISON DES ÉDITIONS DE *MORGANT LE GEANT*
DE 1519 A C. 1550-1560



RESUMÉ: *Morgante Maggiore* a été traduit pour la première fois en français en 1519. On compte dix rééditions durant le XVI^e siècle de cette traduction anonyme sinon effectuée dans un milieu parisien, du moins publiée à Paris. Parmi elles se trouvent trois éditions lyonnaises: Jean Lambany, s. d. [c. 1529]; Olivier Arnoullet, 1548; Benoît Rigaud, 1596. En considérant les premières éditions de *Morgant le geant* (1519-c. 1560), il s'agit de voir, à partir de l'examen du dispositif péritextuel (titre, mise en page, illustrations) et des choix de langue, si elles présentent ou non des variantes d'un lieu de production à un autre (Paris et Lyon) et/ou d'un atelier d'impression à un autre (de Lambany à Arnoullet). A priori les transformations sont légères: il semble que l'on pratique la réédition à l'identique. Mais le toilettage éditorial, même minimal, peut cacher une volonté d'adapter l'œuvre à un lectorat que l'on se définit et dont on présuppose les goûts. Il faut donc essayer d'identifier les programmes de lecture dessinés par les configurations matérielles. Les variantes éditoriales sont-elles ou non suffisamment importantes pour conditionner des lectures différentes de l'œuvre?

MOTS-CLÉS: Morgante; Jean Lambany; Luigi Pulci; Olivier Arnoullet; romanzo; roman de chevalerie; traduction; réception.

ABSTRACT: *Morgante Maggiore* as been translated for the first time into French in 1519. There are ten editions then during the XVIth century of this anonymous translation maybe made in a Parisian workshop or at least published in Paris. Among them there are three editions published in Lyon: Jean Lambany, s. d. [c. 1529]; Olivier Arnoullet, 1548; Benoît Rigaud, 1596. "Peritextuel" environment (title, pagination, illustrations) and choices of language of *Morgant le geant's* first editions (1519-c. 1560) should be the same or should change from a place of production to another (Paris and Lyon) and / or from a printing workshop to another (from Lambany's to Arnoullet's). A priori printers seem to practise the republication without modifications. But, even minimal, editorial grooming can hide a will to adapt the work to a specific readership. It is thus necessary to try to identify reading programs drawn by material configurations. Are editorial variants enough important to condition different readings from the romance?

KEYWORDS: Morgante; Jean Lambany; Luigi Pulci; Olivier Arnoullet; Romanzo; Chivalry Romance; Traduction; Reception.

LA PRODUCTION ÉDITORIALE DE BENOÎT RIGAUD ET SON CATALOGUE CHEVALERESQUE

1. INTRODUCTION

La présente contribution se propose d'enquêter sur la production éditoriale d'un imprimeur-libraire qui a joué un rôle important dans la diffusion des récits chevaleresques au XVI^e siècle.¹ Benoît Rigaud n'est certes pas un inconnu: il est l'un des plus prolifiques éditeurs lyonnais de la seconde moitié du XVI^e siècle,² le fondateur d'une dynastie qui va se maintenir jusqu'au XVIII^e siècle. Son activité s'étend sur presque toute la seconde moitié du siècle, dès 1555 (en association avec Jean Saugrain, de 1555 à 1558) jusqu'à 1597, date de sa mort. Il imprime le chiffre très considérable de mille cinq cents titres environ. Les récits chevaleresques représentent une part mineure et néanmoins très significative de son large catalogue. Entre 1572 et 1597, Rigaud publie une cinquantaine de romans, en devenant l'un des imprimeurs les plus influents du marché chevaleresque.³ Il participe ainsi à une nouvelle vague éditoriale de romans de chevalerie qui suit les années de repli 1556-1570. Dans cette étude, la production de récits de chevalerie et la production éditoriale en général de Rigaud vont faire l'objet d'une analyse quantitative. Les données récoltées nous permettront d'examiner la dy-

¹ Les études sur le roman de chevalerie à la Renaissance ont joui d'un certain intérêt ces dernières années. Les travaux fondateurs restent Simonin 1980 et Simonin 1984. Sergio Cappello a publié de nombreuses recherches sur l'histoire éditoriale des romans de chevalerie et leur réception. Citons, parmi ses travaux, Cappello 1997 et Cappello 2004. Voir aussi Cooper 1990 et Mounier 2007. Deux colloques où les romans de chevalerie du XVI^e siècle ont été abordés: Bury-Mora 2004 et Clément-Mounier 2005. Nous nous permettons de renvoyer aussi à notre thèse: Montorsi in c. s. a.

² Baudrier 1895-1921, III: 175-83 (pour sa vie et les documents d'archive le concernant); Oddos 1988 et Davis 1955. Des références éparses à Rigaud se trouvent dans Martin-Chartier 1983. Rigaud est connu des spécialistes des romans de chevalerie, en raison d'un article de l'anglais Cedric Edward Pickford, voir Pickford 1970.

³ Pour apprécier la riche activité de Benoît Rigaud dans le domaine romanesque, voir les nombreux titres qui lui sont attribués sur la base *ELR*. Je donne *infra* une liste des romans de chevalerie publiés par ses soins.

namique éditoriale du genre chevaleresque ainsi que sa réception dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

2. VIEUX ROMANS ET ROMANS NOUVEAUX

On rappellera en préambule que les lecteurs du XVI^e siècle opèrent parfois une distinction entre les «vieux romans» et les «romans nouveaux». Les vieux romans, qui désignent les romans de chevalerie⁴ d'origine médiévale, ou les romans de chevalerie dont l'origine est perçue comme médiévale,⁵ constituent un vaste fonds narratif que les imprimeurs de l'espace francophone (essentiellement Paris et Lyon, mais aussi, au début, Genève et Bruges) ont abondamment fait passer à l'état imprimé à la fin du XV^e et dans la première moitié du XVI^e siècle.⁶ Les vieux romans se divisent à leur tour en différents sous-groupes, en premier lieu les romans arthuriens et les romans carolingiens.⁷

Du point de vue de la présentation matérielle, les vieux romans sont imprimés en caractères gothiques, parfois, chez certains imprimeurs, jusqu'à assez tard dans le siècle, en des années où les caractères romains ont triomphé partout ailleurs dans l'édition littéraire.⁸ Les for-

⁴ Au XVI^e siècle, le mot «roman» renvoie à des narrations longues à sujet chevaleresque. Les récits sentimentaux, par exemple, ne sont pas désignés par le terme de «roman». Pour une étude lexicologique du mot *roman* et des expressions telles que «vieux romans» et «romans nouveaux» au XVI^e siècle, voir Mounier 2007: 41-76.

⁵ Cette précision est nécessaire. Il existe, par exemple, un texte renaissant italien, le *Morgante il Gigante* de Luigi Pulci, qui a été perçu comme un roman médiéval du fait de son adaptation française particulière. Je me permets de renvoyer à mes contributions: Montorsi 2012 et Montorsi in c. s. b. Voir, de même, l'étude de P. Mounier dans le présent dossier.

⁶ Cappello 2001.

⁷ Les romans carolingiens sont des mises en prose, effectuées essentiellement au XIV^e et XV^e siècles, des anciennes chansons de geste originellement en laisses ou strophes. François Suard les appelle, avec plus de précision, «proses épiques imprimées», voir Suard 1979: 529-91.

⁸ Jean Bonfons, qui a exercé *grasso modo* entre 1543 et 1568, imprime à la fois en caractères romains et en caractères gothiques. Alors que les caractères romains sont utilisés pour de nombreux textes, les romans de chevalerie sont imprimés en caractères gothiques. Voir Destot 1977: 47 pour le passage sur les caractères typographiques. La veuve Bonfons, active entre 1568 et 1572, imprime encore des romans de chevalerie en caractères gothiques. Bien entendu, Benoît Rigaud publie ses romans de chevalerie en caractères romains; voir *infra*.

mats varient beaucoup, en fonction de la période historique et des usages des imprimeurs-libraires mais également suivant la nature du récit: les récits arthuriens se présentent en de grands formats luxueux alors que les récits carolingiens, plus abordables, sont d'un format plus petit.

Les nouveaux romans⁹ – que, par souci de variété, j'appelle aussi «romans modernes» ou «romans renaissants» – sont essentiellement des réécritures et traductions modernes, de l'espagnol et de l'italien, composées entre 1540 et 1556.¹⁰ Deux critères externes aux textes en délimitent les frontières. D'une part, ces récits visent à la promotion, souvent explicitée dans les paratextes, de la langue et la littérature vernaculaires et du royaume de France. D'autre part, la présentation typographique de ces récits, publiés pour la plupart par le groupe parisien de Janot et Sertenas¹¹ dans les années 1540-1550, apparente pour la première fois des textes chevaleresques au livre humaniste: ils sont composés en caractères romains, comprennent de belles gravures à la mode du jour, et parfois des paratextes savants (dont des poèmes en latin et en grec). À la différence des vieux romans, leur nombre restreint permet de les énumérer. Ce sont les traductions de la série d'Amadis, du livre I au livre XII, sans oublier le *Dom Florès*, traduction du livre VIII de la série espagnole (c'est-à-dire la seconde partie de *Lisuarte de Grecia*), les trois volumes de la série de *Palmérin*, une traduction d'un «libro de caballerías» isolé (*Histoire Palladienne*), les traductions de trois récits italiens, le *Philocope*, le *Roland Furieux* et le *Roland Amoureux*, et enfin deux adaptations de proses médiévales, respectivement le *Gérard d'Euphrate* et le *Nouveau Tristan*.

La distinction entre vieux romans et romans nouveaux dont rendent compte les témoignages de l'époque demeure schématique. Il ne s'agit pas d'identifier des traits définitoires mais davantage d'opposer ces deux catégories: les romans nouveaux sont souvent réduits à la

⁹ L'expression «romans nouveaux» se trouve dans un seul texte, datant de la fin du XVI^e siècle, la *Bibliothèque* de Du Verdier. Voir La Croix du Maine–Du Verdier 1969, V: 456-7. Les romans nouveaux, à la différence des vieux romans, ne bénéficient pas d'une étiquette stable.

¹⁰ Après une éclipse éditoriale d'environ quinze ans, une nouvelle vague de traductions de romans renaissants prend place dans les années 1570 mais en des conditions toutes différentes. Voir *infra*.

¹¹ Sur le clan Sertenas (qui comprend aussi Jean Longis et Étienne Groulleau), voir Simonin 1984.

mention d'un seul récit, le plus connu (ou blâmé), l'*Amadis*, tandis que les vieux romans sont évoqués par l'entremise de sous-catégories, tels les romans carolingiens ou arthuriens. L'absence d'une réflexion développée et cohérente sur la nature et le statut des proses fictionnelles¹² ne suffit pas à expliquer de telles lacunes définitives. En effet, cette absence dépend aussi de l'échec précoce des ambitions culturelles touchant aux romans de chevalerie modernes: après un succès rapide, à partir de 1556 et pendant plus de quinze ans, ces récits ne sont plus réimprimés.¹³ Lorsque ces romans renaissants reviennent sur le marché, au cours des années 1570-1580, le prestige culturel qui autrefois les enveloppait a disparu. Le nouveau climat culturel et religieux tend à placer en retrait la littérature chevaleresque. En outre, les imprimeurs-libraires, en atténuant la divergence, autrefois éclatante, qui opposait les nouveaux romans aux vieux romans, concourent à une telle dégradation symbolique, c'est le cas de Benoît Rigaud sur lequel l'étude va désormais se concentrer.

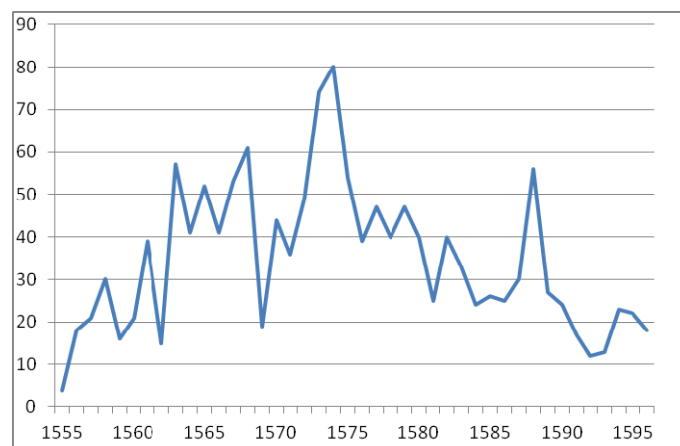
3. BENOÎT RIGAUD. ANALYSE DE SA PRODUCTION

L'analyse de la production éditoriale de Benoît Rigaud sera ici illustrée par des graphiques commentés. Les calculs ont été réalisés à partir des données fournies par les répertoires de Baudrier et Von Gültlingen.¹⁴ Tous les livres connus imprimés par Rigaud ont été pris en compte à l'exclusion des éditions non datées (autour de soixante titres).

¹² Voir Cappello 2004 et Mounier 2004.

¹³ Les romans nouveaux, et au premier chef l'*Amadis*, ont été accueillis d'abord comme des exemples de l'art de bien dire, mais peu après leur première parution, ces récits ont commencé à tomber en disgrâce. Voir Huchon 2000; Simonin 1984 et Cappello 1997.

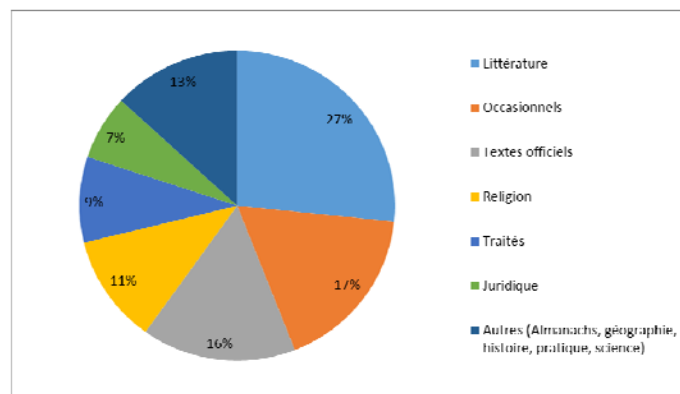
¹⁴ Baudrier 1895-1921, III: 175-471 et Gültlingen 2009.



Le volume de production totale de Rigaud, représenté dans le graphique, est naturellement varié. On passe d'un minimum de quatre titres, lors de sa première année d'activité, en 1555, à quatre-vingts titres, le pic de sa production, en deux ans, en 1573 et 1574. Rigaud imprime une moyenne de trente-quatre/trente-cinq titres par an, un chiffre considérable pour le XVI^e siècle. Deux creux dans la production se dégagent en 1562 et 1569. L'activité réduite de ces dates s'explique d'une part par l'histoire de la ville de Lyon, de l'autre, par les vicissitudes entrepreneuriales de Rigaud. En 1562, les protestants s'emparent de la ville de Lyon. Ils resteront au pouvoir pendant un peu plus d'un an. Les affaires de Rigaud souffrent de l'instabilité politique.¹⁵ Le creux de 1569 s'explique, quant à lui, par l'extinction d'un privilège. Pendant les années soixante, Benoît Rigaud avait été l'imprimeur officiel du gouvernement du Lyonnais.¹⁶ En 1569, lorsque le privilège expire et n'est plus renouvelé, la principale ressource de Rigaud se tarit.

¹⁵ Rigaud s'est converti au protestantisme précisément en 1562/1563. Il abjure quelques années plus tard, en 1569, après avoir publié entre 1562 et 1568 une poignée de textes de propagande réformée. Dès 1569, il se remet à publier, ainsi qu'il le faisait avant 1562, des textes catholiques et même des textes antiprotestants virulents, tels que le *Coq à l'asne des Huguenots tuez et massacrez à Paris*. Davis écrit, à propos de la conversion de Rigaud, que «he was merely a conformist to a changed religious and political situation» (Davis 1955: 249).

¹⁶ Voir *infra* pour plus d'éléments sur cette activité.



Dans ce graphique, j'analyse le catalogue de l'imprimeur-libraire lyonnais en distinguant sa production par genres littéraires. La production a été répertoriée dans les catégories suivantes: littérature; occasionnels; textes à caractère pratique; religion; science; textes officiels; traités; almanachs et pronostications; géographie; histoire; textes juridiques.¹⁷

En regardant le tableau, on remarque que les textes littéraires occupent la première place par volume de titres (précisons d'emblée qu'il faudra par la suite analyser comment se structure cette catégorie). Les occasionnels – ces minces brochures à but informatif, souvent sensationnelles, qui par leur prix s'adressent à un vaste public¹⁸ – arrivent en deuxième position avec 17% des titres. Les textes officiels représentent 16%.¹⁹ Les textes qui traitent de religion²⁰ comptent pour 11% de la production. Les textes juridiques représentent 9%, les traités 7%.²¹ Dans la catégorie «autre», correspondant à 13% de la production, j'ai regroupé les

¹⁷ On pourra comparer la division ici proposée avec celle d'Oddos 1988: 163.

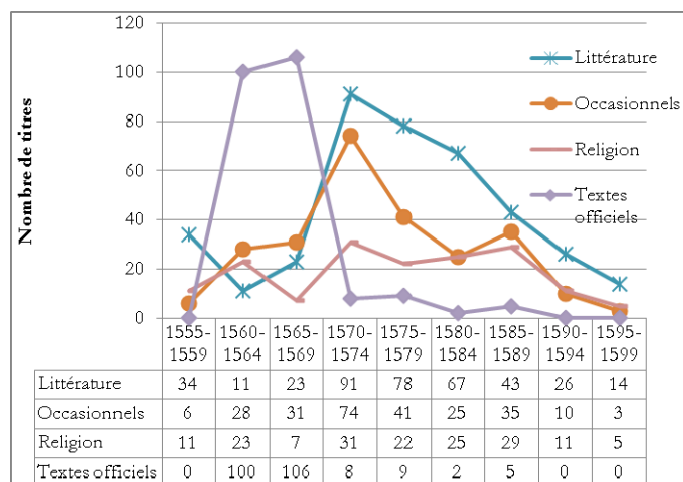
¹⁸ Séguin 1961 et Séguin 1964.

¹⁹ Les chiffres de ces deux dernières catégories seraient probablement à revoir à la hausse en raison du nombre de titres potentiellement perdus. En effet, dans le cas des occasionnels et des textes officiels, on a affaire à des objets particulièrement fragiles (en raison de la faible quantité de pages notamment) et les pratiques de conservation, surtout dans le cas des occasionnels, sont plus négligées.

²⁰ Dans cette catégorie, j'ai réuni des textes de dévotion, des textes d'instruction (par exemple, les catéchismes), des recueils d'homélies et sermons, des pamphlets, des traités théologiques, des textes hagiographiques, les Écritures Saintes et aussi les comptes rendus des missions jésuites.

²¹ Je cite pêle-mêle les sujets abordés par les traités de Rigaud: civilité, archéologie, philosophie morale, métaphysique, femmes et/ou mariage, amour, politique, art militaire, guerre/paix, langue, histoire, blasons, astrologie.

textes à caractère pratique (environ 4,5% du total)²² et une série de genres²³ dont l'apport individuel est peu significatif.



Dans ce graphique, les courbes révèlent la production relative de Rigaud par genre littéraire. J'ai représenté la production des quatre premiers groupes par volumes de titres: littérature, occasionnels, religion, textes officiels. Ces quatre groupes comptent à eux seuls pour 71% de la production totale de l'imprimeur lyonnais. La courbe des textes officiels montre une progression foudroyante à partir de 1560. Ces impressions ont alimenté l'essentiel de la production de l'imprimeur-libraire pendant plusieurs années (notons que, vers 1560, la courbe «littérature» décroît tandis que celle des textes officiels grimpe). La production des textes officiels s'interrompt brusquement en 1569. Des lettres de privilège du gouvernement lyonnais (1^{er} août 1566) avaient autorisé Rigaud à «imprimer ou faire imprimer, et mettre en vente les Ordonnances et Edicts» de manière exclusive pendant une durée de trois ans.²⁴ En 1569, après

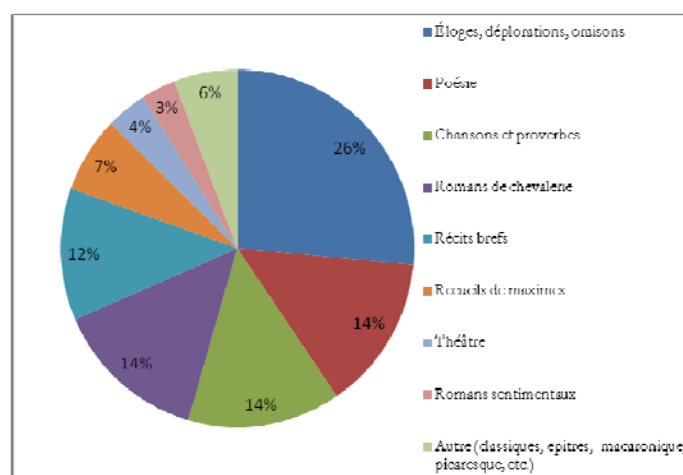
²² On trouve dans cette catégorie des textes dont la finalité est l'apprentissage d'une technique ou de tout renseignement utile. Parmi ceux-ci: *Le stile et protocole des notaires*; *La propriété et vertu des eaux et herbes*; *Traité de la peste et de la cure d'icelle*, *Le calendrier des marchands frequentants les foires de Lyon*.

²³ Ce sont les livres de géographie, 0,55%, d'histoire, 2,75%, de science, 2,68% et les almanachs, 2,62%.

²⁴ Les lettres de privilège de 1566 sont transcrites par Baudrier 1895-1921, III: 177-8. Bien que ces documents ne soient pas connus, Benoît Rigaud doit avoir bénéficié de privilèges aussi pour les années 1560-1566.

l'extinction du privilège de 1566, la production des pièces officielles s'interrompt. Après cette date, Rigaud ne publie qu'une poignée de textes officiels. Il le fait probablement de manière illégale et il est d'ailleurs attaqué en justice pour ces impressions.²⁵

La chute de la production des textes officiels entraîne la croissance de celle des textes littéraires et des occasionnels. En effet, lorsque le privilège déjà cité arrive à expiration, Benoît Rigaud perd sa principale activité et source de revenu. Or, l'imprimeur avait désormais acquis une fortune considérable. Il décide alors d'investir le capital accumulé. Afin de faire marcher ses presses au même rythme qu'avant, il augmente la production des occasionnels et des textes littéraires. Son choix se révèle être un succès. Dans les années qui suivent, il publie à un rythme encore plus soutenu et atteint son pic de production en 1574.



Regardons maintenant de plus près la production littéraire de Rigaud. Celle-ci a été divisée ainsi: éloges, déplorations, oraisons; recueils de poèmes; chansons et proverbes; romans de chevalerie; récits brefs; recueils de maximes; théâtre; romans sentimentaux. Le groupe le plus représenté, en nombre de titres, soit un quart du total, correspond aux

²⁵ En 1589, il est accusé par l'imprimeur Jean Pillehotte d'avoir fait «imprimer plusieurs ordonnances et édits royaux au mespris des privilèges octroyés audit Pillehotte [...]»: voir Baudrier 1895-1921, III: 182-3. Pendant sa carrière, Rigaud entreprend plusieurs contrefaçons. Voir Scheler 1954 et Droz 1961. Droz n'hésite pas à pointer le «manque de scrupule et [le] goût de l'argent» de Rigaud.

«éloges, déplorations, oraisons».²⁶ Ensuite, trois groupes de textes comptent chacun pour 14% du total: les «chansons et proverbes»,²⁷ les recueils poétiques²⁸ et les romans de chevalerie. Les récits brefs totalisent 12% de la production. Suivent les recueils de maximes, les pièces de théâtre et les romans sentimentaux. Enfin, dans la catégorie «autre», on trouve un ensemble de groupes dont l'apport quantitatif est peu significatif (textes classiques, épîtres, romans picaresques, autres fictions narratives longues, arts de bien parler, etc.).

Pour conclure cette partie de l'analyse, Benoît Rigaud, l'un des éditeurs les plus prolifiques de son temps, a joui pendant presque dix ans d'un privilège sur les textes officiels qui a donné de l'essor à son entreprise et lui a permis de construire sa fortune, associant à ces textes les occasionnels – livres au faible prix de revient et à l'écoulement facile, donc des valeurs sûres. Son implication dans la production de textes littéraires s'est amplifiée à partir des années soixante-dix, une fois qu'a cessé son activité d'imprimeur officiel du gouvernement de Lyon. Mais, les choix de son «catalogue littéraire» révèlent aussi une politique commerciale prudente, attachée à la production de textes à large diffusion. Une place importante est ainsi accordée à la littérature d'occasion, dont le succès est lié à l'engouement de l'époque pour l'information. Les chansons d'amour sont aussi très représentées, ainsi que les romans de chevalerie sur lesquels nous allons maintenant concentrer notre enquête.

²⁶ Les «Éloges, déplorations, oraisons» constituent une littérature d'occasion, particulièrement prisée à l'époque. Ce sont des récits et poèmes ayant le but de célébrer ou déplorer un personnage ou un événement dans un registre littéraire. Citons au hasard la *Salutation au roy C. IX sur son entrée à Lyon*, la *Déploration elegiaque sur le trespas de feu noble Jean de Vallette*, l'*Hymne triomphal au roy*, etc.

²⁷ Le groupe «Chansons et proverbes» se compose d'œuvres anonymes, souvent d'amour, qui se veulent récréatives. On trouve ici de nombreux recueils de chansons (*Le cabinet des plus belles chansons nouvelles*; *La fleur des chansons nouvelles*; *Le joyeux bouquet de belles chansons nouvelles*; etc.), et un succès de librairie anonyme, plusieurs fois réimprimé, les *Proverbes communs et belles sentences*.

²⁸ Sont représentés un certain nombre de poètes du XVI^e siècle: Coquillart, Saint-Gelais, Marot, la génération de la Pléiade (Des Portes, Salel, De Baïf, Tahureau, De Buttet, de La Péruse, Jodelle) et Du Bartas. Le poète le plus publié, le seul qui ait droit à de nombreuses réimpressions, est Guy de Faur, Seigneur de Pibrac, auteur de *Quatrains* et d'une *Vie rustique*.

4. BENOÎT RIGAUD. SES ROMANS DE CHEVALERIE

Nous arrivons enfin à la production chevaleresque de Benoît Rigaud. Dans le tableau suivant, j'ai inséré les romans de chevalerie connus des catalogues. L'analyse se fait sur la base de la distinction fondamentale, déjà évoquée, entre vieux romans de chevalerie (en italique) et romans nouveaux (en caractères romains). Pour interpréter les choix de l'imprimeur lyonnais, j'aurai aussi recours au contexte éditorial, et en particulier à la production romanesque des imprimeurs-libraires contemporains.

An	Romans
1572	Primaléon de Grèce; Dom Florès
1574	Amadis 4
1575	La série des Amadis: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 10; <i>Galien le Restoré; Fierabras</i>
1576	La série des Amadis: 11, 12, 15, 16; <i>Robert le Diable</i>
1577	La série des Amadis: 14, 15; Nouveau Tristan
1578	La série des Amadis: 15 et 16
1579	<i>Trois fils de roi; Valentin et Orson; Maugis d'Aigremont; Alexandre; Ogier le Danois</i>
1580	Primaléon de Grèce; Gérard d'Euphrate; Bayard; <i>Geoffroy à la grand' dent</i>
1581	Gériléon d'Angleterre; <i>Meliadus Chevalier de la Croix; Mabrian</i>
1583	Primaléon de Grèce 4; <i>Quatre fils Aymon</i>
1584	<i>Fierabras</i>
1585	<i>Guérin de Montglave</i>
1586	<i>Huon de Bordeaux</i>
1587	Primaléon de Grèce 3
1588	Amadis 4; Primaléon de Grèce 2
1589	Gériléon d'Angleterre 2
1590	<i>Valentin et Orson</i>
1591	<i>Lancelot du Lac</i>
1593	<i>Palmerin d'Olive</i>
1596	<i>Paris et la Belle Vienne; Robert le Diable; Morgant le Géant</i>
1597	<i>Geoffroy à la grand' dent; Mélusine</i>

Le tableau permet d'observer que Benoît Rigaud commence à imprimer des romans de chevalerie en 1572, alors que sa production en général et son catalogue littéraire en particulier sont en pleine croissance. Il s'intéresse d'abord essentiellement aux romans nouveaux en réimprimant certains qui n'étaient plus publiés depuis longtemps (le *Primaléon de Grèce* depuis 1550 et le *Dom Florès* depuis 1561). Il occupe également ses presses avec la vaste entreprise des *Amadis* (il fait partie des quelques imprimeurs-libraires du XVI^e siècle, avec Groulleau et Sertenas, Plantin

d'Anvers et Didier de Lyon, à en avoir imprimé une collection complète). En raison du nombre de volumes, l'impression de la série espagnole, échelonnée sur quatre à cinq ans, correspond à sa phase de plus haute production romanesque. La publication des romans continue par la suite, jusqu'à la fin de son activité (1579-1597). Pendant cette période, Benoît Rigaud s'intéresse davantage aux vieux romans (vingt titres) qu'aux romans nouveaux (neuf titres). Il n'imprime pas, par exemple, les derniers épisodes de la série d'*Amadis* qui paraissent à Lyon, arrivant en 1581 au vingt-et-unième volume.

Du fait de la date tardive à laquelle il intervient, la plupart des romans imprimés par Rigaud sont des réimpressions. On trouve néanmoins quelques nouveautés. Rigaud obtient au moins deux privilèges pour des nouvelles traductions et il en achète un troisième à un confrère parisien. En 1577, il publie pour la première fois une traduction du *Quinzième Livre d'Amadis de Gaule*, avec privilège. Le *Quatrièmes Livre du Primaléon de Grèce* est publié en 1583, avec un privilège accordé à Rigaud et au parisien L'Angelier.²⁹ En 1589, il imprime le deuxième volume du *Gériléon d'Angleterre*, la suite d'un nouveau roman composé (bien tardivement) par Étienne De Maisonneuve. Pour cela, il a fallu en acheter le privilège au libraire parisien Jean Houzé, chez qui le roman avait paru trois ans avant. Le *Lancelot* de 1591 est quant à lui une nouveauté littéraire, un remaniement conçu et commandité sans doute par le libraire lui-même. La réduction du volume parvient à faire tenir l'histoire de *Lancelot du Lac*, dont la dernière impression datait de 1533, dans un petit in-8 de cent soixante-dix pages.³⁰

Tous les romans de chevalerie, vieux et nouveaux, sont imprimés par Rigaud en caractères romains, ce qui n'a rien de surprenant au vu des dates d'activité de l'imprimeur. Les vieux romans de chevalerie présentent des dimensions variées (in-8 ou in-4). Les pages de titres peuvent être très différentes les unes des autres.³¹ Ces livres contiennent un appareil iconographique souvent ample, dont la qualité varie considérablement selon les éditions. L'iconographie peut être rudimentaire (souvent des anciens bois usés) et il arrive que deux jeux de gravures de conception et de qualité différentes soient utilisés dans un seul et même ouvrage.

²⁹ Balsamo–Simonin 2002: 60.

³⁰ Pickford 1970.

³¹ Ce qui s'explique aussi par le fait que Rigaud faisait travailler plusieurs imprimeurs pour son compte.

Les romans nouveaux sont tous publiés sous la forme de petits in-16. Ils ne comportent pas d'apparat iconographique hormis la page de titre. Ils sont introduits par une page de titre assez semblable (mais non uniforme). Le format identique et la mise en page homogène créent un «effet de collection», d'autant plus fort lorsque l'on compare ces livres aux réalisations bien plus disparates des vieux romans.

Comment interpréter le travail éditorial de Benoît Rigaud dans le domaine chevaleresque? Les romans de chevalerie représentent certes un secteur mineur de son catalogue. Néanmoins la production de ceux-ci n'est pas négligeable dans le contexte littéraire de l'époque. Rigaud a été l'un des acteurs clés de la nouvelle vague chevaleresque des années 1570-1580. En cette période, après une longue phase de silence, les *Amadis* et les autres romans modernes retrouvent place sur le marché éditorial. Des libraires, dont Rigaud, réimpriment les romans édités au milieu du siècle; certaines traductions de nouveaux romans sont revues;³² d'autres récits sont traduits (les histoires d'*Amadis*, de *Primaléon* et même du *Roland Furieux* sont prolongées grâce à la traduction de leurs suites).³³ Étienne de Maisonneuve compose même un roman de chevalerie original, le *Gériléon d'Angleterre*.³⁴

Les choix éditoriaux de Rigaud, dans ce domaine comme dans toute son activité, sont dictés par une certaine prudence commerciale. L'imprimeur-libraire commence à publier des romans de chevalerie assez tard, en 1572, longtemps après ses premières éditions et après avoir assis sa position commerciale. Il semble prendre des précautions. Il s'associe avec d'autres éditeurs ou bien il imite les initiatives qui ont conduit ses collègues au succès. Le *Primaléon de Grèce* imprimé par Rigaud en 1572 est ainsi publié la même année à Paris par Galliot du Pré II et à Orléans par Pierre Trepperel.³⁵ Le choix de faire traduire et publier le *Quatriesme Livre*

³² C'est le cas notamment de la traduction du *Roland Furieux* de 1544, revue par Gabriel Chappuys en 1576 et augmentée de la traduction des *Cinq Chants* de l'Arioste.

³³ Parmi celles-ci: la *Morte di Ruggero* est un poème chevaleresque écrit par Giovambattista Pescatore qui se présente comme une suite du *Furieux* qui raconte la mort de Roger, ce dernier épisode ayant seulement été annoncé par l'Arioste. Il a été traduit par Gabriel Chappuys et imprimé par B. Honorat à Lyon en 1583.

³⁴ Le premier livre paraît en 1572, le second en 1586.

³⁵ Les titres d'Orléans (Trepperel) et Paris (Du Pré) sont en réalité deux émissions de la même édition. Seule l'adresse du libraire dans la page de titre a changé (dans l'une «A Paris. Pour Galliot du Pré, au premier pillier de la grand' salle du Palais, & en la rue S. Jaques à la Galere d'or. 1572.», dans l'autre «A Orleans. Pour Pierre Trepperel. 1572.»).

du Primaléon en 1584 a été pris par Benoît Rigaud avec l'éditeur parisien Abel L'Angelier, avec qui il en partage le privilège. Quant au privilège du *Gériléon d'Angleterre*, il a été racheté, comme cela a été dit plus haut, à un éditeur parisien.

La publication de la série complète des *Amadis*, commencée en 1574/1575, était sans doute une opération des plus risquées car elle nécessitait la mobilisation de capitaux importants. Là aussi, Rigaud suit le marché plus qu'il ne le crée. Une série des livres 1 à 13 d'*Amadis* avait paru, en effet, en 1573, chez l'éditeur anversois Gabriel Silvius. C'est sur ces livres que Rigaud a très probablement composé sa propre série.³⁶ Les *Amadis* de Silvius, d'un format in-4 avec figures, s'étaient bien vendus. Rigaud a alors décidé d'en reprendre l'édition dans un format moins onéreux, accessible à un plus large public. Or, fidèle à sa prudence, Rigaud envoie un ballon d'essai avant de se lancer dans l'impression de la série complète: il fait sortir d'abord, en 1574, un livre seul, le quatrième, pour tester le marché. Cette circonspection manifestée par Benoît Rigaud, l'un des libraires les plus actifs de son époque, révèle son tempérament ainsi que, probablement, la fragilité du marché du livre à la fin du siècle. À cette époque, cette marchandise qu'est le roman de chevalerie, et notamment le roman de chevalerie nouveau, ne semble pas représenter une entreprise exempte de risques.

Les initiatives de Benoît Rigaud doivent aussi être analysées, pour conclure, en fonction des évolutions qu'elles ont provoquées dans la réception des romans de chevalerie. La pratique typographique et les stratégies commerciales de Rigaud ont contribué à faire perdre le prestige éditorial des «romans modernes», l'un des traits originellement distinctifs de ce groupe. D'un côté, Rigaud a publié, en de proportions semblables, des vieux romans et des romans modernes. De l'autre, il a amoindri la

Les colophons sont identiques et attestent une impression à Paris: «Imprimé à Paris par Fleury Prevost, demeurant au Carrefour sainte Genevieve. 1571» (j'ai consulté les exemplaires de Paris, Bibliothèque nationale de France, Y2-1441 et Y2-1437). Il semble exclu que l'édition de Rigaud de 1572 – que je n'ai pas pu consulter en raison de sa rareté – soit une troisième édition: les catalogues la décrivent comme un volume plus petit que l'édition de Paris et Orléans. Elle aurait été imprimée par François Deruelle.

³⁶ Cela est suggéré par des traits partagés entre les éditions concernant la disposition et le retranchement de certains paratextes. Cette hypothèse demande néanmoins à être vérifiée par une étude de la tradition textuelle. En tout cas, à cette époque, il arrivait souvent que l'éditeur se limite à reproduire la dernière impression en date.

qualité de ces ouvrages, désormais produits en de plus petits formats³⁷ et a probablement usé de ses réseaux de diffusion³⁸ pour élargir davantage le lectorat. L'un des effets de cette pratique commerciale et typographique a été de favoriser la disgrâce, déjà engagée à vrai dire, du roman de chevalerie nouveau. Celui-ci avait eu ses moments de gloire lorsqu'il paraissait un genre qui s'opposait aux vieux romans pour ses ambitions culturelles et sa présentation matérielle. Avec Rigaud, les romans modernes, aux paratextes réduits, sont publiés en de petits formats in-16, sans gravures. De plus, dans le catalogue de l'éditeur, ces romans nouveaux côtoient de vieux romans qui sont également imprimés en caractères romains, mais en des formats plus grands, le plus souvent avec gravures. Le «clivage typographique», qui symbolisait auparavant le prestige culturel des romans nouveaux, s'est estompé.³⁹

En conclusion, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, la disgrâce des nouveaux romans n'a pas été provoquée seulement par les critiques de la culture docte et religieuse. Les évolutions de la typographie (la généralisation des caractères romains), ainsi que les stratégies commerciales d'imprimeurs tels que Rigaud (qui imprime de nouveaux romans de petit format, sans gravures) ont fortement atténué, voire éliminé, le prestige typographique qui avait servi auparavant à différencier les vieux et les nouveaux romans. L'influence de ces évolutions matérielles sur la réception et le classement des textes est particulièrement évidente dans un passage connu de Montaigne. À la fin du siècle, celui-ci ne différencie plus

³⁷ Certes, il avait eu des prédécesseurs, dont les premiers éditeurs de l'*Amadis* eux-mêmes. Étienne Groulleau, l'un des imprimeurs du cercle parisien à qui l'on doit l'*Amadis*, imprime en 1557 un *Amadis* en format in-16. Voir Rawles 1976, I: 98: «The first sexto-decimo editions came out in 1557, when Groulleau produced five books, but they were not extensively printed until the 1570's when Lyonnais printers first published the *Amadis*». Voir aussi, plus loin (Rawles 1976, I: 99), les remarques sur le prix de revient (à cette époque lié essentiellement au papier): «Janot's folio editions of Book One of the *Amadis* required seventy-eight sheets for each copy, while the sexto-decimo editions produced later required about twenty-two».

³⁸ Des actes juridiques lient Benoît Rigaud à des marchands ambulants qui auraient colporté ses livres, voir Oddos 1988: 167. Oddos remarque aussi que les Oudot de Troyes ont repris de nombreux titres au catalogue de Rigaud.

³⁹ Pour certains livres, on a l'impression que la hiérarchie se renverse au profit du vieux roman. Voir, par exemple, la belle facture du *Huon de Bordeaux* imprimé en 1586, conservé à Paris, à la Bibliothèque de l' Arsenal, sous la cote Rés. 4-BL- 4263 (il existe une autre édition de cette édition portant dans la page de titre la date de 1587).

les *Amadis*, des *Huon de Bordeaux* et des *Lancelot du Lac* (autant de textes imprimés par Rigaud), qualifiés de «fatras de livres»,⁴⁰ alors que quelques années auparavant, Christophe Plantin opposait l'*Amadis* à *Huon de Bordeaux* comme le jour à la nuit.⁴¹ L'emploi du terme «fatras»⁴² – qui désigne un «amas confus de choses sans importance» – montre bien que Montaigne ne critique pas les romans seulement d'un point de vue moral ou artistique mais qu'il concentre son mépris aussi sur la médiocrité de ces objets-livres qui contiennent des romans de chevalerie.

Francesco Montorsi
(Université de Lille 3)

⁴⁰ Livre I, ch. XXV, *De l'institution des enfans*, voir Montaigne (Balsamo–Magnien–Magnien-Simonin): 182.

⁴¹ Voir l'impression de l'*Amadis* en 1560, par Christophe Plantin (Vaganay 1906: 5), «A tous ceus qui font profession d'enseigner la langue françoise en la ville d'Anvers».

⁴² Dans son *Dictionnaire François Latin* (1549), Estienne glose «fatras» par «frivoles, nugae» alors que, dans son *Dictionarie of the French and English Tongues* (1611), Cotgrave écrit: «A confused heape, or hundle of trash, toyes, trifles, vaine and idle things, foole-ries, fopperies».

RESUME: La présente contribution se propose d'enquêter sur l'imprimeur-libraire Benoît Rigaud à la fois par le biais d'une étude de sa production globale et par une analyse portant sur ses impressions chevaleresques. Benoît Rigaud est l'un des éditeurs les plus prolifiques du XVI^e siècle français, avec une activité qui s'étend sur plus que 40 ans et avec 1500 impressions environ. Entre 1572 et 1597, Rigaud publie de nombreux romans de chevalerie, à la fois médiévaux et renaissants, et devient l'un des imprimeurs les plus influents du marché chevaleresque de la fin du siècle. Après un préambule sur la réception des romans de chevalerie au XVI^e siècle, la vaste production de Rigaud fait l'objet d'une analyse quantitative, avant que ne soit analysée la production des récits de chevalerie. Les données récoltées permettent de tirer des conclusions sur la dynamique éditoriale du genre chevaleresque ainsi que sur sa réception dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

MOTS-CLES: Romans de chevalerie; Renaissance; Benoît Rigaud; histoire de l'édition; vieux romans; nouveaux romans.

ABSTRACT: This research seeks to shed light on the publisher Benoît Rigaud both through a study of his global production and an analysis of his chivalry printed books. Benoît Rigaud is one of the most productive publishers of 16th century France, with an activity covering more than 40 years, years during which he printed around 1500 books. Moreover, between 1572 and 1597, Rigaud printed many chivalry romances, both medieval and modern texts, so that he became one of the main publishers of chivalry literature of that period. In this research, after some short remarks upon the reception of chivalry romances in 16th century, the large production of Rigaud is subject to a quantitative analysis. Then, his production of chivalry romances is studied more in detail. The collected data lead us to draw conclusions on the dynamic of the chivalry genre as well as on his reception in the second half of the 16th century.

KEY-WORDS: Chivalry romances; Renaissance; Benoît Rigaud; editorial production; vieux romans; nouveaux romans.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES UNIFIÉES

LITTÉRATURE PRIMAIRE

- Le cheval volant* (Maillet–Trachsler) = «*Le cheval volant en bois*». *Édition des deux mises en prose du «Cleomadès» d'après le manuscrit Paris, BnF fr. 12561 et l'imprimé de Guillaume Leroy (Lyon, ca 1480)*, édition par Fanny Maillet et Richard Trachsler, Paris, Classiques Garnier, 2010 («Textes littéraires du Moyen Âge», 14).
- Montaigne (Balsamo–Magnien–Magnien–Simonin) = Michel de Montaigne, *Les Essais*, édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien–Simonin, édition des «notes de lecture» et des «sentences peintes» établie par Alain Legros, Paris, Gallimard, 2007.
- Valentin et Orson* (Schwam–Baird) = «*Valentin et Orson*»: *an edition and translation of the fifteenth-century romance epic*, edited and translated by Shira Schwam–Baird, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2011 («Medieval and Renaissance texts and studies», 372).

LITTÉRATURE SECONDAIRE

- Andreoli 2010 = Ilaria Andreoli, «*Lyon, nom & marque civile. Qui sème aussi des bons livres l'usage*»: *Lyon dans le réseau éditorial européen (XV^e-XVI^e siècle)*, in Jean-Louis Gaulin, Susanne Rau (éd. par), *Lyon vue d'ailleurs (1245-1800): échanges, compétitions et perceptions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010: 109-40.
- Ankli 1996 = Ruedi Ankli, *Fierabras, Morguan, Pantagrue*, in Simone Albonico, Andrea Comboni, Giorgio Panizza, Claudio Vela (a c. di), *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Mondadori, 1996: 151-73.
- Arseneau in c. s. = Isabelle Arseneau, *Peut-on caractériser les romans produits dans l'atelier du Maître de Wavrin?*, in Gabriele Giannini, Francis Gingras (éd. par), *Les Centres de production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, sous presse.
- Balsamo–Castiglione–Minischetti–Dotoli 2009 = Jean Balsamo, Vito Castiglione Minischetti, Giovanni Dotoli (éd. par), *Les Traductions de l'italien en français au XVI^e siècle*, Fasano · Paris, Schena · Hermann, 2009.
- Balsamo–Simonin 2002 = Jean Balsamo, Michel Simonin (éd. par), *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain (1574-1620)*, Genève, Droz, 2002.
- Barbier 2004 = Frédéric Barbier (éd. par), *Le berceau du livre: autour des incunables. Études et essais offerts au professeur Pierre Aquilon par ses élèves, ses collègues et ses amis*, «Revue française d'histoire du livre» numéro spécial (2004).

- Baudrier 1895-1921 = Henri Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, éditeurs, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, publiée et continuée par Julien Baudrier, Lyon · Paris, Brun · Picard, 1895-1921, 13 voll. (réimpression: Genève, Slatkine Reprints, 1999).
- Bury–Mora 2004 = Emmanuel Bury, Francine Mora (éd. par), *Du Roman courtois au roman baroque*. Actes du colloque de Versailles–Saint-Quentin-en-Yvelines, 2-5 juillet 2002, Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- Cappello 1997 = Sergio Cappello, *Letteratura narrativa e censura nel Cinquecento francese*, in Ugo Rozzo (a c. di), *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*. Convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli, 9-10 novembre 1995, Udine, Forum, 1997: 53-100.
- Cappello 2001 = Sergio Cappello, *Répertoire chronologique des premières éditions des romans médiévaux français au XV^e et XVI^e siècle*, in Giampaolo Borghello (a c. di), *Studi in ricordo di Guido Barbina*, II. *Est Ovest: lingue, stili, società*, Udine, Forum, 2001: 167-86.
- Cappello 2004 = Sergio Cappello, *Aux origines de la réflexion française sur le roman*, in Emmanuel Bury, Francine Mora (éd. par), *Du Roman courtois au roman baroque*. Actes du colloque de Versailles–Saint-Quentin-en-Yvelines, 2-5 juillet 2002, Paris, Les Belles Lettres, 2004: 415-35.
- Cappello 2011 = Sergio Cappello, *L'édition des romans médiévaux à Lyon dans la première moitié du XVI^e siècle*, in Pascale Mounier, Mathilde Thorel (éd. par), *Les romans publiés à Lyon au XVI^e siècle*, «Réforme, Humanisme, Renaissance» 71 (2011): 55-71.
- Cappello in c. s. = Sergio Cappello, *Le passage à l'imprimé des mises en prose de romans. «Giglan» et «Guillaume de Palerne» «a l'enseigne de l'escu de France»*, in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard (éd. par), *Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, sous presse.
- Claudin 1900-1914 = Anatole Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France au XV^e et au XVI^e siècle*, Paris, Imprimerie Nationale, I vol. 1900, II vol. 1901, III vol. 1904, IV vol. 1914.
- Clément–Mounier 2005 = Michèle Clément, Pascale Mounier (éd. par), *Le Roman français au XVI^e siècle, ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*. Actes du colloque de l'Université Lyon-2, 11 et 12 octobre 2002, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005.
- Colombo in c. s. = Maria Colombo Timelli, «Valentin et Orson», entre Lyon et Paris, in Pascale Mounier, Anne Réach-Ngô (éd. par), *Via Lyon: parcours de romans et mutations éditoriales au XVI^e siècle*, «Carte romanze» 3/1 (2015), sous presse.
- Colombo et alii in c. s. = Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard (éd. par), *Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, sous presse.

- Cooper 1990 = Richard Cooper, «*Notre histoire renouvelée*»: *the reception of the romances of chivalry in Renaissance France*, in Sidney Anglo (ed. by), *Chivalry in the Renaissance*, Woodbridge, Boydell, 1990: 175-91.
- Dalbanne–Droz 1977 = Claude Dalbanne, Eugénie Droz, *L'imprimerie à Vienne en Dauphiné au XV^e siècle*, Genève, Slatkine, 1977 (réimpression de l'édition de Paris, E. Droz, 1930).
- Davis 1955 = Natalie Zemon Davis, *On the protestantism of Benoît Rigaud*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 17/2 (1955): 246-51.
- Destot 1977 = Arlette Destot, *Un libraire parisien au XVI^e siècle: Jean Bonfons. Édition et littérature populaire*, mémoire de maîtrise dirigé par Jean Jacquart, Paris, Université de Paris-1, 1977.
- Droz 1957 = Eugénie Droz, *Pierre de Vingle, l'imprimeur de Farel*, in Gabrielle Berthoud, Georgette Brasart-de Groer, Delio Cantimori *et alii* (éd. par), *Aspects de la propagande religieuse*, préface de Henri Meylan, Genève, Droz, 1957: 38-78.
- Droz 1961 = Eugénie Droz, *Fausse adresses typographiques*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 23/1 (1961): 138-52.
- ELR = *Éditions Lyonnaises de Romans (ELR)*, base de données lisible en ligne à l'adresse: <http://www.rhr16.fr/base-elr>.
- Genette 1987 = Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- Gültlingen 2009 = Sybille von Gültlingen, *Bibliographie des livres imprimés à Lyon au seizième siècle*, XII. *Benoît Rigaud*, Baden-Baden · Bouxwiller, Koerner, 2009.
- Huchon 2000 = Mireille Huchon, «*Amadis*», «*Parfaite idée de nostre langue françoise*», in Aa. Vv., *Les «Amadis» en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'École Nationale Supérieure, 2000: 183-200.
- Hulvey 2013 = Monique Hulvey, *Un bibliophile d'exception: Benoît Le Court (14...-1559)*, in Numelyo. *Bibliothèque numérique de Lyon*, base de données lisible en ligne à l'adresse: http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO01001THM0001legeant.
- La Croix du Maine–Du Verdier 1969 = François La Croix du Maine, Antoine Du Verdier, *Les Bibliothèques françoises*, Graz, Akademische Druck, 1969, 5 voll. (fac-similé de l'édition de Paris, Saillant & Nyon, 1772-1773).
- Maillet 2011 = Fanny Maillet, *Des premiers en grand nombre: quel texte étalon pour le «Cleomadès» en prose?*, in Olivier Delsaux, Hélène Haug (éd. par), *Original et originalité. Aspects historiques, philologiques et littéraires*. Actes du IV^e colloque de l'Association Internationale pour l'Étude du Moyen Français, Louvain-la-Neuve, 20, 21 et 22 mai 2010, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2011: 111-8.
- Martin 2000 = Henri-Jean Martin, *Problèmes d'édition et de mise en texte à Lyon dans la première moitié du XVI^e siècle*, in Henri-Jean Martin, Jean-Marc Chatelain

- (éd. par), *La Naissance du livre moderne (XIV^e-XVII^e siècles): mise en page et mise en texte du livre français*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2000: 210-30.
- Martin–Chartier 1983 = Henri-Jean Martin, Roger Chartier (éd. par), *Histoire de l'édition française, I. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Promodis, 1983.
- Mellot 1998 = Jean-Dominique Mellot, *L'Édition rouennaise et ses marchés (vers 1600-vers 1730): dynamisme provincial et centralisme parisien*, Paris, École Nationale des Chartes, 1998.
- Montorsi 2011a = Francesco Montorsi, *Le «Guérin Mesquin» traduit par Jehan de Cucharmois «natif de Lyon»*, in Pascale Mounier, Mathilde Thorel (éd. par), *Les romans publiés à Lyon au XVI^e siècle, «Réforme, Humanisme, Renaissance»* 71 (2011): 73-89.
- Montorsi 2011b = Francesco Montorsi, *«Morgant le géant» (1519) face à la tradition du roman chevaleresque*, in Olivier Delsaux, Hélène Haug (éd. par), *Original et originalité. Aspects historiques, philologiques et littéraires. Actes du IV^e colloque de l'Association Internationale pour l'Étude du Moyen Français*, Louvain-la-Neuve, 20, 21 et 22 mai 2010, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2011: 130-1.
- Montorsi 2012a = Francesco Montorsi, *La mise en prose de «Morgante il Gigante». Le «vieux roman» et la croisade autour de 1517*, in Gilles Polizzi (éd. par), *France-Italie (1490-1547). L'Ante-Renaissance, «Réforme, Humanisme, Renaissance»* 75 (2012): 29-40.
- Montorsi 2012b = Francesco Montorsi, *Lectures croisées. Étude sur les traductions de récits chevaleresques entre Italie et France autour de 1500*, thèse dirigée par Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Richard Trachsler, Paris · Göttingen, Universités de Paris-Sorbonne et Göttingen, 2012, chap. «Des vieux romans: *Guérin Mesquin* et *Morgant le géant*».
- Montorsi in c. s. a = Francesco Montorsi, *Lectures croisées. La dynamique du roman de chevalerie à la Renaissance et l'apport des traductions italiennes*, Paris, Garnier Classiques, sous presse.
- Montorsi in c. s. b = Francesco Montorsi, *Le traitement des noms propres dans «Morgant le géant»*, «Le Français préclassique», sous presse.
- Mounier 2004 = Pascale Mounier, *La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance, «Seizième siècle»* 4 (2004): 173-93.
- Mounier 2007 = Pascale Mounier, *Le Roman humaniste. Un genre novateur français 1532-1564*, Paris, Champion, 2007.
- Mounier 2013 = Pascale Mounier, *[Morgante] Morgan le Géant*, in *Éditions Lyonnaises de Romans (ELR)*, lisible en ligne à l'adresse: <http://www.rhr16.fr/base-elr/ouvrage/44/%5BMorgante%5D+Morgan+le+Géant>.
- Mounier in c. s. = Pascale Mounier, *Les antécédents lyonnais de la «Bibliothèque Bleue» au XVI^e siècle: la constitution d'un romanesque pour le grand public*, in Jean-

- François Courouau, Fanny Népote (éd. par), *Littérature populaire et stratégies éditoriales*, «Dix-septième siècle», sous presse.
- Mounier–Thorel 2011 = Pascale Mounier, Mathilde Thorel (éd. par), *Les romans publiés à Lyon au XVI^e siècle*, «Réforme, Humanisme, Renaissance» 71 (2011).
- Oddos 1988 = Jean Paul Oddos, *Simple notes sur les origines de la «Bibliothèque Bleue»*, in Aa. Vv., *La «Bibliothèque Bleue» nel Seicento, o della letteratura per il popolo*, prefazione di Geneviève Bollème, Bari · Paris, Adriatica · Nizet, 1988: 159-68.
- Pettegree 2007 = Andrew Pettegree, *French Vernacular Books: Books Published in the French Language Before 1601*, I. A-G, Leiden · Boston, Brill, 2007.
- Pickford 1970 = Cedric Edward Pickford, *Benoist Rigaud et le «Lancelot du Lac» de 1591*, in Aa. Vv., *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, 2 voll., II: 903-11.
- Plattard 1967 = Jean Plattard, *L'Œuvre de Rabelais (sources, invention et composition)*, Paris, Champion, 1967.
- Polizzi 2012 = Gilles Polizzi (éd. par), *France-Italie (1490-1547). L'Ante-Renaissance*, «Réforme, Humanisme, Renaissance» 75 (2012).
- Rawles 1976 = Stephen Rawles, *Denis Janot, Parisian printer and bookseller (fl. 1529-1544). A bibliographical study*, PhD Thesis, Warwick, University of Warwick, 1976, 3 voll.
- Renouard–Moreau 1972-2004 = *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI^e siècle*, par Brigitte Moreau, d'après les manuscrits de Philippe Renouard, Paris, Service des travaux historiques de la Ville de Paris, 1972-2004, 5 voll.
- Ricci 2013 = Mariagrazia Ricci, *Compte rendu de Le cheval volant (Maillet–Trachslér)*, «Le Moyen Français» 72 (2013): 172-3.
- Runnalls 2000 = Graham A. Runnalls, *La vie, la mort et les livres de l'imprimeur-libraire parisien Jean Janot d'après son inventaire après décès (17 février 1522 [n. s.])*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 78/3-4 (2000): 797-851.
- Scheler 1954 = Lucien Scheler, *Une supercherie de Benoît Rigaud: l'impression anversoise du «Discours des misères de ce temps»*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 16/3 (1954): 331-5.
- Séguin 1961 = Jean Pierre Séguin, *L'Information en France de Louis XII à Henri II*, Genève, Droz, 1961.
- Séguin 1964 = Jean Pierre Séguin, *L'Information en France avant le périodique: 517 canards imprimés entre 1529 et 1631*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964.
- Simonin 1980 = Michel Simonin, *Aspects de l'hostilité à la littérature populaire dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, «Réforme, Humanisme, Renaissance» 11/2 (1980): 142-9.
- Simonin 1984 = Michel Simonin, *La disgrâce d'Amadis*, «Studi Francesi» 82 (1984): 1-35.

- Suard 1979 = François Suard, *Guillaume d'Orange. Étude du roman en prose*, Paris, Champion, 1979.
- Terrebasse 1921 = Humbert de Terrebasse, *Autour d'un incunable, Pierre Schenck*, «Petite revue des bibliophiles dauphinois» 2^e s. 1 (1921): 262-7.
- Thomas 1937 = Henry Thomas, *Juan de Vingles (Jean de Vingle), a Sixteenth-Century Book Illustrator*, London, The Bibliographical Society, 1937, tiré à part de «The Library» (septembre 1937): 121-56.
- USTC = *Universal Short Title Catalogue*, base de données lisible en ligne à l'adresse: <http://ustc.ac.uk/index.php/search>.
- Vaganay 1906 = Hugues Vaganay (éd. par), *Amadis en Français. Essai de Bibliographie*, Firenze, Olschki, 1906.
- Varry 2006 = Dominique Varry (éd. par), *Lyon et les livres*, «Histoire et civilisation du livre» 2 (2006).