

Michel Rousse

DE PLUTARQUE À AMYOT : PROBLÈMES DE THÉÂTRE

Pour l'histoire du théâtre français le XVI^e siècle est un temps de fermentation comme il n'y en eut peut-être à aucune autre époque dans notre histoire. Un théâtre nouveau est en train de s'essayer à ses premières manifestations, les genres que l'on va dire ensuite « classiques » y sont en train de naître; c'est dans les années du milieu du siècle que se créent les ambitions neuves qui vont promouvoir la tragédie et la comédie. D'abord en latin dans les collèges, puis en français, elles s'implantent peu à peu: des années 1553-1563 nous conservons une douzaine de tragédies « humanistes » en français et 1552 voit la représentation de la première « comédie », *l'Eugène* de Jodelle¹. Mais contrairement à ce que l'on pourrait penser, les années du milieu du XVI^e siècle voient aussi une floraison sans précédent du théâtre dit médiéval. Jamais sans doute il n'y eut autant de textes de moralités et de farces publiés, jamais on n'eut autant de représentations de ces textes.

Or c'est dans ces années, entre 1542 et 1559, que Jacques Amyot entreprend de traduire les *Vies parallèles* de Plutarque. Plutarque fournit à l'époque la matière de nombreuses tragédies, que ce soit le *Julius Caesar* de Muret composé en latin vers 1544, le *Cesar* de Grévin (1561) en français, ou la *Cléopâtre captive* de Jodelle, représentée en 1553. Mais ce n'est pas sur cette voie que nous nous engagerons. Nous nous fixerons une tâche plus besogneuse et, pour le lecteur, plus fastidieuse je le crains; nous essaierons de lire dans la traduction d'Amyot les quelques indices qui pourront donner témoignage du théâtre de son temps et cela, selon la double perspective que nous venons de reconnaître: la naissance du théâtre des comédies et des tragédies, l'épanouissement du théâtre médiéval. On peut juger que notre entreprise a quelque chose de paradoxal: un traducteur, lié à un texte de l'Antiquité, ne saurait guère nous parler de ce qui lui est contemporain. Pourtant la conception de Jacques Amyot nous autorise à mener cette recherche: il traduit, on l'a depuis longtemps remarqué, en ayant soin de transposer les institutions spécifiques à l'époque de son original en éléments de son temps; et l'on sait aussi qu'il n'hésite pas parfois à gloser dans sa traduction même le texte qu'il est en train de mettre en français.

Encore faut-il que Plutarque parle de théâtre! Son thème ne s'y prête guère. Les hommes dont il raconte la vie sont avant tout des hommes d'action et le gouvernement de

leurs contemporains ou la conduite de la guerre forment l'essentiel de leurs préoccupations. Mais il arrive que surgisse, en incidente, quelque trait relatif au monde du théâtre, ou parfois même, que l'auteur puise dans ce monde des images destinées à donner plus de charme à son texte. La récolte n'est pas immense. Mais les glanes que nous avons relevées au fil des lignes des *Vies parallèles*, si minuscules et si répétitives soient-elles, suffiront ici à nous arrêter.

Nous commencerons par une classification que nous trouverons par exception dans les *Œuvres morales*. Dans le Septième livre des *Propos de table*, Question huitième, il est d'abord parlé des tragédies et des comédies. Ce sont là genres propres à l'Antiquité que la traduction d'Amyot rend dans leurs termes français issus du latin et toute information contenue dans la traduction renvoie au temps de Plutarque. Mais il en vient ensuite à d'autres types de pièces de théâtre:

Il y a d'autres jeux qui s'appellent Mimes dont les uns se nomment Hypothèses, comme moralitez et représentations d'histoires, et les autres Pegmes, follastreries, comme farces ; mais selon mon jugement ny l'une ny l'autre sorte n'est bien convenable à un convive. La première pour sa longueur et la malaisance de l'équipage qui y est nécessaire, et les farceries parce qu'elles sont pleines de gaudesseries et de sales et ordres paroles, qui ne seroient pas bien seantes mesmes en la bouche de laquais portans les mules, proveu qu'ils fussent à des sages et honnestes maistres².

À l'examen de ce texte, nous constatons d'abord l'emploi du mot *jeux* pour désigner ce qu'aujourd'hui nous dirions texte dramatique ou pièce de théâtre. C'est en effet la famille du verbe *jouer* qui est constamment utilisée quand il s'agit de désigner l'activité théâtrale. Le terme *jeux* a une acception très large et désigne toutes les activités présentées en divertissement à un public: cela va de la danse, du tour de passe-passe, au combat de gladiateurs, en passant bien sûr par le théâtre; Caton d'Utique s'emploie à aider Favonius qui brigue une élection, « et même à ordonner au théâtre les jeux qui ont accoutumé de se faire à l'entrée de ce magistrat pour donner passe-temps au peuple ». (II, p. 575)³. Le traducteur moderne écrit: « et s'occupa notamment des spectacles de théâtre »⁴. Dans la *Vie* de Flaminius, της θεάς διαλυθείσης, de Plutarque, que le traducteur moderne rend par « aussitôt le spectacle terminé » (V, p. 187), est traduit par

Amyot: « Incontinent que les jeux furent finis » (II, p. 846). La langue d'aujourd'hui a gardé le verbe *jouer* dans le champ sémantique du théâtre, mais n'y a point retenu *jeux* ni *joueur*.

Reprenons le texte des *Propos de table*: en comparant l'original à sa traduction, on s'aperçoit que Jacques Amyot a transposé en français deux mots grecs auxquels il a ensuite ajouté une glose qui renvoie, pour « Hypothèses » à « moralitez et représentations d'histoires » et pour « Pegmes » à « farces ». Nous avons là, par la grâce des additions d'Amyot, le théâtre des Romains et des Grecs, modèles pour la nouvelle littérature d'alors, tragédie et comédie, juxtaposé au théâtre en vogue depuis le Moyen Age, moralités et farces. On pourra s'étonner que le mystère n'ait pas place ici: en fait son absence même est significative, elle ne signale pas la disparition du genre mais les réticences et les suspicions dont il est l'objet de la part des autorités des diverses religions. En sorte que l'on évite de l'utiliser et qu'on lui préfère les dénominations « moralité » ou « histoire ». Quelques exemples empruntés aux documents d'archives de l'époque nous en apportent un témoignage irréfutable. En 1549, l'échevinage d'Amiens permet « aux joueurs de farces de cette ville de représenter, les fêtes et dimanches, l'histoire de *La destruction de Ninive* »⁵ dont le titre laisse clairement voir qu'il s'agit d'un épisode de l'Ancien Testament. En 1556, à Rouen, la troupe de Pierre Carpentier se propose de jouer « pour moralité la *Vye de Job* »⁶. La même année, à Saint-Orner, Robert du Trecht et ses compagnons reçoivent une gratification pour avoir joué « *l'ystoire de la Conception de la Vierge Marie* » le mardi 18 février et « *ristoire du Regne David* le premier dimence de Karesme »⁷. En 1557, « Anthoine Soene, enfant de Roman en Dauphiné, et ses compagnons » se présentent dans leur requête à l'échevinage d'Amiens comme « joueurs d'histoires, tragédies morales et farces »⁸. L'ordonnance du Parlement de Paris en 1548 interdisant aux confrères de la Passion de jouer des mystères ne doit pas être interprétée comme la cause de la disparition des mystères, mais comme une manifestation de la méfiance générale qui entourait le mot, assortie d'une mesure précise à l'encontre des confrères considérés comme des gens ignares.

Ces gloses d'Amyot sont donc une prise de position lucide sur l'état de notre théâtre à l'époque où il œuvre à sa traduction. Il ne tombe pas dans les illusions de Thomas Sebillet qui dans *L'Art poétique françoys* comparait la moralité aux tragédies des Grecs et des Latins et ne pouvait s'empêcher de rapprocher la farce de la comédie latine, même si c'était pour constater que « la farce retient peu ou rien de la comédie latine »⁹.

Amyot a le mérite de percevoir que la tragédie et la comédie sont à distinguer nettement de la moralité et de la farce. Cette distinction, sa traduction des *Vies parallèles* l'observe avec exactitude. *Comédie* ou *tragédie* correspondent constamment au même mot en grec. Et pour que son public ne s'y trompe pas, il tient parfois à gloser l'emploi de ces termes: «Et quant à moi, en lisant la vie de Lucullus, il m'est proprement avis que je lis quelque ancienne comédie, de laquelle le commencement est laborieux et la fin joyeuse » (I, p. 1166). Ce qui suit « comédie » est de la plume d'Amyot et répond à un souci de précision et d'information que nous retrouvons dans une addition qu'il insère dans une phrase de la *Vie de Démétrius*:

Maintenant les gestes et aventures de celui duquel nous écrivons transportent le discours de notre narration comme d'un théâtre comique en un théâtre tragique, *c'est-à-dire d'une matière plaisante et légère en une lamentable et pleine de pleurs.* (II, p. 829)

Ce même souci l'amène, à propos du surnom donné à Nicias, à gloser un terme technique qui n'a pas d'équivalent à son époque:

À l'occasion de quoi il fut surnommé *Cothurnus qui est une sorte de brodequin dont usaient anciennement les joueurs de tragédie, qui convient à l'un et à l'autre pied.* (II, p. 9)

Parmi les divertissements dont témoigne sa traduction, figure la *momerie*. Ce n'est pas vraiment un spectacle théâtral, c'est une réjouissance qu'un groupe se donne. Il utilise le terme presque constamment en association avec *danse* pour traduire le *cômos* des Grecs. La réalité du temps lui offrait cette possibilité que nous n'avons plus aujourd'hui. Ce divertissement prisé de toutes les couches de la société impliquait déguisement. François 1^{er} en était friand et le Bourgeois de Paris notait dans son Journal en mai 1517 :

*Mais neantmoins le Roy et aucuns jeunes gentilzhommes de ses mygnons et privez ne faisoient quasi tous les jours que d'estre en habitz dissimulez et bigarrez, ayans masques devant leurs visages, ail ans à cheval parmy la ville et alloient en aucunes maisons jouer et gaudir*¹⁰.

C'est à une atmosphère semblable qu'Amyot a recours pour rendre le retour d'Alcibiade à Athènes: « La galère capitainesse entra dans le port avec une voile de pourpre, comme si c'eût été quelque momerie qu'ils eussent voulu faire après la bonne chère d'un festin » (1, p. 460). Plutarque évoquait un cortège dionysiaque un peu pris de boisson; Amyot transpose en une réalité de son temps qu'il situe dans son contexte en la complétant par une notation que l'original ne portait pas: « après la bonne chère d'un festin ». Le traducteur moderne doit se contenter d'écrire: « On aurait dit qu'il conduisait un joyeux cortège dionysiaque » (III, p. 156). Il n'est pas sûr que l'exactitude archéologique soit aussi évocatrice que la transposition d'Amyot.

Si la moralité ou l'histoire ne semblent pas avoir trouvé à être employées dans la traduction des *Vies*, la farce en revanche s'y rencontre à plusieurs reprises. Dans la langue de l'époque, le mot a une extension qui peut varier. La vogue énorme du genre a entraîné l'utilisation du mot *farce* pour le théâtre en général, et on peut en trouver témoignage sous la plume d'Amyot. Marius se faisait accompagner d'une prophétesse syrienne:

Elle se trouvait aux sacrifices que faisait Marius, étant vêtue d'une robe de pourpre double qui se fermait avec des boucles et tenant en sa main une lance enveloppée tout à l'entour de banderolles, de festons, de chapeaux de fleurs. Cette manière de farce a mis plusieurs en doute si Marius...(I, p. 936)

« Cette manière de farce » traduit τοῦτο μὲν οὖν τὸ δρᾶμα et le traducteur moderne écrit: « cette mise en scène » (VI, p. 114). Il est donc possible que nous ayons ici un emploi du mot farce au sens le plus général, correspondant au grec δρᾶμα. Aussi bien Rabelais en sa *Briefve déclaration* glosait-il *Tragicque comédie* par « farce plaisante au commencement, triste en la fin », montrant à l'évidence la valeur générale du mot. Mais le contexte a pu, par la description ou l'habillement extravagant dont se revêtait la prophétesse, appeler le mot *farce* qui serait ici porteur de ses valeurs à la fois restreintes et générales, en une synthèse qu'autorisait l'usage de l'époque. Mais dans la *Vie de Sylla*, la valeur neutre du terme ne fait aucun doute: « ... estant en ses jeunes ans il devint amoureux d'un joueur de farces nommé Métrobius » (I, p. 1019). Plutarque avait écrit: «Μετροβίου δὲ τῶν ἀπὸ σκηνηῆς τινὸς ἔρῶν... », et le traducteur moderne rend la

phrase par « Il s'éprit d'un comédien » : le joueur de farces du XVI^e siècle correspond au comédien du XX^e siècle; chacune de ces traductions est exacte et précise, et on ne saurait mieux mesurer combien une traduction est tributaire de son époque.

Mais le plus souvent, *farce* renvoie à un contexte de réjouissances vives et mêmes bruyantes. La farce fait partie avec la musique et la danse, de ce que le XVI^e siècle appelait des « passetemps », des divertissements joyeux. *Vie de Sylla*:

Toutefois, encore qu'il eût cette jeune dame en sa maison, si ne laissait il pas de tenir continuellement chez soi des ménétrières et bateleuses, et d'avoir toujours en sa compagnie des farceurs plaisans, chantres, musiciens avec lesquels il buvait et ivrognait sur de petits lits bas tout le long du jour. (I, p. 1067)

La *Vie d'Antoine* reprend le même thème:

Ce n'étaient en son logis que festins, danses et momeries, et passait le temps à ouïr jo uer des farces ou à faire les noces de quelques farceurs, bateleurs, plaisans et autres gens. (II, p. 871)

et celle de Dion donne à la farce le même environnement de joie et d'ébriété:

... durant lequel temps son palais fut toujours clos et fermé à toutes graves personnes et à tous honnêtes devis, et plein d'ivrogneries, farces, plaisanteries, danses, momeries, et de toutes autres dissolutions. (II, p. 995)

À vrai dire Amyot a concrétisé une indication plus abstraite de Plutarque que la traduction moderne s'efforce de rendre en ces termes: « son palais n'abritait que l'ivresse, la dérision, la musique, la danse et la bouffonnerie » (XIV, p. 24). Mais ce passage de la dérision à la farce n'est pas un hasard: la farce est souvent faite de moqueries et c'est ce que rend sensible une phrase comme celle que nous trouvons dans le *Vie de Démosthène*:

Ce Battalus, ainsi comme aucuns disent, était un joueur de flûte trop efféminé, contre lequel le poète Antiphane composa une petite farce en se moquant de lui. (II, p. 711)

Le contexte grec donne l'idée de moquerie, mais « petite farce » traduit un diminutif de *drâma* ; la valeur générale du mot *farce* est probablement ici perceptible, tout en gardant aussi des résonances liées à la dérision.

De « pièce » au sens neutre à « farce » en sa valeur précise, Amyot nous offre une gamme d'emplois du mot *farce* extrêmement instructive, venant d'un homme qui s'applique à bien distinguer les genres. À travers la variété des emplois de *farce*, c'est la vogue du genre qui se dessine, et la place prééminente qu'il est en train de se conquérir. Le mot *farce* a pu ainsi prétendre incarner le théâtre.

Sur le dispositif théâtral utilisé à son époque, le témoignage d'Amyot vient s'ajouter à ce que les autres sources peuvent nous apprendre. *L'échafaud* est en effet au XVI^e siècle l'élément de base du dispositif scénique, au point de devenir le symbole du théâtre. On le connaît par quelques peintures ou gravures, comme la *Kermesse* de Pierre Balten: il est constitué par une plate-forme établie sur un échafaudage de pieux ou sur des barriques mises debout. Il est à peu près de la hauteur d'un homme, parfois plus. Un espace en fond est clos de rideaux et fournit une coulisse. L'aire de jeu n'est pas très grande et est souvent plus longue que profonde. Il est devenu indispensable à l'acte théâtral, comme l'attestent les multiples allusions qu'on peut relever dans les écrits de l'époque: au XVI^e siècle le jeu de théâtre ne se conçoit que sur un *échafaud*. Je n'en appellerai qu'à Noël du Fail qui met dans la bouche d'un villageois que sa femme trompe allègrement: « C'est un passe temps que de ma femme, tout le monde s'en sert; ma femme ha beau monter aux eschaffaux, je suis des jouans », c'est-à-dire « ma femme peut bien monter sur scène, je fais partie des acteurs », mais *jouans* fait équivoque avec la forme Jouan de Jehan, équivalant à cocu.

Sous la plume d'Amyot, l'échafaud répond parfois à une réalité du théâtre grec. C'est sans doute le cas du passage qui relate la conduite de Démétrius envers les Athéniens:

Étant donc la ville réduite à telle extrêmité, Démétrius entra dedans et fit faire commandement à tous les citoyens qu'ils eussent à s'assembler dans le théâtre, où il les fit environner de soudards armés, puis mit tout à l'entour de l'échafaud ses gardes en armes. (II, p. 836)

L'échafaud correspond ici au *λογειον*, à l'estrade du théâtre grec. Peut-être la réalité

grecque est-elle encore plus proche de l'échafaud du XVI^e siècle dans l'épisode relaté à propos de Gracchus: il ne s'agit plus ici de l'échafaud sur lequel on joue, mais de celui que l'on trouve dans les mystères importants, et que l'on peut voir sur la miniature de Fouquet représentant le *Martyre de sainte Apolline* (le jeu se déroule au sol et les spectateurs de rang occupent des loges, des tribunes qui leur sont installées sur des échafauds qui entourent l'aire de jeu):

Le peuple devait avoir le passe-temps de voir combattre des escrimeurs à outrance dans la place même, et y en eut plusieurs des officiers qui, pour voir l'ébattement firent faire des échafauds tout à l'entour que l'on louait pour de l'argent. Caius leur fit commandement de les ôter afin que, sans rien payer, les pauvres pussent voir les jeux de ces lieux-là. Personne d'eux n'en voulut rien faire, et lui attendit jusqu'à la nuit de devant les jeux, en laquelle prenant tous les ouvriers et manœuvres qu'il avait sous lui, il alla abattre tous leurs échafauds, de manière que la commune le lendemain eut la place toute vide pour regarder les jeux à son aise. (II, p. 693)

Mais le dispositif scénique est-il analogue lorsque Amyot traduit ἐπὶ σκηνῆς (sur la scène) par « sur l'échafaud ». L'échafaud appartient au théâtre des joueurs de farces professionnels, de ces gens qui sont à la fois jongleurs, acrobates, musiciens et acteurs. Le mot convient sans doute lorsque Messala Cornivus propose de « faire très bien fouetter dessus un échafaud » deux bouffons qui, faits prisonniers, continuent de se gausser de ceux qui les entourent (II, p. 1088). Mais ailleurs il gauchit le texte original. Concernant Démétrius qui veut imiter Alexandre le Grand, le traducteur moderne propose de traduire: « Démétrios ne représentait, à la façon des acteurs tragiques que l'orgueil et le faste de ce héros » (XIII, p. 64). Amyot emploie le mot échafaud, et entraîné par lui, aboutit aux bateleurs:

Et même, Démétrius ne faisait que contrefaire sa gravité, magnificence et majesté royale, comme feraient les bateleurs qui sur un échafaud voudraient jouer et représenter son personnage. (II, p. 845)

L'échafaud fait tellement partie intégrante du théâtre qu'Amyot ne peut éviter de

l'introduire dans des situations où le texte de Plutarque n'a rien d'approchant. D'un esclave par qui Nicias fait jouer le rôle de Bacchus, il écrit:

L'on conte à ce propos qu'en certains jeux qu'il faisait une fois faire à ses dépens, il se présenta sur l'échafaud des joueurs, devant le peuple, un de ses serviteurs habillé en forme de Bacchus. (II, p. 10)

La traduction moderne, plus fidèle, donne simplement: « lors d'une de ses chorégies il fit paraître un esclave costumé en Dionysos » (VII, p. 147). L'échafaud, au temps d'Amyot, indique le théâtre et sa présence donne sens à des expressions qui ne prendraient pas de valeur proprement théâtrale hors de ce contexte: « entrer sur l'échafaud » signifie « commencer à jouer, entrer en scène », comme en témoigne cette anecdote tirée de la *Vie de Phocion*, où le texte grec n'a pas de mot qui appelle « échafaud »:

On dit qu'un jour comme les Athéniens étaient assemblés au théâtre pour voir jouer des tragédies nouvelles, l'un des joueurs, à l'heure même, qu'il devait *entrer sur l'échafaud* pour jouer son rôle, demanda au défrayeur des jeux un masque de reine et une suite de demoiselles accoutrées magnifiquement pour l'accompagner, à cause qu'il jouait le rôle d'une princesse; le défrayeur ne lui en baillait point et le joueur s'en courrouçait et faisait cesser les jeux à cause qu'il ne voulait pas *sortir sur l'échafaud...* (II, p. 506)

Mais l'image même de l'échafaud élevé, fait de poteaux liés entre eux, a amené Amyot à transformer ce qui était en grec « au pied de la scène »:

Auquel propos on raconte qu'un jour étant tout le théâtre plein de peuple, Phocion se promenait à part tout seul, pensant en lui-même, *au dessous de l'échafaud* d'où parlent les joueurs. (II, p. 492)

L'insolite de la situation l'a même obligé à préciser qu'il s'agissait de l'échafaud « d'où parlent les joueurs », car on aurait pu penser à l'échafaud, tribune pour les spectateurs.

Pour cette communication nous ne pousserons pas plus avant l'exposé. Sur l'acteur, sur le public et ses réactions, sur l'organisation du spectacle, Amyot à travers Plutarque a

encore bien des choses à nous confirmer ou à nous apprendre. C'était un traducteur, il faisait passer un texte du grec au français. Mais dans ce transfert, à travers les passages où il est question de théâtre, nous avons rencontré un homme conscient qu'il ne suffit pas de savoir le grec et de bien connaître sa propre langue. Il était aussi conscient des entreprises neuves que tentaient les plus hardis de ses contemporains dans le domaine de la création littéraire, et en même temps il utilisait à plein les ressources que lui offrait la réalité de son temps. Car il voulait écrire non pour des spécialistes, mais pour des hommes - et des femmes, Montaigne le souligne - curieux de lire, curieux de littérature, et avertis avant tout du monde dont ils avaient l'expérience quotidienne.

Parfois considérant la présence de la vie du XVI^e siècle, la vigueur de l'afflux des réalités contemporaines qui se glissent en ce texte et que notre enquête sur quelques aspects de la vie théâtrale nous a révélés, nous avons le sentiment d'être plus du côté du XVI^e siècle que du côté du I^{er} siècle. Quant le récit a quelque moment de rémittance, quand le texte narratif s'entr'ouvre pour faire place au *je* de l'auteur, nous devons faire effort pour nous dire que ce *je* est celui de Plutarque et non celui d'Amyot. Mais n'est-ce pas notre démon de l'exactitude archéologique qui en cet effort nous surprend? Ce texte est de Plutarque, il est aussi d'Amyot, et c'est Amyot et son temps qu'on y peut rencontrer.

Notes

1. Madeleine Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, 1980. Voir p. 87ss. et p. 154ss.
2. *Les œuvres moxales et meslées de Plutarque*, traduites du grec en françois par messire Jacques Amyot, Bâle, 1574. (Exemplaire de la Bibliothèque municipale de Rennes, n° 2870).
3. *La vie des hommes illustres* traduite par Amyot et publiée par Gérard Walter, Paris, 1959, 2 volumes (Bibliothèque de la Pléiade); t. II, p. 575. Nous utilisons ce texte qui est le seul que l'on puisse se procurer. L'orthographe y a été modernisée, mais ce n'est pas un

inconvenient grave pour notre propos, et cette édition permet des références commodes. Afin d'éviter d'alourdir la lecture, nous mettons désormais les références de chaque citation dans le texte même.

4. Plutarque, *Vies*, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Émile Chambry, 16 volumes, Paris, Les Belles Lettres, 1957-1983 (Collection des Universités de France), t. X, p. 119. C'est à cette édition que renvoient les références que nous mettons en fin de citation des traductions modernes du texte de Plutarque.

5. H. Dusevel, *Les joueurs de farce à Amiens, fragment d'une histoire de Picardie*, Amiens, 1867, p. 6.

6. Archives départementales de la Seine-Maritime, *Registre des arrêts du Parlement*, année 1556.

7. Justin De Pas, « Mystères et jeux scéniques à Saint-Orner aux XV^e et XVI^e siècles », *Mémoires de la société des antiquaires de la Morinie*, XXXI (1912-1913), p. 357-358 notes.

8. Georges Lecocq, *Histoire du théâtre en Picardie depuis son origine jusqu'à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1880, p. 143.

9. Édition critique par Félix Gaiffe, Paris, Droz, 1932 (Société des textes de français moderne), p. 162 et 164.

10. *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François Premier (1515-1536)* publié par Ludovic Lalanne, Paris, 1854 (Société de l'histoire de France), p.55.

Source: *Fortunes de Jacques Amyot*, 1986, p. 261-271.