

Faire du livre un spectacle : *Le Chateau de labour* de Pierre Gringore ou l'actualisation du récit allégorique à la fin du Moyen Âge

Florian Dimeck
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Le récit allégorique connaît un succès exceptionnel au Moyen Âge, à partir de la diffusion du *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun au XIII^e siècle, qui donne l'impulsion à toute une production répétant un dispositif narratif identique. Certains tendent même à faire du récit allégorique un genre médiéval à part entière. Très pratiqué durant le Moyen Âge, il le sera encore après, jusqu'au XVI^e siècle, bien qu'il soit alors le représentant d'une mode littéraire ancienne. Le groupe des Grands Rhétoriciens, créé *a posteriori* par la critique, poursuit en effet cette tradition narrative à la veille de la Renaissance française¹. *Le Séjour d'Honneur* (achevé en 1494) d'Octavien de Saint-Gelais en est l'un des témoins puisqu'il présente un personnage guidé par des personnifications allégoriques, qu'il soit ou non en train de dormir. Avant lui Jean Meschinot et après lui Jean Lemaire de Belges ont rédigé des récits du même type à côté de leurs pièces de circonstance. Il n'est donc pas étonnant de voir Pierre Gringore, un autre rhétoricien du début du XVI^e siècle, se tourner vers la tradition littéraire médiévale pour réaliser sa première œuvre à nous être parvenue : *Le Chateau de labour*.

Ce récit allégorique de la fin de l'année 1499 se situe dans la droite lignée du *Roman de la rose*, bien qu'il soit plus court, ne comptant que trois mille cinquante vers quand l'œuvre débutée par Guillaume de Lorris et terminée par Jean de Meun en compte plus de vingt mille. Dans les deux textes, comme dans beaucoup d'autres où l'allégorie a une place centrale, nous retrouvons le cadre du songe dans lequel le protagoniste principal se laisse guider et conseiller par divers personnages repré-

¹ Paul Zumthor le fait remarquer dans son essai sur les Grands Rhétoriciens intitulé *Le Masque et la lumière* : « Conformément à une coutume déjà ancienne, le récit allégorique est souvent encore, chez les rhétoriciens, délimité par ce que naguère j'ai nommé un "type cadre" ». Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 86.

sentant un vice, un défaut, parfois une qualité ou quelque faculté. C'est ainsi que Raison a une place de choix chez Jean de Meun comme chez Pierre Gringore, qui en fera la tête de proue de toute son œuvre en la plaçant au centre de sa devise².

Dès lors, avec *Le Chateau de labour*, Pierre Gringore se place dans la plus pure tradition du récit de songe allégorique. Le personnage règle d'abord sa vie en suivant Jeunesse, Mauvais Conseil et Folle Compagnie. Tenté par l'honneur après le discours de « l'acteur » (qui ne se confond pas toujours avec le personnage principal), il fait le choix de se marier. Mais, une fois dans son lit, à demi-endormi auprès de sa femme, il est tourmenté par l'avenir : comment parviendra-t-il à subvenir aux besoins de son ménage ? Ce tourment prend une forme concrète grâce à l'intervention de multiples personnifications allégoriques, tels que Besoin, Souffrete, Necessité, Disette, Pauvreté ou Souci. Finalement, le nouveau marié fait allégeance à dame Raison, dont les longs discours occupent près d'un tiers du texte. Accompagné de nouvelles personnifications allégoriques, positives cette fois, il va travailler dans l'enceinte du château de labour, dans le but d'être satisfait de pouvoir faire vivre son ménage de son travail.

Les récits allégoriques prenant souvent la forme d'un parcours initiatique, cette histoire n'a rien de très original. Et pour cause : avec *Le Chateau de labour*, Pierre Gringore ne fait que réécrire un texte datant du XIV^e siècle intitulé *Le chemin de povreté et de richesse*, attribué à un certain Jean Bruyant et conservé dans *Le Ménagier de Paris* et d'autres manuscrits du XV^e siècle. Pourtant, cette première œuvre de Gringore a été l'un de ses plus grands succès, au vu du nombre d'éditions le conservant au début du XVI^e siècle³. Nous allons tenter de démontrer comment il a réussi à se servir d'un texte ancien, dépendant d'une tradition littéraire déjà lointaine mais encore pratiquée à son époque, pour créer une œuvre novatrice qui a séduit un large public. Notre but est de comprendre quelle a été la démarche suivie par notre auteur afin de parvenir à réaliser une œuvre nouvelle à partir d'un texte ancien représentatif d'une tradition littéraire bien connue du public.

Nous pouvons d'ores et déjà donner un élément de réponse à ces questionnements en nous appuyant sur l'étude du *Chateau de labour* menée par Cynthia J. Brown dans son article intitulé « La mise en scène du texte dans *Le Chateau de labour* de Pierre Gringore ». Elle y explique que le succès commercial de ce texte est essentiellement dû aux gravures qui « le mettent en scène » (pour reprendre ses termes). En effet, il est notable que la première œuvre de Gringore que nous

² La devise de Pierre Gringore, « Tout par raison / Raison par tout / Par tout raison », qui encadre le bois gravé représentant Mère Sotte (rôle de Gringore sur scène) et ses sots, fait partie du frontispice de plusieurs de ses livres.

³ Dans la partie de sa thèse intitulée « Édition électronique du répertoire des œuvres de Pierre Gringore » (<http://theses.enc.sorbonne.fr/Pierre-Gringore/gringore.html>), Florine Stankiewicz en recense dix-huit, publiées entre l'année 1499 et la fin du XVI^e siècle, dont treize publiées entre 1499 et 1530. Cynthia J. Brown confirme ce chiffre dans son article « La mise en scène du texte dans *Le Chateau de labour* de Pierre Gringore », in *Le discours du livre – Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Anna Arzoumanov, Anne Réach-Ngô et Trung Tran (éd.), Paris : Classiques Garnier, 2012, p. 81.

connaissions bénéficie de vingt-neuf gravures différentes (trente au total) spécialement faites pour décorer son ouvrage. Cynthia J. Brown a parfaitement étudié les rapports que ces illustrations entretiennent entre elles, pour former un programme ornemental cohérent. Elle a démontré que ce dernier s'inspirait en partie des nombreuses miniatures du « manuscrit Thomas »⁴, datant de la première moitié du XV^e siècle, où est conservé le poème de Jean Bruyant que reprend Gringore avec *Le Chateau de labour*. Nous nous proposons donc d'aller plus loin en nous intéressant exclusivement à ce récit et, plus précisément, à la place et au rôle capital que les illustrations y tiennent. Notre analyse se veut donc moins historique et comparative que ne l'a été celle de Cynthia J. Brown, mais plus littéraire. Il s'agira en effet de comprendre comment Pierre Gringore propose une performance littéraire, dynamique et visuelle, qui n'existe que grâce au livre imprimé, en cette fin de Moyen Âge.

Comme Cynthia J. Brown, nous pouvons affirmer que les gravures sont la raison principale du succès du *Chateau de labour*. Mais, si l'on se focalise plus précisément sur les liens qui existent entre le texte et ses illustrations, nous remarquons qu'elles font partie intégrante de l'œuvre, qui serait incomplète si elles n'y figuraient pas. En effet, nous allons voir en quoi les illustrations sont systématiquement situées à des endroits stratégiques du texte ; et surtout de quelles manières Pierre Gringore les met en avant grâce à ses vers. Pour ce faire, nous nous servirons de la quatrième édition du *Chateau de labour* datée du 31 mars 1501⁵, produite par Gringore en association avec l'imprimeur Philippe Pigouchet et le libraire Simon Vostre⁶, parce qu'elle est la première que nous connaissons à comporter une addition de 584 vers après le prologue. Cependant, nous signalons dès à présent que dans la première édition de ce récit⁷, produite par le même trio, les gravures figurent aux mêmes places si l'on ne tient pas compte de l'ajout de 1501 (qui, d'ailleurs, n'est pas illustré) ni des deux folios manquants. Nous serons mené à comparer son programme illustratif avec celui du manuscrit Thomas, afin de mieux mettre en évidence le travail effectué par Gringore au niveau du texte et de la place qu'y

⁴ Jean Bruyant, *Le livre du Chastel de Labour de povreté et de richesse*, bibliothèque de Philadelphie, Free Library of Philadelphia, Rare Book Department, Widener 001 (<https://digital-scriptorium.org/xtf3/search?rmode=digscript;smode=basic;text=jean%20bruyant;docsPerPage=1;startDoc=2;fullview=yes>). Ce manuscrit ne contient que le poème de Jean Bruyant, où il a pour titre *Le livre du Chastel de Labour de povreté et de richesse*. Cynthia J. Brown mentionne cela dans son article « La mise en scène du texte dans *Le Chateau de labour* de Pierre Gringore », en précisant qu'il « appartenait à la bibliothèque privée de George C. Thomas en 1909 ». Elle le nomme donc « le manuscrit Thomas », comme nous le ferons ici (*ibid.*, p. 83).

⁵ Pierre Gringore, *Le Chateau de labour*, Paris : édition Philippe Pigouchet et Simon Vostre, 31 mars 1501, Bibliothèque Nationale de France, Rés.Ye-1331.

⁶ Il s'agit des premiers associés de Pierre Gringore. Voir l'article de Cynthia J. Brown à ce sujet : « Pierre Gringore et ses imprimeurs (1499-1518) : collaborations et conflits », *Seizième Siècle*, n°10 « Genèses éditoriales », 2014, p. 67-87.

⁷ Pierre Gringore, *Le Chateau de labour*, Paris : édition Philippe Pigouchet et Simon Vostre, 22 octobre 1499, Bibliothèque Mazarine, Inc 1055 : Incunables. Les folios b4 et b5 sont manquants, folios où figuraient trois gravures.

trouvent les gravures. D'ailleurs, nous verrons que ces dernières ne sont pas toutes d'ordre iconographique.

Voilà où réside l'originalité de sa première œuvre : elle met une matière ancienne au service d'une disposition textuelle et graphique nouvelle. En procédant ainsi à la fin du XV^e siècle, il redonne vie à ce qui est perçu comme un genre narratif ancien puisque représentatif du Moyen Âge. Il prouve qu'il est conscient de ce qu'attend le public de son époque étant donné qu'il parvient à lui plaire en rendant gravures et vers indissociables parce qu'ils s'enrichissent mutuellement.

Le dialogue entre le texte et les gravures : l'harmonie de la quatrième édition Pigouchet-Vostre (mars 1501)

Nous ne pouvons pas savoir si Pierre Gringore est intervenu dans la confection des gravures présentes dans *Le Chateau de labour* ; en revanche, en tant qu'auteur de ce récit allégorique, il semble ne faire aucun doute qu'il ait pris en compte leur position dans le livre et ce qu'elles représentaient pour faire en sorte qu'elles dialoguent avec ses vers. Après une lecture attentive du *Chateau de labour*, nous avons constaté que ce dialogue pouvait prendre trois formes différentes, selon les intentions du poète et les effets qu'il souhaite produire sur le lecteur. Nous proposons tout d'abord de parcourir l'œuvre en fonction des trois modalités d'association qui régissent la composition et l'actualisation de ce récit de la fin du Moyen Âge.

La gravure qui reflète le texte

Il s'agit du mode d'association le plus rudimentaire, que l'on retrouve dans la plupart des manuscrits médiévaux contenant des miniatures. Selon un effet de répétition, ou plutôt de duplication, la gravure illustre le texte qui l'entoure de sorte qu'une description, une action ou un personnage est présent à deux reprises, de manière contiguë, dans l'imprimé. Elle a une fonction ornementale, comme les miniatures que l'on trouve dans le manuscrit Thomas. Néanmoins, en tant que contemporain de la mise en page et de la publication de son œuvre, Pierre Gringore a pu mettre en valeur les illustrations grâce à ses vers, à la différence de Jean Bruyant. Sa réécriture du *Chemin de povreté et de richesse* n'est donc pas exagérément servile.

La vingt-quatrième gravure (figure I) en est un bon exemple, d'autant plus si elle est mise en regard de la miniature correspondante du manuscrit Thomas (figure II). Toutes deux se situent à la même place dans chacun des textes où elles illustrent la suite de l'intrigue, alors que la focalisation est interne : le personnage prend en charge le récit et décrit ce qu'il voit dans le château de labour. Or, l'on constate qu'il ne voit pas exactement la même chose chez les deux auteurs. Tandis que le protagoniste de Jean Bruyant parle de « plus de cent mille / Ouvriers ouvrans par la

ville »⁸, celui de Gringore ne mentionne aucun nombre : « Soing et Cure me menerent / Au chasteau grant et spacieux. / Hommes et femmes me monstrerent / Qui besongnoient sans estre oyseux »⁹. La gravure qui accompagne le passage dans le livre imprimé lui est logiquement plus fidèle que la miniature dans le manuscrit, dans la mesure où il est impossible de représenter « plus de cent mille ouvriers » dans une seule illustration. Il semble que Gringore ait adapté ses vers aux possibilités techniques de la gravure afin de mieux les associer. Effectivement, il y a une véritable « mise en scène » (comme l'écrit Cynthia J. Brown) visuelle du texte dans *Le Chateau de labour*, que l'on ne retrouve pas dans les manuscrits du texte dont il est la réécriture. Le changement de vocabulaire d'un texte à l'autre est significatif puisque dans celui de la fin du Moyen Âge, le narrateur-personnage emploie le verbe « montrer » (vers 2615) : les personnifications allégoriques Soin et Cure lui « montrent » des personnes en train de travailler. Et justement, dans la gravure qui précède ces mots, Soin fait un geste qui désigne (qui « montre ») un travailleur au personnage. Tout porte à croire que cette correspondance entre texte et illustration a été pensée par l'auteur ou bien par le graveur, qui se serait appuyé sur la lettre du poème pour le représenter au mieux.

Les gravures qui reflètent l'intrigue sont relativement nombreuses dans *Le Chateau de labour*. Sans être indispensables au texte, puisqu'elles ne le modifient pas, elles l'ornent de telle manière qu'elles lui sont une valeur ajoutée indéniable. C'est particulièrement vrai pour la vingt-quatrième gravure (figure I) parce que, en plus de correspondre parfaitement aux mots du texte, elle anticipe l'identification des allégories présentes à ce moment-là grâce à ses phylactères, avant qu'elles ne soient nommées dans la suite du récit. Cette remarque nous permet d'aborder un autre mode d'association entre vers et gravures, selon lequel ils sont plus dépendants l'un de l'autre.

La gravure qui introduit le discours d'un personnage

La gravure remplace régulièrement les rubriques identifiant les allégories qui prennent la parole. Au personnage nommé dans le phylactère de l'illustration est parfois attribué un discours direct tout de suite après, sans précision paratextuelle supplémentaire. Dans ces cas-là, la gravure joue deux rôles : non seulement elle illustre le passage qui précède et celui qui suit (rôle ornemental que nous avons commenté ci-dessus), mais elle annonce aussi le discours d'un nouveau personnage. Elle est une variante de la rubrique qui ne fait que le nommer¹⁰. Le texte qui fait

⁸ Jean Bruyant, « Le Chemin de Povreté et de Richesse », *Le Ménagier de Paris. Traité de morale et d'économie domestique composé vers 1393 par un bourgeois parisien*, Anonyme, Paris : Société des Bibliophiles François, 1846 [XIV^e siècle], t. II, p. 36.

⁹ Pierre Gringore, *Le Chateau de labour*, Paris : édition Philippe Pigouchet et Simon Vostre, 31 mars 1501, fol. 51 r^o, vers 2613-2616.

¹⁰ Cynthia J. Brown avance l'hypothèse selon laquelle « les phylactères des illustrations de l'imprimé, qui représentent un travail technique assez compliqué, ont remplacé les rubriques dans le manuscrit, qui sont absentes des éditions, comme point de repère ».

partie de l'illustration sert à identifier la personnification allégorique représentée et à introduire les vers qu'elle prend en charge ensuite, selon une fonction didascalique. Le grand personnage qui bénéficie le premier de ce procédé est Raison, laquelle a une place de premier rang dans *Le Chateau de labour*.

Avant la gravure annonçant son discours (qui débute au vers 1001), six strophes servent à la présenter, et une autre évoque la fuite de Désespérance qu'elle a provoquée. Tous les détails donnés doivent aboutir à la contemplation de la gravure. D'ailleurs, cette dernière est mise en évidence au début du folio 21¹¹, le texte s'arrêtant vers le milieu du feuillet précédent pour que le discours de Raison suive immédiatement l'illustration qui l'accompagne et l'annonce (figure III). La miniature du manuscrit Thomas correspondant à ce passage se situe, elle, avant la description de Raison. Rien n'est mis en place, dans le texte de Jean Bruyant, pour focaliser l'attention sur la représentation visuelle de l'allégorie, qui introduirait ensuite son discours. En revanche, chez Gringore, des éléments textuels bien précis sont présents pour que le lecteur devienne un vrai spectateur en regardant une nouvelle gravure, qui illustre encore parfaitement le texte.

En l'occurrence, le vers 977 décrit la position de Raison, assise près du personnage dans son lit. Ce dernier lui « prêt[e] [s]on ouïe » (vers 995). C'est ensuite que nous voyons la gravure où Raison est effectivement assise, à la droite du personnage couché mais penché vers elle pour mieux l'écouter. Nous remarquons aussi la présence de Désespérance, qui fuit, une épée au travers du corps, fuite décrite dans des vers précédents où le narrateur-personnage avait insisté sur le caractère éminemment négatif de cette allégorie (notamment grâce à des références mythologiques). Tout est fait pour que le lecteur s'attarde sur la gravure qu'il découvre au folio suivant. Il doit contempler Raison autant que Désespérance, toutes deux nommées dans les phylactères, et comprendre que la parole revient maintenant à la première. Aucun verbe de parole n'introduit son discours, comme c'est le cas chez Jean Bruyant, où l'on peut lire : « Raison dit : Dieu te gart ! Etc. »¹². Les trois vers qui précèdent la gravure sont les suivants : « [Raison] Me remonstra doucement / Ung grant bien qu'on ne doit celer, / Mais relater publiquement »¹³. Son rôle, dans ce passage, est donc d'assurer une continuité entre les voix de deux locuteurs différents : elle illustre la description faite par le narrateur-personnage et annonce le discours de Raison.

C'est assez régulièrement que les gravures servent de transition entre des étapes du récit dans le *Chateau de labour*, sans qu'un élément de paratexte ne vienne préciser un changement de locuteur par exemple. Cela a parfois engendré des erreurs

« La mise en scène du texte dans *Le Chateau de labour* de Pierre Gringore », *op. cit.*, p. 86. Sans aller jusqu'à confirmer cette hypothèse, nous notons également l'importance de certaines gravures contenant un phylactère dans l'enchaînement des discours. Toutefois, celles-ci ne se situent pas systématiquement à la place d'une rubrique présente dans le manuscrit, et n'ont pas toujours le même rôle qu'elle.

¹¹ Ce que Cynthia J. Brown avait déjà remarqué dans « La mise en scène du texte dans *Le Chateau de labour* de Pierre Gringore », *op. cit.*, p. 92.

¹² Jean Bruyant, *op. cit.*, p. 8.

¹³ Pierre Gringore, *op. cit.*, fol. 20 v°, vers 998-1000.

de la part des éditeurs, qui ont tenté d'attribuer certains discours à des allégories alors que l'auteur ne l'avait visiblement pas fait. Nous l'avons constaté à la fin du récit, pendant que le personnage visite le château de labour accompagné, entre autres, de Peine et de Cure. Une gravure, où on le voit entouré de ces deux compagnes, se trouve au milieu d'un feuillet, entre deux strophes attribuées à Peine par notre édition (figure IV). Or, à la lecture du texte dans son intégralité, nous comprenons que c'est le discours de Cure, la femme de Soin, qui occupe la strophe située avant la gravure (parce qu'elle dit : « Soing, / Mon mary » vers 2689-2690), puis Peine qui lui répond après. La gravure devrait justement aider le lecteur à anticiper le changement de locuteur, puisqu'on y voit Peine et Cure tournées l'une vers l'autre, avec le protagoniste principal entre elles. L'on comprend qu'il s'agit d'une scène de conversation, et donc que les deux personnifications allégoriques prennent la parole alternativement. Une édition ultérieure datant de 1579¹⁴ clarifie cela en nommant les personnages avant le premier vers de leur strophe. Mais il est notable qu'aucune illustration n'est présente dans cette édition plus tardive. Les rubriques y sont donc nécessaires parce que les transitions ne sont plus assurées par les gravures.

Ainsi, les verbes de parole présents dans le poème de Jean Bruyant disparaissent dans la réécriture de Gringore au profit des nouvelles illustrations. Toutefois, dès qu'elles sont retirées, les rubriques doivent faire leur apparition, afin que tous les changements de locuteurs soient compris par les lecteurs. La comparaison d'éditions illustrées et non illustrées du *Chateau de labour* prouve bien que la plupart de ses gravures sont importantes pour la compréhension de l'histoire. C'est particulièrement le cas de celles qui introduisent le discours de personnages, ou qui servent de transition entre eux. Mais nous avons vu qu'elles peuvent être remplacées par des rubriques, à la différence d'autres illustrations qui entretiennent des rapports encore plus étroits avec le texte.

La gravure qui est au service de la dramatisation de l'intrigue

Dans *Le Chateau de labour*, bon nombre de gravures sont indispensables au texte. Elles ne font pas que l'accompagner pour l'illustrer, ni annoncer le discours d'un personnage à la manière d'une rubrique. Les gravures dont nous parlons maintenant sont mises au service de la dramatisation du texte, de sorte que les supprimer l'appauvrit voire modifie les effets de transition créés lorsqu'elles sont présentes. Sans elles, un personnage ne serait pas nommé au moment voulu par exemple, et donc le sens de la scène décrite en serait changé. L'effet de surprise ou le suspense ménagé autour de l'illustration, positionnée à un endroit bien réfléchi, est ruiné dès qu'elle n'est pas présente.

L'intérêt du *Chateau de labour*, qui repose essentiellement sur ses gravures, est bien moindre dans les éditions qui ne les font pas apparaître. Il n'est alors rien d'autre qu'une réécriture d'un récit allégorique ancien, comme il y en a encore

¹⁴ Pierre Gringore, *Le Chateau de labour*, Paris : édition Benoist Rigaud, Lyon : Bibliothèque municipale de Lyon, 1579, FC115.

beaucoup à la fin du Moyen Âge. Au contraire, dès ses premières éditions illustrées, Gringore parvient à créer une œuvre actuelle à partir d'un sujet ancré dans la littérature du passé, grâce à des passages comme celui où l'allégorie Souci entre en jeu.

Tandis que le protagoniste est encore à demi-endormi dans son lit, Souci l'assaille à son tour, à la manière des personnifications allégoriques qui l'ont devancé. Mais cette fois l'attaque du nouveau personnage tourne autour de la gravure qui la met en scène. Avant que le lecteur ne la voie et alors qu'il ne connaît pas encore l'identité de l'importun, une première strophe décrit Souci en ces termes :

En ceste perturbation
Survint ung lait, villain marpault,
Et sembloit, en conclusion,
Qu'il fust engendré d'ung marault.
Il estoit subtil, fin, et cault,
Palle, mesgre, la chiere mate,
Et avoit, sans aulcun default,
Les deux yeulx bordez d'escarlate¹⁵.

La description, aussi bien physique que morale, permet au lecteur de se représenter le personnage, sachant qu'elle est détaillée dans la strophe qui suit (toujours avant la gravure) :

Il estoit fait contre nature :
Lait, bossu, rechigné, hydeux.
Comme un our cherchant sa pasture
Vint a moy en ouvrant ses yeulx
Qui estoient aussi chassieulx
Que fut oncques ung chat de may.
De **veoir** tel villain vicieux
Je fus lors en terrible esmoy¹⁶.

La représentation de Souci se précise avec l'emploi de comparaisons animales. La scène demeure figée au cours de ces deux strophes, du fait de l'accumulation de verbes attributifs (le verbe « être » notamment, répété à cinq reprises sous des formes différentes), qui aboutit à l'expression de la réaction du personnage. Or, c'est justement au moment où il parle de sa réaction, en employant le verbe « voir », que le lecteur peut « voir » directement Souci sur le folio (figure V). L'intégralité de ces deux strophes est tournée vers la gravure, qui surgit telle une apparition physique de l'assaillant. Une vraie mise en scène visuelle a lieu à ce moment précis, où l'interaction entre texte et image est d'autant plus forte que c'est d'abord le phylactère situé dans l'illustration qui nomme la personnification allégorique, avant même que le narrateur-personnage ne le fasse dans la strophe qui suit. Après que la gravure a été contemplée, Souci est toujours le sujet du récit, mais sa description n'a plus lieu d'être. Elle était utile avant le bois gravé, pour attirer l'attention sur lui ; elle ne l'est plus après, une fois qu'il est dépassé. La représentation de Souci maintenant ancrée

¹⁵ *Ibid.*, fol. 16 r^o, vers 785-792.

¹⁶ *Ibid.*, fol. 16 v^o, vers 793-800 (nous soulignons).

dans l'esprit des lecteurs-spectateurs, le personnage dit ce qu'il fait par l'intermédiaire de plusieurs verbes d'action qui remplacent les verbes attributifs :

De le **veoir** fus quasi transy
Quant a moy se manifesta,
Et me dist qu'il estoit Soucy
Qui depuis fort me molesta
Car tellement me tourmenta,
M'alegant de divers propos,
Et tant de choses racompta
Que j'en perdy tout mon repos¹⁷.

Les deux premiers vers de cette strophe répètent les deux derniers de la précédente, avec le verbe « voir » à l'infinitif de nouveau employé. Gringore désirait sans doute insister sur le sens de la vue dans des vers encadrant la quatrième gravure faite spécialement pour cet ouvrage.

Ce passage représente bien la manière dont il procède pour faire d'un texte passé une œuvre actuelle, dont l'aspect novateur séduit le public. Cela est évident lorsqu'on place en regard de ce passage du *Chateau de labour* celui qui correspond dans le poème de son devancier. L'on remarque d'emblée qu'il y est bien plus court¹⁸ :

Si com j'estoie en tel martire
Que Pensée m'avoit baillié,
Or voy un villain mautailié,
Let, froncié, hideux et bossu,
Rechigné, crasseux et moussu,
Les yeulx chacieux, plains d'ordure ;
Moult estoit de laide figure,
Tout rongneux estoit et pelés ;
Soussy fu par nom appelés.
Se mal m'orent les autres fait,
Encor m'a cestui plus meffait¹⁹.

Le vocabulaire employé par Gringore est proche de celui de Jean Bruyant ; toutefois la description est plus étoffée chez le premier, avec l'ajout des comparaisons par exemple. De plus, chez le second, il n'y a pas de construction strophique qui permettrait de distinguer des étapes dans la progression du récit. Aucune répétition du verbe « voir » n'est à noter non plus, et le nom de la personnification allégorique est donné simplement au fil des vers. Chez Gringore, la répétition du verbe est importante, comme nous l'avons démontré, et le nom « Souci » présent d'abord dans la gravure, est ensuite révélé par un discours indirect. Dans ces folios,

¹⁷ *Ibid.*, fol. 16 v° et 17 r°, vers 801-808 (nous soulignons).

¹⁸ Dans le manuscrit Thomas, une miniature située bien en amont annonce l'arrivée de Souci.

¹⁹ Jean Bruyant, *op.cit.*, p. 6.

où le lecteur doit « voir » la personnification allégorique, mais aussi l'entendre, l'imprimé lui propose un spectacle qui relève de l'art de la performance.

Ce mode d'association entre texte et image est bien représenté dans *Le Chateau de labour* où beaucoup d'illustrations ont une fonction dramatique essentielle, qui est perdue lorsqu'elles sont absentes ou bien lorsqu'elles ne sont pas pensées par rapport au texte.

De manière globale, les gravures qui font partie de la première œuvre de Pierre Gringore sont mises en avant par le texte, qu'elles enrichissent également. Une véritable interaction est pensée par l'auteur, associé à l'imprimeur Philippe Pigouchet, pour créer une œuvre nouvelle à l'aube du XVI^e siècle. Le nombre d'éditions conservant *Le Chateau de labour* jusqu'en 1520 témoigne du succès qu'il rencontre, bien qu'elles ne se servent pas toutes des raisons de ce succès, c'est-à-dire des gravures, pourtant si indispensables au texte. Elles sont souvent absentes de ces imprimés, ou bien y sont placées plus ou moins au hasard par un imprimeur qui se serait procuré certains bois gravés utilisés par Philippe Pigouchet. C'est le cas de l'édition Trepperel notamment, qui a retenu notre attention. La position et le nombre des gravures que nous y trouvons prouvent que Pierre Gringore n'avait aucun regard sur cette production.

Le dialogue entre le texte et les gravures : la cacophonie de l'édition Trepperel (vers 1510)

Jean Trepperel et ses successeurs sont des imprimeurs parisiens très réputés dès la fin du XV^e siècle. Comme certains de ses confrères du début du XVI^e siècle, il semble avoir voulu profiter du succès du *Chateau de labour*. Il décide donc d'offrir une nouvelle édition du texte, sans doute au début de la décennie 1510. Mais, contrairement à certains de ses prédécesseurs, tel Jacques le Forestier qui publie le texte dès 1500, Jean Trepperel fait en sorte de se procurer les gravures présentes dans les éditions Pigouchet-Vostre parce qu'il comprend que son imprimé pourra se vendre plus facilement avec elles. Ainsi, ce dernier contient le texte accompagné de vingt-neuf illustrations²⁰, quand les éditions qui sont en partie contrôlées par Gringore en comptent trente. La différence entre ces livres n'est pas à trouver dans la quantité des gravures qu'ils présentent, mais dans leur variété : Gringore et Pigouchet ont associé vingt-neuf gravures différentes au texte, alors que Trepperel n'a pu en utiliser que seize.

Par conséquent, ce dernier a largement remanié la disposition de l'œuvre, à tel point que sa cohérence est mise à mal. Toute interaction entre les vers et les gravures est perdue, puisqu'une même illustration accompagne des passages différents. Le dialogue texte-images qu'avait instauré Pierre Gringore devient inaudible dans l'édition Trepperel, où un même bois gravé est utilisé pour identifier Pensée (figure VI), allégorie négative, puis Raison à trois reprises, grande allégorie positive (figure VII).

²⁰ Aucune version numérisée de cette édition du *Chateau de labour* n'existe, mais nous avons pu en consulter un représentant, conservé à la bibliothèque Méjanès d'Aix-en-Provence.

Seul le nom écrit dans le phylactère change pour que le lecteur accepte (ou ne se rende pas compte) que la gravure s'associe à des personnages opposés. Ce procédé est récurrent dans cet imprimé : à d'autres étapes du récit, ce sont Déconfort et Entendement qui bénéficient de la même illustration.

L'œuvre est appauvrie par cette nouvelle présentation qui manque de cohérence. Les strophes qui avaient pour fonction d'attirer l'attention du lecteur sur une représentation graphique perdent de leur intérêt, tout comme les gravures qui semblent être présentes uniquement pour dynamiser la vente de l'imprimé. Certaines sont répétées jusqu'à quatre reprises afin que l'ensemble du texte donne l'impression d'être mis en scène par ces illustrations, qui n'ont parfois rien à voir avec les vers qui l'entourent. La première gravure de l'édition en est le témoin le plus flagrant : placée avant l'addition des 584 vers de 1501, elle représente cinq personnages que ne mentionne pas le texte à ce moment-là de l'intrigue. Dans l'impossibilité de les identifier, l'imprimeur a sans doute été contraint de laisser les phylactères vides (figure VIII). Voilà une manière de montrer que les gravures et le texte ne suivent pas un programme commun dans cette édition, sachant que ce cas de figure s'y produit régulièrement.

Toutefois, l'édition Trepperel du *Chateau de labour* n'est pas absente de tout intérêt. Elle a le mérite de mettre en valeur la raison du succès de cette première œuvre de Gringore : ses gravures, et leurs liens avec le texte. Sans le vouloir, elle cible les passages qui sont appauvris par la présence inopportune d'illustrations ou par leur absence si on la compare avec les premières éditions de l'œuvre, de telle manière que le travail de Gringore et de ses premiers associés paraît d'autant plus remarquable. Par contraste, elle montre qu'ils ont réfléchi à la place de chaque gravure pour qu'elle soit appréciée à sa juste valeur, et même au-delà.

Jean Trepperel a compris ce qui faisait la nouveauté du texte, et donc pourquoi il plaisait. Il ne pouvait imaginer de le publier sans ses illustrations ni avec beaucoup moins de gravures que ses premières éditions. Sa solution a été de se servir à outrance de celles qu'il avait, sans se soucier de la logique narrative du texte, les plaçant parfois au milieu d'une strophe, et ne les rejetant jamais en début de feuillet pour produire des effets sur le lecteur. Tout porte à croire qu'il n'avait aucune édition illustrée du *Chateau de labour* à disposition, ou qu'il a tout mis en œuvre pour s'en démarquer.

Sans ses gravures ou bien si leur place est arbitraire, l'œuvre de Gringore est incomplète et le sens qu'il a voulu lui donner est en partie perdu. En effet, le programme iconographique et le texte forment une cohérence d'ensemble et sont donc indispensables l'un à l'autre, selon l'ambition de l'auteur et de ses associés qui désiraient s'adresser au public le plus large possible. Pour ce faire, ils ont su se servir des innovations techniques dont bénéficiait l'imprimerie, et en nourrir une œuvre nouvelle.

Cependant, ce n'est pas cette seule nouveauté contemporaine de Gringore qui a contribué à faire d'un récit allégorique du XIV^e siècle une œuvre ancrée dans le présent de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle.

Du texte dans les gravures, des gravures dans le texte

Le Chateau de labour est fondé sur une cohésion entre texte et image qui plaît parce qu'elle a le mérite de valoriser les gravures et de ce fait de s'adresser à un très large public. Pierre Gringore montre qu'il se sert des effets dramatiques que produit ce mode d'illustration, en agençant son récit par rapport à lui, et en tirant parti du texte que les gravures peuvent contenir. La plupart des noms présents dans les phylactères appartiennent autant au récit qu'aux images si bien que l'un ne peut aller sans les autres à moins d'être appauvri, comme dans l'édition Trepperel, où leur cohésion est rompue au point que l'imprimeur n'a pas toujours pu identifier les personnages mis en scène dans les gravures.

Pierre Gringore s'adresse à un public de lettrés mais aussi de non lettrés avec sa première œuvre, comme l'a noté Cynthia J. Brown²¹. Mais la lire accompagnée de ses gravures est une expérience à part entière puisqu'elle s'adresse au sens de la vue de plusieurs manières. En reprenant le procédé de l'allégorie d'abord, Gringore doit donner vie à des concepts abstraits, comme l'avait fait Jean Bruyant. Il faut qu'il crée la représentation visuelle d'un sentiment, d'un tourment ou de quelque notion qui ne sont pas destinés à être vus. D'où l'importance et l'utilité des gravures, qui montrent la personnification allégorique concernée directement de telle sorte qu'elles complètent le texte plus qu'elles ne l'accompagnent. Cela est d'autant plus vrai que leur place est réfléchie : Gringore cherche à produire des effets de suspense ou de surprise, selon la place qu'il donne à l'illustration ou la manière dont il l'entoure de ses vers. Il nous montre que c'est dans les récits allégoriques que tout leur potentiel peut être exploité et mis au service du texte. Elles lui sont une valeur ajoutée indéniable et ne font pas que rendre une œuvre plus attrayante. Finalement, à la fin du Moyen Âge toutes les possibilités visuelles de l'allégorie sont exploitées dans *Le Chateau de labour*, dont le texte et les gravures ensemble s'adressent à la vue.

Les gravures sont donc directement présentes dans les éditions de ce récit qu'elles ornent, mais aussi indirectement, dans la lettre même du texte. La notion de gravure est une clé de lecture du *Chateau de labour* permettant de comprendre en quoi il est une œuvre actuelle au début du XVI^e siècle. Le lecteur doit être spectateur des représentations iconographiques, des représentations textuelles (nous pensons ici aux descriptions et aux actions des personnifications allégoriques), et enfin des vers eux-mêmes et des dispositions particulières des mots qui les créent. En tant que rhétoricien, Gringore n'hésite pas à nourrir le texte qu'il réécrit de jeux à la rime, fondés sur des effets de répétition caractéristiques de l'esthétique des poètes de son temps. Il donne ainsi du relief à ses vers par l'intermédiaire de rimes dérivatives par exemple, qui gravent dans le texte même le signifiant et le signifié de la base du mot en question. Il est remarquable de voir que ces effets d'engrèvement présents dans le texte ont lieu au cours de passages où aucune gravure n'est présente à proximité,

²¹ Cynthia Brown, « La mise en scène du texte dans *Le Chateau de labour* de Pierre Gringore », *op. cit.*, p. 88.

comme s'ils remplaçaient leur effet visuel. Nous pouvons en mentionner un qui prend place dans le discours de Raison, construit autour de la base « voie » :

Ung homme qui va la grant voye
A peine se peult forvoier ;
Aussi celui qui se forvoie
A peine se peult ravoier.
Et pour ce il se fault avoier
Tout d'ung train, sans nul desvoymment,
Et avoir pour se convoier
Sens, memoire et entendement²².

Une telle strophe s'adresse aussi bien à la vue qu'à l'ouïe, pour mieux toucher la raison du lecteur. Faite de généralités, elle est autonome dans le discours de Raison, à la manière d'une gravure qui pourrait être contemplée seule. L'« éclat de la langue »²³ est aussi bien visuel que sonore dans ce passage comme dans le reste du *Chateau de labour*, œuvre construite autour de la notion d'engrèvement que l'on retrouve chez d'autres poètes de l'époque.

Pierre Gringore met en évidence l'une des manières dont les Grands Rhétoriciens peuvent s'adresser à la vue avec leurs vers, et va même plus loin en s'adressant à l'ouïe avec des gravures. *Le Chateau de labour* est indéniablement une œuvre d'actualité, qui repose sur la réécriture et la disposition nouvelle d'un récit allégorique du XIV^e siècle.

Conclusion

En définitive, Pierre Gringore et ses associés ont su tirer profit des innovations techniques de l'imprimerie pour publier un texte étroitement lié à la littérature médiévale, et obtenir un grand succès commercial. Il parvient à séduire un large public essentiellement grâce aux gravures visuelles et sonores qui contribuent à créer une œuvre originale. L'équilibre qu'il offre au *Chateau de labour* est parfait : d'une part, il répond à l'horizon d'attente des lecteurs du début du XVI^e siècle en ne les troublant pas avec un sujet nouveau, et en leur donnant ce qu'ils attendent d'un poète à cette époque avec son travail ponctuel des rimes ; d'autre part, il les surprend grâce aux illustrations, pour la plupart originales, parfaitement associées à la lettre de son récit.

Pierre Gringore fait de son livre un spectacle qui s'adresse à l'ensemble de ses contemporains, et montre toute la vie dont peuvent encore jouir les récits allégoriques à l'aube de la Renaissance française.

²² Pierre Gringore, *op. cit.*, fol. 29 r^o, vers 1424-1431 (nous soulignons).

²³ Nous reprenons le titre d'un article de Jacqueline Cerquiglini qui traite de l'esthétique des Grands Rhétoriciens. Jacqueline Cerquiglini, « L'éclat de la langue : éléments d'une esthétique des Grands Rhétoriciens », in *Grands Rhétoriciens. Cahiers V.L. Saulnier*, 14, Paris : Université de Paris-Sorbonne, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, p. 75-82.

Bibliographie

- ANONYME, *Le Livre du Chastel de Labour*, par Jean Bruyant. *A description of an Illuminated Manuscript of the fifteenth century, belonging to P. A. B. Widener, Philadelphia, with a short account and synopsis of the Poem*, s.l. : Printed for private circulation only, 1909, disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k935535d> (consulté le 2 mars 2020).
- BROWN, Cynthia J., « La mise en scène du texte dans *Le Château de labour* de Pierre Gringore », in *Le discours du livre – Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Anna ARZOUMANOV, Anne RÉACH-NGÓ et Trung TRAN (dir.), Paris : Classiques Garnier, 2012.
- , « Pierre Gringore et ses imprimeurs (1499-1518) : collaborations et conflits », *Seizième Siècle*, n°10, « Genèses éditoriales », 2014, p. 67-87.
- BRUYANT, Jean, « Le Chemin de Povreté et de Richesse », *Le Ménager de Paris. Traité de morale et d'économie domestique composé vers 1393 par un bourgeois parisien*, ANONYME, Paris : Société des Bibliophiles François, 1846 [XIV^e siècle], t. II, disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k831118/f2.image.texteImage> (consulté le 2 mars 2020).
- , *Le livre du Chastel de Labour de povreté et de richesse*, manuscrit conservé à la bibliothèque de Philadelphie, première moitié du XV^e siècle, Free Library of Philadelphia, Rare Book Department, Widener 001, disponible sur le site suivant : <https://digital-scriptorium.org/xtf3/search?rmode=digscript;smode=basic;text=jean%20bruyant;docsPerPage=1;startDoc=2;fullview=yes> (consulté le 2 mars 2020).
- CERQUIGLINI, Jacqueline, « L'éclat de la langue : éléments d'une esthétique des Grands Rhétoriciens », in *Grands Rhétoriciens. Cahiers V.L. Saulnier*, 14, Paris : Université de Paris-Sorbonne, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, p. 75-82.
- CORNILLIAT, François, « Or ne mens » : couleurs de l'Éloge et du Blâme chez les « Grands Rhétoriciens », Paris : Honoré Champion, 1994.
- GRINGORE, Pierre, *Le Chasteau de labour*, Paris : édition Philippe Pigouchet et Simon Vostre, 22 octobre 1499, Bibliothèque Mazarine, Inc 1055 : Incunables.
- , *Le Chasteau de labour*, Paris : édition Jaques le Forestier, 5 novembre 1500, Bibliothèque Nationale de France, Rés.Ye-301, disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k713203> (consulté le 2 mars 2020).
- , *Le Chasteau de labour*, Paris : édition Philippe Pigouchet et Simon Vostre, 31 mars 1501, Bibliothèque Nationale de France, Rés.Ye-1331, disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72156s> (consulté le 2 mars 2020).
- , *Le Chasteau de labour*, Paris : édition Jean Trepperel, s.d. [environ 1510], Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence, Rés.O.040,5.
- , *Le Chasteau de labour*, Paris : édition Benoist Rigaud, Lyon : Bibliothèque municipale de Lyon, 1579, FC115, disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79184q.image> (consulté le 2 mars 2020).
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. de C. Maillard, Paris : Gallimard, 1978 [1972-1975].
- STANKIEWICZ, Florine, « Édition électronique du répertoire des œuvres de Pierre Gringore », dans sa thèse *Pierre Gringore (v. 1475-V.1538) : homme de lettres, de théâtre et de cour. Être auteur au XV^e siècle*, Paris : École des Chartes, 2009, disponible à l'adresse suivante : <http://theses.enc.sorbonne.fr/Pierre-Gringore/gringore.html> (consulté le 2 mars 2020).
- ZUMTHOR, Paul, *Le Masque et la lumière*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978.

Annexe

Puis Vous ne mestes pas contrainte
 Car mon cas Voulez compasser
 Je suis pour mon cas Vous retraite
 Delibere doultre passer.

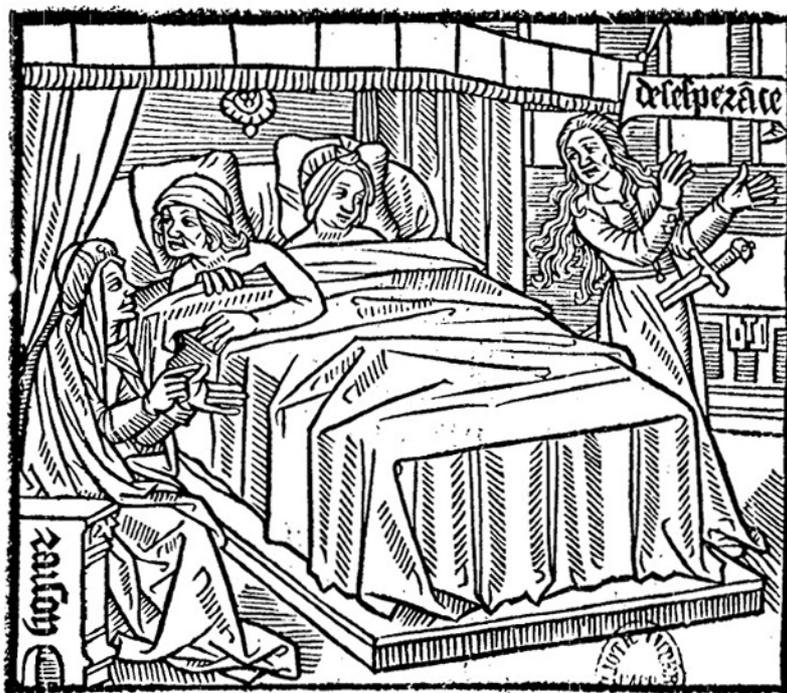


Les soing et cure me menerent
 Au chasteau grant et spacieux
 Hommes et femmes me monstrent
 Qui besongnoient sans estre oyseux
 Je regarday ieunes et vieulx
 Qui besongnoient de leur mestier
 Courir et trotter en maintz lieux
 Ainsi quil leur estoit mestier.
 Ilz frapportoient a tort a trauers

Figure I : Pierre Gringore, *Le Chasteau de labour* imprimé par Philippe Pigouchet pour le libraire Simon Vostre (quatrième édition, mars 1501), fol. 51 r°. Gravure 24 présente dans le corps du texte : Soin et Cure montrent un homme en train de travailler au personnage (©BnF).



Figure II : Jean Bruyant, *Le livre du Chastel de Labour de povreté et de richesse*, manuscrit de la première moitié du XV^e siècle conservé à la Free Library of Philadelphia. Miniature 39 reproduite à partir du *Livre du Chastel de Labour*, par Jean Bruyant. *A description of an Illuminated Manuscript of the fifteenth century, belonging to P. A. B. Widener, Philadelphia, with a short account and synopsis of the Poem* (anonyme) (©BnF).



Qu' amy a quoy pense tu
 As tu paour que le bien te faille
 Reprens en toy force et Vertu
 Se tu as du mal ne te chaille
 On ta liure dure bataille
 Mais penser fault de ton affaire
 Des biens auras plus que de paille
 Mais que tu penses de bien faire.
Tu doibs Dng seul dieu teclamer
 Et le servir en diligence
 Ton prochain priser et aymer
 Sans faire Vers dieu quelque offense

Figure III : Pierre Gringore, *Le Chasteau de labour* imprimé par Philippe Pigouchet pour le libraire Simon Vostre (quatrième édition, mars 1501), fol. 21 r°. Gravure 7 présente dans le corps du texte : Raison s'adresse au personnage pour la première fois (©BnF).

Humble de cueur et seruaible.
 Peine.
 Mon mary et moy laymons bien
 Et luy aiderons pres et loing
 Mestier nest de luy dire rien
 Il secourt son maistre au besoing
 Ma dame Vous poues Deoir soing
 Mon mary qui le plegera
 Quil soit bon il en est tesmoing
 Pour luy a Vous se obligera.



A Dus en dictes des biens assez
 Je ne scay comme il en yra
 Car plusieurs gens se sont lasses

Figure IV : Pierre Gringore, *Le Chateau de labour* imprimé par Philippe Pigouchet pour le libraire Simon Vostre (quatrième édition, mars 1501), fol. 52 v°. Gravure 25 présente dans le corps du texte : Peine et Cure parlent du futur « laboureur » (©BnF).

C Il estoit fait contre nature
Lait/bossu/rechigne/hydeux
Comme Vng our cerchât sa pasture
Dint a moy en ouurant ses yeulx
Qui estoient au ffi chassieulx
Que fut oniques Vng chat de may
De Deoir tel Villain Vicieux
Je fus lors en terrible esmoy



D Le Deoir fus quasi transy
Quant a moy se manifesta
Et me dist quil estoit soucy
Qui depuis fort me molesta
Par tellement me tourmenta

Figure V : Pierre Gringore, *Le Chasteau de labour* imprimé par Philippe Pigouchet pour le libraire Simon Vostre (quatrième édition, mars 1501), fol. 16 v°. Gravure 4 présente dans le corps du texte : l'assaut de Soucy (©BnF).

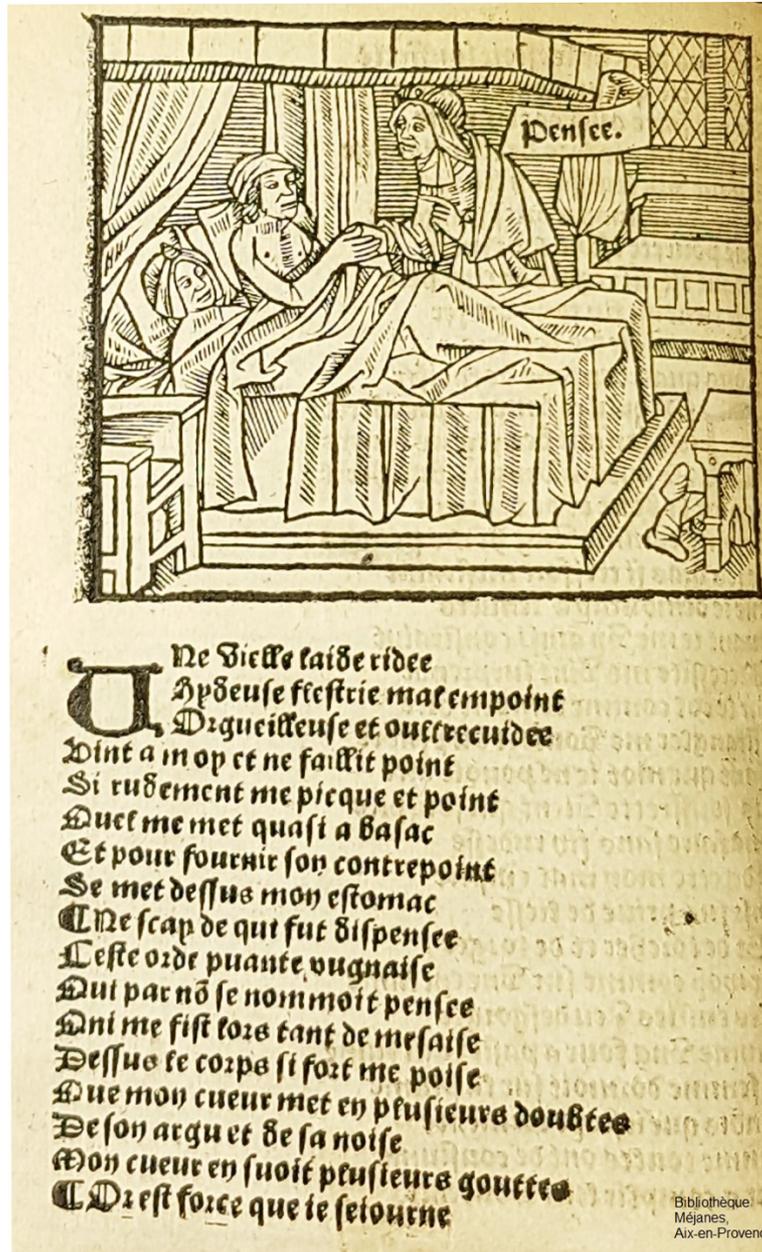


Figure VI : Pierre Gringore, *Le Chateau de labour* imprimé par Jean Trepperel (vers 1510), fol. 4 v° : l'assaut de Pensée (©Bibliothèque Méjanès, Aix-en-Provence).



Figure VII : Pierre Gringore, *Le Chateau de labour* imprimé par Jean Trepperel (vers 1510), fol. 8 v° : l'arrivée de Raison (©Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence).



Figure VIII : Pierre Gringore, *Le Chateau de labour* imprimé par Jean Trepperel (vers 1510), fol. 2 v° : première gravure de l'imprimé, avec des phylactères vides (©Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence).