Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 5 (1962)

Heft: 3

Artikel: Jean Lebègue, illustrateur de Salluste

Autor: Porcher, Jean

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-387966

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

mungsmäßig den seelischen Zustand vorwegnehmen, den der Dichter anstrebt: die Fichten sind unter der Last des Eises zum Tode geneigt und der Zweig weist auf die Erde zurück. Aller Kreatur ist bestimmt, wieder Erde zu werden. Man kann aber von dem Gedicht nicht wie von den Schilfliedern behaupten, daß es sentimental sei. Denn die Todessehnsucht ist hier nicht ein weichliches Nachgeben, ein Sichfügen, sondern ein tapferes Aufsichnehmen eines einmal erkannten Geschickes. Dies wird angedeutet in der ersten Strophe. Die Wärme der häuslichen Sicherheit ist verlassen, die Luft in Kälte erstarrt, und der Frost greift schon auf den Wanderer über. Er denkt nicht mehr an Rückkehr; was hinter ihm liegt, ist aufgegeben: «Nur fort, nur immer fortgeschritten!»

Bitte

Weil auf mir, du dunkles Auge,
Übe deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht!

Nimm mit deinem Zauberdunkel
Diese Welt von hinnen mir,
Daß du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für.

Das kurze Lied zeigt das Ziel der Wanderung auf: die ewig unergründlich dunkle Nacht, die die Seele in süße und milde Ruhe bettet und dem heißbewegten Herzen endlich die Erfüllung schenkt. Bezeichnend ist dabei, daß diesmal nicht wie in der bisherigen Naturlyrik Lenaus mit Sicherheit behauptet werden könnte, daß von einem Naturbild ausgegangen wird; denn in dem Zauberdunkel der Nacht ist Physisches und Metaphysisches, ist wirkliche Nacht und ewiger Tod bereits in einen Begriff zusammengeflossen, und so werden Mensch und Natur als irdische Erscheinungen mit dem Jenseitigen zu einer Einheit, mit dem All, in das alles Erdgebundene verströmt.

Hans Färber

Entnommen dem Buche «Wege zum Gedicht», Schnell & Steiner Verlag, München 1956.

JEAN PORCHER (PARIS)

JEAN LEBÈGUE, ILLUSTRATEUR DE SALLUSTE

L'étude des manuscrits à peintures a pris depuis quelques années un essor remarquable; on s'est aperçu que l'art réputé mineur de l'enluminure a conditionné en partie l'évolution de l'art en général, et le goût pour ces objets précieux a, grâce à de nombreuses expositions organisées chaque année partout, gagné le grand public. Une telle étude a permis de mieux connaître les milliers de petits tableaux épars dans les manuscrits de nos bibliothèques et de résoudre bien des problèmes qui se posent à leur propos; elle nous a rendus exigeants aussi et nous voudrions en savoir plus long sur les auteurs, sur leur façon de travailler, leur formation technique, leur état social. Or,

nous sommes à cet égard très mal informés: en particulier nous n'avons aucun idée précise sur la genèse d'une image ou d'une série de celles-ci. Dans cette œuvre collective qu'est un livre manuscrit illustré, il nous manque de savoir qui dirige l'illustration, qui l'imagine, par quels moyens pratiques on la dicte à l'exécutant: sans apporter à cette question une solution parfaite, un petit texte découvert récemment permet cependant de soulever le voile en partie. Certes, nous connaissons dans le détail la fabrication d'un livre médiéval, depuis le travail du parcheminier jusqu'à celui du relieur, et nous savons que les méthodes industrielles s'y étaient introduites depuis longtemps: dès l'époque carolingienne les cahiers d'un manuscrit pouvaient être répartis entre les scribes chargés de la copie d'un même ouvrage, ce qui leur permettait de travailler simultanément et de réduire le temps de copie. A partir du XIIIe siècle, lorsque les universités, celles de Paris et de Bologne en particulier, durent disposer pour leurs étudiants d'un grand nombre d'exemplaires des ouvrages fondamentaux et de textes correctement établis, les éditeurs agréés par celles-ci imaginèrent de louer aux libraires, pour un prix fixé officiellement, ces feuilles séparées, ces *peciae* comme on disait, pièces d'un exemplaire-type, l'*exemplar*, dont le texte avait été soigneusement revu par une commission universitaire. Les copies tirées d'un même *exemplar* par les divers locataires formaient ce que nous appellerions aujourd'hui une édition: déjà s'annoncent les méthodes qui devaient, grâce à l'invention de l'imprimerie, assurer la multiplication rapide de feuilles entières au texte rigoureusement comparable (en principe, car le copiste le plus soigneux était faillible). Feuilles imprimées à plat, on le sait, dont les pages, variables en nombre selon le format, s'ordonneront d'elles-mêmes après que la feuille aura été pliée: chose curieuse, nous avons conservé – rares puisqu'un manuscrit était toujours relié et donc rogné – quelques exemples de feuilles de manuscrits aux pages non-coupées, preuve que dès le début du XVe siècle on avait trouvé le moyen de copier par feuilles entières, à plat (il s'agit toujours, semble-t-il, de volumes de petit format), afin de gagner du temps sur le séchage de l'encre et par une division du travail plus poussée. Ainsi certaines méthodes de l'imprimerie actuelle datent de loin: le livre imprimé, qui est d'ailleurs à l'origine une contrefaçon industrielle du manuscrit, n'a fait que reprendre en la perfectionnant mécaniquement une technique dont plusieurs détails avaient été mis au point depuis des siècles, avec les moyens dont on disposait alors.

La multiplication à plusieurs exemplaires des images du livre posait, le cas échéant, des problèmes analogues, et les enlumineurs se partageaient, eux aussi, les cahiers d'un même manuscrit, où les copistes avaient ménagé des blancs à leur intention, blancs qu'ils garnissaient de peintures dans un ordre quelconque, sans attendre que fût terminée et sèche l'illustration des cahiers voisins. Nous avons conservé plusieurs exemplaires d'une édition de Froissart en deux volumes des environs de 1410 à laquelle ont collaboré, dans ces conditions, deux grands peintres parisiens; l'un d'eux n'est autre que le futur, et très illustre, Maître de Rohan. Il nous reste nombre de manuscrits, en particulier des Livres d'heures, où les changements de cahiers correspondent à des changements d'artistes. Notons que le manuscrit était à cet égard plus souple que ne sera l'imprimé: il pouvait être illustré plus ou moins richement, selon que l'on voulait obtenir des exemplaires plus ou moins luxueux et donc plus ou moins chers, et il suffisait au scribe de ménager des blancs selon la demande. Pour l'imprimé, tiré mécaniquement, une même composition devait servir au moins à deux séries d'exemplaires, illustrés ou sans images, sous peine d'être refaite et de perdre ainsi une partie de ses avantages.

Le problème consistait à occuper les

blancs des exemplaires non destinés à être peints (car les illustrations, dont la préparation dessinée s'est mécanisée par la suite en gravure, étaient primitivement toujours destinées à être peintes, à l'imitation des enluminures): certains imprimeurs eurent l'idée ingénieuse d'occuper les blancs par un texte de remplissage composé en caractères plus petits dont la suppression ne nuisait pas à l'intelligence du texte. Au tirage, on remplaçait les blocs de petit texte par une gravure pour obtenir des exemplaires illustrés, et ces gravures pourront à leur tour être ou non peintes. Ainsi un même texte se présentait sous trois aspects différents bien que composé en une fois, et l'imprimé, sans rien perdre des résultats dus à la mécanique, conservait en partie la souplesse du manuscrit qu'il cherchait à imiter. On voit que tout était en germe dans celui-ci. L'imprimerie, cette invention prodigieuse par ses conséquences, a perfectionné, industrialisé, développé jusqu'à l'extrême, et ce n'est pas fini, des trouvailles techniques longuement mûries durant des siècles par les scribes et les éditeurs du Moyen-âge.

Le détail de ces opérations nous apparaît assez clairement. Nous sommes moins bien informés sur la fabrication, ou mieux la création de l'image. Non seulement la plupart des artistes nous sont inconnus, mais nous n'avons que les idées les plus vagues sur la façon dont leur travail était organisé matériellement, sur les rapports qu'ils entretenaient avec les éditeurs, et surtout sur les programmes d'illustration qui leur étaient proposés: les imaginaient-ils eux-mêmes? Rarement sans doute. Et dans le cas contraire, qui, à défaut de l'auteur ou d'un modèle à suivre, le leur dictait? Le rédacteur en chef de l'illustration nous échappe toujours, et c'est là pourtant un personnage essentiel.

On a relevé depuis longtemps dans les marges des manuscrits à peintures ce qu'on appelle des notes pour l'enlumineur, ou encore des croquis, des esquisses sommaires, et on les attribue au «chef d'atelier», ce qui ne nous apprend pas grand-chose: d'où ce «chef» supposé tenait-il ses idées? Nous avons aussi conservé, très rares, des listes d'illustration complètes: mais, plutôt que des projets, des guides pour l'enlumineur, ce sont là des explications à l'usage du lecteur désireux de comprendre les images qu'il avait sous les yeux, telles les légendes dont Christine de Pisan accompagnait les peintures qu'elle faisait exécuter pour ses propres ouvrages par un peintre lombard anonyme qui vivait vers 1400–1405 à Paris, dans son entourage et sans doute à son service; le plus curieux de ces textes explicatifs se trouve en tête du fameux Bréviaire de Belleville décoré vers 1325 par Jean Pucelle et ses collaborateurs, œuvre de quelque savant ecclésiastique malheureusement anonyme. Un autre écrit sur un cahier de papier, aujourd'hui perdu, précédait la superbe Bible historiée dont la décoration a été commencée vers 1415 par Pol de Limbourg. Plus intéressante pour ce qui est de la technique préparatoire, parce que c'est véritablement un programme, non une suite de légendes explicatives, un petit manuscrit sur papier du *Somnium super materia Scismatis* d'Honoré Bonet donne, comme une mise en pages moderne, l'emplacement des images à insérer dans le texte et, au lieu de nos actuelles «fumées» le libellé de ces images par un personnage qui, selon la fâcheuse habitude d'alors, ne s'est pas nommé. Quel était-il? Nous l'ignorons, bien qu'on ait pu penser, non sans raison peut-être, à l'illustre chancelier de l'Université de Paris Jean Gerson, et il ne semble pas que cette véritable maquette, comme il a été dit justement, ait été suivie d'une mise à exécution. La pièce nous permet en tout cas d'envisager sous un aspect assez nouveau les fameuses «notes du chef d'atelier». En fait, ces notes ne diffèrent en rien de celles du *Somnium* et il y a tout lieu de penser qu'elles émanaient non pas du «chef» en question, qui était peintre comme ses collaborateurs et, comme eux, devait se borner

à suivre les directives de l'auteur ou d'un conseiller capable d'interpréter le sens du texte et de prendre à cet égard des responsabilités, mais bien de cet auteur ou de ce conseiller mêmes. Les croquis que l'on trouve parfois à la place de ces notes doivent, en revanche être le fait du peintre lui-même, «chef» ou non, et ont peut-être été tracés sur les indications dudit auteur ou sous ses yeux. L'existence de ce dernier paraît nécessaire, de toute façon, et elle l'était d'autant plus dans le cas des textes de l'Antiquité classique.

Ceux-ci prennent une importance toute nouvelle vers la fin du XIVe et le début du XVe, en France, avec le regain de curiosité pour la littérature et la science anciennes qui annonce l'humanisme, curiosité dont Charles V avait donné le signal et qui se répand dans le milieu des fonctionnaires cultivés, gens de finance, parlementaires, diplomates. A ceux-là il fallait des livres, mais l'illustration de ces livres ne pouvait être conçue que sur leurs propres indications; des ouvrages savants destinés à des humanistes ne devaient recevoir d'illustration que conforme à leurs vœux, et nous comprenons ainsi, par ce cas spécial, ce qui dut, à des degrés divers, être la règle générale: entre le texte à illustrer et l'illustrateur s'interposait forcément celui qui donnait le programme des illustrations. Qu'on ait pris la peine de dresser ou non des maquettes (sans doute on avait soin de le faire pour des ouvrages compliqués ou les manuscrits de luxe), on n'attachait aucune importance à ces préparatifs, on n'en gardait pas trace, et l'on s'empressait de les détruire: les maquettes étaient jetées au panier (c'est pourquoi nous n'en avons conservé pour ainsi dire aucune) et les notes ou croquis marginaux étaient grattés. Aucune maquette, à part celle du *Somnium* en raison justement de ce qu'elle n'a pas eu de suite, qu'on a dû la réserver pour une occasion qui ne s'est pas présentée et qu'elle perd par cela même beaucoup de son intérêt à nos yeux. Et c'est pourquoi il faut, en revanche, attacher un prix singulier au seul projet du genre conservé peut-être, un petit guide pour l'illustration de Salluste dont l'auteur est un amateur de livres bien connu, collectionneur de recettes pour enlumineurs, bibliophile, le greffier de la Chambre des comptes sous Charles VI et Charles VII Jean Lebègue.

Ce guide, ignoré jusqu'à présent, sera bientôt publié pour la Société des Bibliophiles françois et je suis d'autant plus heureux de le signaler dès maintenant aux lecteurs de *Librarium* qu'il a servi à l'illustration d'un exemplaire de Salluste aujourd'hui conservé à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Le guide lui-même est à Oxford, à la Bodléienne: c'est un petit cahier de papier couvert d'une fine écriture où l'on reconnaît sans peine un original et qui se présente non pas sous la forme d'une maquette, comme le projet du *Somnium*, mais comme un véritable traité. Lebègue a divisé le texte de *Catilina* et de *Jugurtha* en un certain nombre de paragraphes (56 en tout) et il décrit pour chacun d'eux, de la façon la plus précise, l'image qu'il entend y faire exécuter en notant la place exacte qu'elle doit occuper, au-dessus de telle ou telle ligne du texte. L'intérêt de ce guide réside surtout dans le fait que nous en connaissons l'auteur, sur lequel nous allons revenir dans un instant, et que par là même s'éclaire en partie le mécanisme qui présidait à la fabrication d'un livre illustré au début du XVe siècle, à l'époque où le Gothique international allait donner carrière à la peinture moderne, où tant de recherches se poursuivaient qui devaient bouleverser l'art européen; dans le fait aussi que ce guide a servi et que nous avons conservé au moins trois exemplaires de Salluste illustrés selon ses directives, complètement ou non. Deux exemplaires se trouvent à la Bibliothèque nationale, à Paris: l'un ne contient que *Catilina*, illustré d'une peinture en frontispice, l'autre, *Catilina* et *Jugurtha*, avec le même frontispice (légèrement différent). Le troisième exemplaire est celui de Genève,

cité plus haut: à la différence des deux premiers, il est complet, c'est-à-dire que toutes les images inventées par Lebègue ont été exécutées à la place indiquée par lui. Les exemplaires de la Nationale sont des environs de 1405, de 1410 au plus tard, celui de Genève peut être daté de 1420–1425 à peu près, autant qu'on en puisse juger. Quant au guide lui-même, il se peut que Lebègue l'ait rédigé en 1417, pendant un séjour au château de Bois-Trousseaux, près de Bourges, séjour temporaire dû aux événements dramatiques que traversait alors la France, exil qui lui pesait fort et dont nous ignorons quelle fut la durée: il serait alors placé entre l'édition incomplète représentée par les deux exemplaires de Paris et l'édition complète représentée par celui de Genève. Ce qui signifierait que Lebègue a pensé d'abord à ne décorer le texte de Salluste que d'un frontispice et que c'est seulement une dizaine d'années après qu'il a conçu un cycle d'images complet: il avait de la suite dans les idées. Le frontispice commun aux deux éditions (et donc aux trois exemplaires) représente Salluste dans son écritoire ou salle de travail; il est habillé à la fois en homme de cabinet, coiffé d'un chaperon blanc, et comme un chevalier dont on aperçoit sous sa robe les jambières et les éperons: c'est qu'il avait quitté le métier des armes pour celui des lettres et qu'il fallait faire comprendre cette situation, Lebègue l'explique; de même le cheval que tient, dehors, le valet, n'est figuré qu'à moitié, une partie du corps étant cachée par la pièce où se tient l'écrivain, et c'est aussi une manière d'indiquer que celui-ci, de soldat, est devenu homme de lettres. Les autres images sont moins compliquées: Lebègue se contente d'y traduire consciencieusement l'auteur et d'y faire représenter les Romains et leurs ennemis de l'intérieur ou de l'extérieur comme on se les figurait en 1400, exactement semblables aux Français d'alors. Catilina est un «compagnon gaillard, vêtu d'un coint pourpoint, un chapeau à plume sur la tête, l'épée au côté». Sempronia est une femme d'allure «gaillarde» elle aussi, coiffée d'un chaperon la patte devant, portant une robe juste au corps à manches découpées jusqu'à terre. Cicéron est assis en une chaire, «ayant grande barbe, vêtu d'un manteau et une aumusse fourrée en la tête». La femme que lui envoie Curius pour lui révéler la conspiration dont il est l'objet porte un chaperon et une cotte hardie. Le Sénat est formé d'une grande salle à l'entrée de laquelle se tient un sergent d'armes avec sa masse gardant l'huis par dehors; à l'intérieur est un grand parc comme celui du Parlement, et à l'entrée du parc se tient un huissier à verge, le bonnet fourré à un bouton à perles en tête; dedans ce «parquet» est représenté un banc, comme au Parlement. L'étendard des Romains est d'or chargé d'une aigle de sable. Telle se présentait l'Antiquité vue par Jean Lebègue, et naturellement par tous ses contemporains. Celle du XVIe et du XVIIe siècle n'était guère différente, et nous-mêmes, tout gonflés de notre science archéologique, nous en faisons une idée qui, pour bien plus savante qu'elle soit, n'est peut-être guère plus fidèle.

Ce que nous venons de constater pour Salluste vaut sans doute pour maint autre texte: Jean Lebègue est l'un de ces spécialistes, ou amateurs cultivés, qui donnaient aux enlumineurs des directives, et rien ne dit qu'il ne se soit pas attaqué à d'autres auteurs. Il est assez remarquable que les trois exemplaires de son Salluste que nous avons conservés aient été illustrés, autant qu'on en puisse juger d'après le style de leurs peintures, dans un seul atelier, avec lequel il était donc en relation, et ces relations ont duré au moins une dizaine d'années. L'atelier dit de Bedford, l'un des plus actifs du Paris d'alors (car c'est de lui qu'il s'agit), s'adressait à Lebègue à l'occasion, et il a pu le faire en d'autres circonstances. Toujours est-il que nous avons en notre greffier l'un de ces intermédiaires dont l'existence paraît tout à fait nécessaire entre le texte et ses images, entre le copiste et l'enlumineur.

Il n'est pas sans intérêt de savoir qui était ce conseiller des peintres. Lebègue appartenait à une vieille famille de fonctionnaires royaux. Pierre, son grand-père, est mentionné en 1369 comme notaire au Châtelet; le fils de Pierre, Jean, clerc de la prévôté de Paris, également notaire du roi au Châtelet, en tenait le greffe à ferme en 1375 et avait épousé Marie, fille de Pierre Bourgeois, sergent d'armes du roi et de Philipotte de Nanterre, nièce de Simon, président à mortier. Jean et Marie eurent deux fils, Jean et Philippe, et une fille, Michèle, qui devint religieuse à Saint-Marcel-les-Paris. Philippe, reçu en 1400 conseiller clerc au Parlement, prêtre et chanoine de Noyon, Reims et Soisons, testa le 24 octobre 1428 et fut, comme son père et son grand-père puis son frère Jean, enterré à Sainte-Croix de la Bretonnerie. Jean Lebègue, l'aîné probablement, né en 1368, licencié ès lois, secrétaire du roi et greffier en la Chambre des comptes, épousera Catherine Paillard, nièce de Germain, évêque de Luçon. C'est là notre homme. Le 24 janvier 1411 il fut chargé de collationner l'inventaire que Nicole de Chambly, veuve du garde des livres du roi au Louvre Gilles Malet, avait remis au successeur de celui-ci Antoine des Essarts. Jean et Catherine eurent deux enfants: Philippe, bachelier ès lois, clerc des comptes en 1454, correcteur en 1465, vice-président en la Chambre des comptes en 1466, mort sans enfants; et Catherine, morte le 4 octobre 1499, qui épousa Jean de Popincourt, président à mortier au Parlement de Paris, sieur de Sarcelles et de Liancourt, mort le 21 mai 1480. Catherine et son mari furent, comme Jean Lebègue, enterrés à Sainte-Croix de la Bretonerie. Leur fille unique, Claude, donc la petite-fille de Jean Lebègue épousa le 29 décembre 1463 Jean du Plessis, arrière-grand-père de Roger, premier duc de La Rocheguyon en 1643, et de Gabrielle, femme de François V, premier duc de La Rochefoucauld, père de l'auteur des *Maximes*.

Lebègue est mort le 8 février 1457; il avait 88 ans: l'activité intellectuelle, on le sait, est un gage de longue vie.

LÉGENDES POUR LES DIX ILLUSTRATIONS SUIVANTES

1 *Salluste dans son «écritoire» (Genève, manuscrit français 54, fol. 3)*

2 *Catilina et ses compagnons (id., fol. 5)*

3 *Catilina et Sapronia (id., fol. 9)*

4 *Cicéron et la messagère de Curius (id., fol. 9 v°)*

5 *Cicéron et ses conseillers (id., fol. 10)*

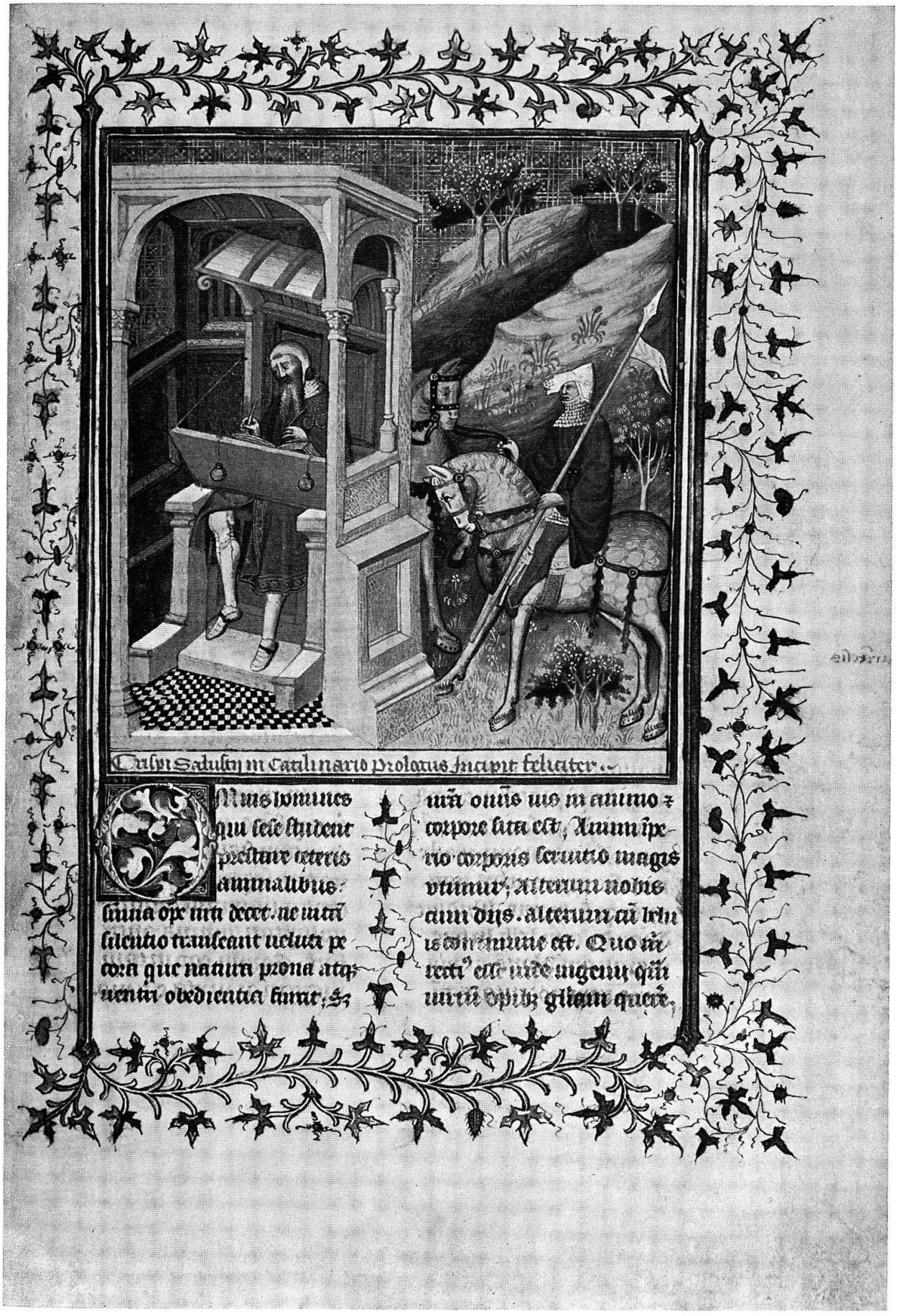
6 *Catilina se justifie devant le Sénat (id., fol. 10 v°)*

7 *Cicéron reçoit deux messagers de Marcius (id., fol. 11 v°)*

8 *Cicéron écoute un clerc qui lui lit une lettre (id., fol. 12)*

9 *Les conjurés dans la ville de Rome (id., fol. 13 v°)*

10 *Caton plaide au Sénat contre Catilina (id., fol. 20)*



Crispi Salustij in Catilinario Prologus Incipit feliciter.

Omnis homines
qui sese student
prestare ceteris
animalibus:
summa ope nitti decet. ne uitam
silentio transeant ueluti pe
cora que natura prona atque
uentri obedientia finxit; Sed
uitam omnis uis in animo et
corpore sita est; Animi impe
rio corporis seruitio magis
utimur; Alterum nobis
cum diis. alterum cum belu
is commune est. Quo mihi
rectius esse uide ingenii quam
uirtutum opibus gloriam querere.

Nam quicūqꝫ impudicus.
adulter: gaueo. manu. ven-
tre. pene bona patria lacera-
uerat: quiqꝫ alienum es

inopia p̄ceps abierat;

Verū ingenii eius haut ab
surdū posse versus facere. Jocū
mouere. sermone uti ul' mo

domi imparatum confodere.
Curius n̄ intelligit
quantū periculum

4

nui est;
Post paucos dies. l.
Sem⁹ senator in se-
natu litteras recita-
uit. quas fesulis sibi allatas

5

trieqꝫ diffidere.

AT Catiline crudelis
animꝰ eadem illa
mouebat. tā et si p̄

fortunus ex partes sumus.

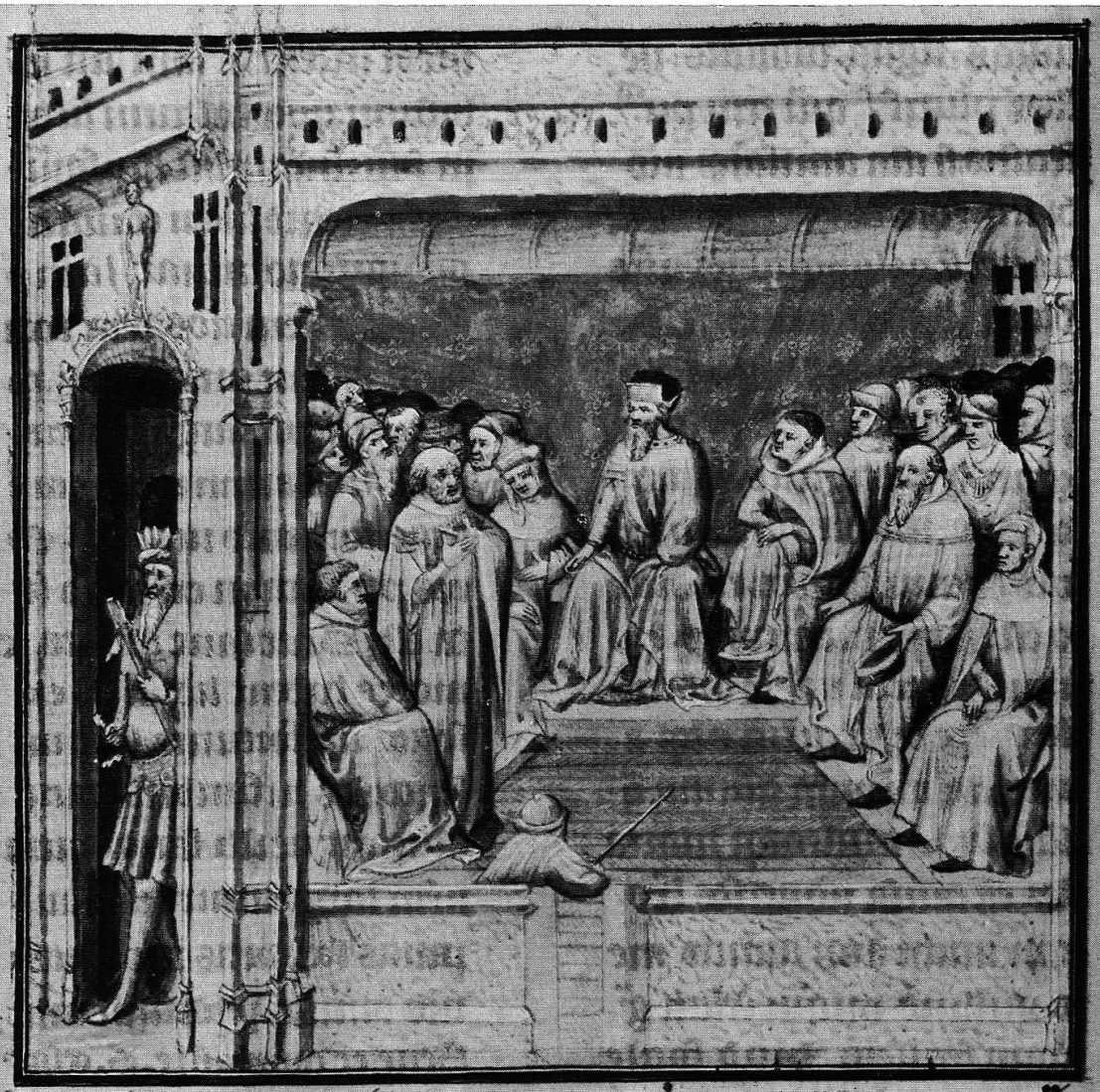
Neqꝫ cuiq̄ nr̄m licuit mo
re more maiorū lege uti. ne

scriptum est; l. Catilina. Q.
Catulo salut.

Egregia tua fides re cognita
michi grata magnis i me-
is periculis fiduciam com

parens necari iussit.

Eisdem temporibus
Rome lentulus si-
cuti Catilina prece



Longe michi a
lia mens est pa
tres conscripti
cum res atq; p
icula nr̄a considero et cū
sententias nō millorum
ip̄e mecum reputo. Illi m̄
disseruisse uidentur de pena
eorum qui patrie. parētib;
aris atq; focis suis bellum
pauere. Res autem monet
cauere ab illis magis q̄
quid in illos statuamus
consultare. nam cetera
maleficia tum persequare
ubi facta sunt. hoc nisi p
uideris ne accidat ubi eue-
nerit. frustra iudicia implo
res; Capta urbe nichil reli
qui fit uictis; Sed per deos
immortales uos ego ap
pello qui semper domos.