



ANNE SALAMON, ANNE ROCHEBOUET
& CÉCILE LE CORNEC ROCHELOIS (DIR.)

LE TEXTE MÉDIÉVAL

De la variante à la recréation



LE TEXTE MÉDIÉVAL

De la variante à la recréation

Face à la conception d'une œuvre fixée et reproductible à l'identique, née avec l'imprimerie, la mobilité du texte apparaît comme une caractéristique de la production médiévale. La circulation de l'œuvre dans l'espace et dans le temps, d'un manuscrit à l'autre, d'un dialecte à l'autre, d'une langue à une autre sont autant de facettes de ce phénomène, depuis ses plus petites manifestations, à l'échelle des graphies ou du lexique, jusqu'à l'agencement général d'une œuvre ou d'un recueil.

Qu'on utilise le terme de « mouvance » à la suite de Paul Zumthor ou celui de « variance » selon l'expression de Bernard Cerquiglini, les fluctuations de la langue et des textes médiévaux ont depuis longtemps suscité l'intérêt des chercheurs. Cet ouvrage se propose de faire le point sur l'étude de la variation dans les travaux contemporains et de réfléchir à l'importance et au sens à accorder à cette instabilité en combinant diverses approches, tant philologiques, lexicographiques et littéraires que codicologiques ou iconographiques.

Illustration : *Fortune* : Arsenal 5193, fol. 229, Boccace,
Des cas des nobles hommes et femmes dans la trad. de Laurent de Premierfait.

LE TEXTE MÉDIÉVAL.
DE LA VARIANTE À LA RECRÉATION

Anne Salamon, Anne Rochebouet & Cécile Le Cornec Rochelois (dir.)

ISBN : 979-10-231-5233-3



CULTURES ET CIVILISATIONS MÉDIÉVALES

Collection dirigée par Dominique Boutet,
Jacques Verger & Fabienne Joubert

Précédentes parutions

- Les Ducs de Bourgogne, la croisade et l'Orient (fin XIV^e-XV^e siècle)*
Jacques Paviot
- Femmes, reines et saintes (V^e-XII^e siècles)*
Claire Thielliet
- En quête d'utopies*
D. James-Raoul & C. Thomasset (dir.)
- La Mort écrite.*
Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge
Estelle Doudet (dir.)
- Famille, violence et christianisme au Moyen Âge. Hommage à Michel Rouche*
M. Aurell & T. Deswarté (dir.)
- Les Ponts au Moyen Âge*
D. James-Raoul & C. Thomasset (dir.)
- Auctoritas. Mélanges à Olivier Guillot*
G. Constable & M. Rouche (dir.)
- Les « Dictez vertueux » d'Eustache Deschamps.*
Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge
M. Lacassagne & T. Lassabatère (dir.)
- L'Artiste et le Clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XVI^e siècles)*
Fabienne Joubert (dir.)
- La Dérisio[n] au Moyen Âge.*
De la pratique sociale au rituel politique
É. Crouzet-Pavan & J. Verger (dir.)
- Moult obscures paroles.*
Études sur la prophétie médiévale
Richard Trachsler (dir.)
- De l'écrin au cercueil.*
Essais sur les contenants au Moyen Âge
D. James-Raoul & C. Thomasset (dir.)
- Un espace colonial et ses avatars.*
Angleterre, France, Irlande (V^e-XV^e siècles)
F. Bourgne, L. Carruthers, A. Sancery (dir.)
- Eustache Deschamps, témoin et modèle.*
Littérature et société politique (XIV^e-XVI^e siècles)
M. Lacassagne & T. Lassabatère (dir.)
- Fulbert de Chartres précurseur de l'Europe médiéval ?*
Michel Rouche (dir.)
- Le Bréviaire d'Alaric.*
Aux origines du Code civil
B. Duménil & M. Rouche (dir.)
- Rêves de pierre et de bois.*
Imaginer la construction au Moyen Âge
C. Dauphant & V. Obry (dir.)
- La Pierre dans le monde médiéval*
D. James-Raoul & C. Thomasset (dir.)
- Les Nobles et la ville dans l'espace francophone (XII^e-XV^e siècles)*
Thierry Dutour (dir.)
- L'Arbre au Moyen Âge*
Valérie Fasseur, Danièle James-Raoul & Jean-René Valette (dir.)
- De Servus à Sclavus.*
La fin de l'esclavage antique
Didier Bondué
- Cacher, se cacher au Moyen Âge*
Martine Pagan & Claude Thomasset (dir.)

Cécile Le Cornec-Rochelois,
Anne Rochebouet, Anne Salamon (dir.)

Le texte médiéval

De la variante à la recréation

Ouvrage publié avec le concours de l'École doctorale V « Concepts et Langages » et l'EA4089 « Sens, texte, informatique, histoire » de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

ISBN de l'édition papier : 978-2-84050-798-7
© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012

Maquette et réalisation : Compo-Méca s.a.r.l. (64990 Mouguerre)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

Adaptation numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s (Issigeac/Paris)
© Sorbonne Université Presses, 2025

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

Tél. : +33 (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage est issu de deux journées d'études organisées par *Reverdie*, atelier de jeunes chercheurs en langue et littérature médiévales de l'université Paris-Sorbonne, les 14 mars et 17 octobre 2009. Nous remercions l'École doctorale V, « Concepts et Langages », de l'université Paris-Sorbonne ainsi que l'EA 4089 « Sens, Texte, Informatique, Histoire » dirigée par le professeur Olivier Soutet, pour leur soutien logistique et financier.

Nous voudrions également adresser nos plus vifs remerciements à Joëlle Ducos (université Paris-Sorbonne), Françoise Vielliard (École nationale des chartes) et Annie Bertin (université Paris Ouest - Nanterre La Défense) pour leur aide, ainsi que Gilles Roussineau (université Paris-Sorbonne), Fabio Zinelli (EPHE) et Maud Simon (université de la Sorbonne Nouvelle) pour l'encadrement des discussions.

AVANT-PROPOS

VARIANCE, VARIANTE, VARIATION

Joëlle Ducos
Université Paris-Sorbonne

Variance, variante, variation : derrière le jeu phonétique lié à la flexion dérivationnelle qui illustre lui-même les combinaisons multiples autour d'une base lexicale identique, c'est bien le texte médiéval qui apparaît comme le centre de la réflexion de ce volume. Telle la matière aristotélicienne dont la mutation formelle n'enlève rien à sa permanence, il paraît, non dans une identité immédiatement perceptible ou même dans une vérité liée à son unicité, mais dans une multiplicité qui ne peut que le rendre, soit opaque, voire dérangeant, pour des lecteurs modernes habitués à la permanence formelle de l'œuvre littéraire depuis l'édition, soit fascinant par la nécessaire quête qu'il suppose dans la lecture. L'œuvre médiévale est diverse, et son caractère polymorphe qui naît d'abord du manuscrit et de l'individualité de la copie, même dans les ateliers les plus soigneux, en fait par essence un objet de recherche, avant d'être celui d'une norme ou d'une grille de lecture ou de modèles. Son approche suscite des débats passionnés entre partisans d'un bédierisme scrupuleux, lachmanniens dont les stemmas reconstituent une circulation et une histoire des textes, des disciples de Paul Zumthor ou de Bernard Cerquiglini, quêteurs de l'intertextualité créatrice, ou d'une oralité première dont l'écrit ne serait qu'un témoin, ou une version. Ces débats montrent l'étrange altérité de l'œuvre médiévale, apparemment une, si l'on n'en lit qu'une édition, et pourtant multiple.

Les trois termes en démontrent des modalités différentes, et invitent à définir et à distinguer entre phénomène générique – c'est la variance – ou local – la variante philologique ou la variation dialectale par exemple. La variance, chère à Bernard Cerquiglini, suppose par son affixe un processus aussi bien dans la lecture que dans l'écriture et dans les réécritures. Une rime, un vers en amènent d'autres par association, un choix d'épisode paraît plus intéressant ou plus conforme à une esthétique ou à une option narrative. Ces changements, loin d'être une corruption, soulignent au contraire une puissance créatrice toujours à l'œuvre, qui ne peut qu'amener une certaine jubilation que l'on a pu souligner en parlant de « copiste joyeux ». C'est ainsi qu'un texte, aussi connu que celui des lais, peut donner lieu à une lecture tragique que développe

un copiste dans un manuscrit. Le manuscrit d'auteur, plus fréquent à partir du XIV^e siècle, comme pour ceux de Christine de Pisan, suppose l'identité de départ, et une reproduction plus proche de celle des imprimés. Pourtant on ne saurait parler de stabilité, même pour les premiers imprimés, tant le concept d'œuvre est étranger à celui de l'identité textuelle, tant la variance est le mode fondamental de l'écriture et de la diffusion. À ce titre, il est frappant de voir comment Christine de Pisan corrige les copies, confirmant ainsi les analyses de philologues : insensibilité au système de ponctuation qui est propre aux copistes, corrections de faits de langue. Variabilité formelle, mais aussi de contenu : entre *matière* et *œuvre*, entre le *conte* et les versions que nous pouvons lire, les écarts sont flagrants, laissant le lecteur en proie au vertige que montre l'interrogation de Patrick Moran à propos du (des) *Lancelot(s)* en prose : « Où se réfugie le texte médiéval ? ».

Cette question est celle de la critique littéraire, face aux choix des éditeurs et à la difficulté de proposer une lecture d'un texte multiple. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il y ait un contraste entre une critique théorique, mettant en évidence des typologies, des matrices des formes, et celle qui s'intéresse à des versions particulières ou à l'œuvre d'un auteur, même si les deux modalités tendent à négliger la variante, derrière la fiction d'un texte stable parce qu'édition. De même, les corpus électroniques, qui servent pour toute étude statistique et qui sont actuellement disponibles, partent des éditions contemporaines, soumises au choix des éditeurs. « Nécessaire engagement de l'éditeur de textes », affirme Gilles Roussineau, car il doit sans cesse faire un choix entre la conservation ou la correction pour « une interprétation subjective du sens du texte et une représentation individuelle du discours ». L'interrogation littéraire se double alors de celle du linguiste : où est la langue médiévale ? Partir d'un corpus d'une certaine manière « reconstitué » permet-il de comprendre et d'analyser des faits de langue quand le texte-discours a donné lieu à une réécriture contemporaine plus ou moins importante ? Les éditions, avec leurs apparats, avec les introductions qui justifient le choix de tel ou tel manuscrit, donnent des pistes sur les variations, qui peuvent aller de la variante dialectale à la transformation de l'énoncé par addition ou suppression, ou être, si l'on conserve la typologie de Paul Zumthor, linguistiques, sémantiques et fonctionnelles. Toutefois, plutôt qu'une documentation reléguée dans les marges des éditions, l'intégration des variantes philologiques peut être conçue comme un ensemble de possibles de la langue et l'analyse de Thomas Verjans ouvre la porte à de nouvelles approches, intégrant la variante dans l'analyse linguistique et élaborant de nouveaux outils, informatiques ou analytiques, et de nouveaux modèles. La variante, moins erreur que témoin d'évolutions linguistiques, apparaît alors comme fondamentale dans une étude diachronique, car elle est un fait de discours qui

sert d'indice pour un état de langue, qu'elle soit graphique, morphologique ou syntaxique. Sans doute faut-il inventer de nouvelles modalités d'éditions où le support informatique permettrait de rendre compte de la multiplicité des réalisations linguistiques d'un même support, où la variante pourrait être la base d'études diachroniques sur les systèmes du français.

Il reste que l'édition demeure le fondement des études médiévales dans la mesure où toute étude littéraire ou linguistique part d'elle. C'est que notre approche, en héritiers de la scolastique médiévale, est avant tout celle du lecteur, lecteur-commentateur qui recrée à partir d'un modèle textuel ou théorique, de ses connaissances ou d'une contextualisation. Les trois modèles qu'a dégagés Patrick Moran, modèle archéologique, modèle essentialiste ou modèle nominaliste le prouvent : trois types de lecture, l'une qui reconstitue ou tente d'approcher un archéotype, l'autre qui accepte son identité mouvante entre oral et versions écrites et la fixe dans une nouvelle définition du genre, la troisième enfin refusant toute hiérarchie entre des réalisations qu'il ne s'agit pas de classer mais d'analyser en tant que telles. Lire un texte médiéval est ainsi une double quête, celle d'une œuvre ou d'une langue, dans leur unité complexe, mais aussi celle d'une méthode qui permet, soit de rendre compte de l'individualité d'une œuvre ou d'un auteur, ce qui peut aboutir alors à des recherches stylistiques, soit de mettre en évidence des systèmes, qu'il s'agisse de structures adiaphoriques, de systèmes graphiques, de tours syntaxiques pour une approche plus abstraite et plus globale, chacun y trouvant sa voie et son appréhension propre du Moyen Âge. Les réflexions et les études de cas qui constituent ce volume illustrent ces prises de position : éditer, commenter, s'interroger sur une *lectio difficilior*, mettre en évidence des apports linguistiques, des versions littéraires ou des systèmes, autant de recherches qui s'appuient sur l'observation minutieuse de faits que d'aucuns pourraient qualifier de microscopiques. L'étude de la variante, peut-être joyeuse, ou peut-être tâche méticuleuse à la manière des moines copistes, n'est cependant pas accessoire : elle est au cœur de la définition même de l'écrit médiéval, mais aussi de toute épistémologie de la médiévistique. Elle résonne avec l'esprit moderne, dans la mesure où elle est l'illustration de la virtualité textuelle, transformée, par la grâce d'un copiste, en manuscrit : de la matérialité patrimoniale de l'écrit qui la conserve, elle devient paradoxalement support d'hypothèse, appel à la glose contemporaine de la philologie et de la médiévistique.

LE TEXTE MÉDIÉVAL EXISTE-T-IL? MOUVANCE ET IDENTITÉ TEXTUELLE DANS LES FICTIONS DU XIII^e SIÈCLE

Patrick Moran
Université Paris-Sorbonne

La notion de *texte* comme « [unité] qui se définit par son *autonomie* et par sa *clôture* »¹ en est venue au fil du vingtième siècle, du formalisme russe à la Nouvelle Critique des années cinquante et soixante, en passant par le *New Criticism* anglo-américain, à devenir le socle des études littéraires modernes. Remplaçant l'*œuvre*, qui avec l'auteur et le milieu fondait l'histoire littéraire au XIX^e siècle, le texte se conçoit comme une entité autonome et stable dont l'existence est détachée des contingences auctoriales, éditoriales ou historiques. Ce sont cette autonomie et cette stabilité mêmes qui rendent possible l'approche littéraire des textes et qui permettent qu'on les traite comme autre chose que de simples objets culturels ou informatifs. Même s'il s'agit dans une certaine mesure d'une fiction méthodologique, l'objet-texte est devenu suffisamment prégnant dans nos études pour que textualité et littérarité soient au moins partiellement synonymes.

¹ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972, article « Texte », p. 375. Le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1995) donne une définition similaire mais plus large, marquée par vingt ans de recherche post-structuraliste et par le développement de la pragmatique textuelle : « chaîne linguistique parlée ou écrite formant une unité communicationnelle » (article « Texte », p. 594). Voir aussi Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, article « Texte », p. 586-587. On gardera à l'esprit cette mise en garde d'Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer : « La notion de texte, largement utilisée dans le cadre de la linguistique et des études littéraires, est rarement définie de manière claire. » Entre autres la notion de texte telle que la comprend la Nouvelle Critique ne cesse de fluctuer entre une acception neutre et un sens marqué, valorisé, où le « texte » comme nouveau mode d'écriture s'oppose historiquement et chronologiquement à l'« œuvre » de la vieille littérature institutionnalisée (voir notamment pour ce second sens Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 71-80 et article « Texte » dans *Encyclopédia Universalis*, Paris, 1973). C'est évidemment le premier sens, non marqué, qui nous intéresse ici.

Les études médiévales, si elles ont pu tirer profit de certaines des orientations de la Nouvelle Critique – notamment l’importance moindre accordée à la figure de l’auteur ou l’accent mis sur l’intertextualité – ont néanmoins contribué à fragiliser le statut du texte et son apparente universalité. Le concept de *mouvance*, élaboré par Paul Zumthor dans l'*Essai de poétique médiévale*², puis celui de *variance* mis au point par Bernard Cerquiglini dans son *Éloge de la variante*³ ont contribué tous deux à battre en brèche l’idée que le texte médiéval puisse exister en tant que tel, ou du moins selon les mêmes modalités que le texte moderne. Zumthor, en mettant l’accent sur l’oralité et son inhérente instabilité, a construit l’image d’une production poétique n’appartenant jamais totalement au domaine de l’écrit, oscillant et se modifiant sans cesse sous la pression conjuguée de la tradition, de la profération individuelle et de la migration du discours. Bernard Cerquiglini s’en tient à la seule réalité manuscrite et insiste sur la valeur créatrice de la variante, faisant de chaque version d’un texte une formulation aussi légitime qu’une autre. Au-delà de leurs divergences (sur lesquelles on reviendra), les deux auteurs s’accordent à dire que le « texte » médiéval est intrinsèquement changeant – si même on peut dire qu’il existe – et que l’idée d’une entité stable qui pourrait être soumise au *close reading*, à l’analyse formelle et au commentaire herméneutique ou stylistique est un artefact de notre modernité.

Si les théories de la mouvance et de la variance ont eu pour mérite de provoquer un retour en force de la philologie et de l’étude de la réalité manuscrite (notamment en réaction aux thèses de Bernard Cerquiglini), elles ont aussi passé sous silence une question implicite : qu’étudie-t-on réellement lorsqu’on dit étudier un texte médiéval ? C’est ce point de méthodologie critique qui va nous intéresser. Le fait que la parution du livre de Bernard Cerquiglini ait coïncidé avec une perte de vitesse des approches formalistes a instauré une sorte de moratoire sur ce point, au profit d’approches individuelles et pragmatiques, qui choisissent de prendre ou non en compte la variance du texte dans le cadre d’une étude littéraire. Ce sont pourtant, dans une certaine mesure, les conditions de possibilité de cette étude de la production médiévale qui sont en jeu, notamment pour les productions narratives anonymes du XII^e et du XIII^e siècle, qui « subissent » de plein fouet la variance, sans instance auctoriale pour les homogénéiser. À la question « Le texte médiéval existe-t-il, et si oui, à quel niveau se situe-t-il ? », nos études ont apporté des réponses diverses : je voudrais en commenter trois en particulier, celle de la philologie classique, celle

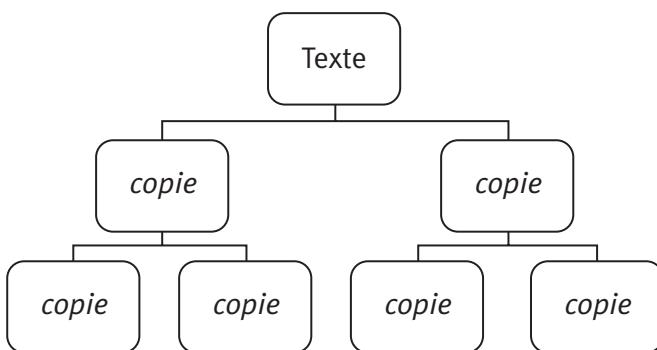
² Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale* [1972], Paris, Le Seuil, 2000, p. 84-96 : « Anonymat et “mouvance” ».

³ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante*, Paris, Le Seuil, 1989.

de Paul Zumthor et celle de Bernard Cerquiglini ; ces trois réponses formant une sorte d'échelle des approches. On verra ensuite dans quelle mesure ces modèles peuvent s'appliquer ou non à un exemple concret, le *Lancelot* en prose, avant d'examiner quelques hypothèses de travail en conclusion.

TROIS MODÈLES DE TEXTUALITÉ MÉDIÉVALE

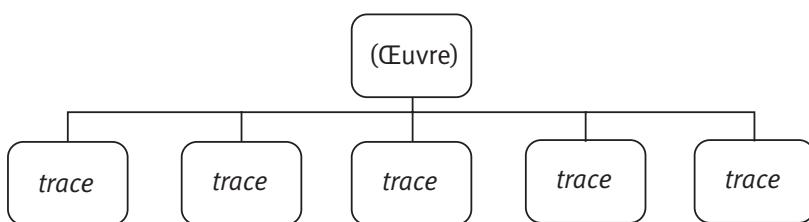
En grossissant le trait, il est possible de circonscrire trois modèles permettant d'appréhender le phénomène de la variance dans les études médiévales, trois façons dont la critique peut ou a pu poser le problème du texte médiéval et de son caractère fuyant. À ces trois modèles il faudrait ajouter en préalable un contre-modèle ou non-modèle, celui consistant, pour des raisons pratiques et pragmatiques, à poser une équivalence entre texte médiéval et texte édité : une telle attitude repose sur une fiction méthodologique mais elle permet de travailler et d'étudier un objet stable. Force est de constater qu'il s'agit de l'approche la plus répandue dans les études littéraires. Les trois autres modèles sont ce que j'appellerai le modèle « archéologique », le modèle « essentialiste » et le modèle « nominaliste ». Ces trois modèles se sont succédé historiquement, mais ils représentent aussi trois étapes logiques de la disparition et de l'émettement de la notion de texte médiéval, et compliquent chacun de plus en plus la tâche du critique – ce qui peut expliquer au demeurant la prédominance du non-modèle décrit plus haut, en vertu d'une sorte de partage des tâches implicite entre le philologue/éditeur chargé d'affronter la variance et le « littéraire » qui peut ensuite profiter d'un texte artificiellement stable.



1. Modèle archéologique

Le modèle archéologique dérive de la philologie classique et verrouille sa notion du texte à la figure de l'auteur, affirmant la prééminence de la version originale : le texte est ce qui correspond à l'intention originatrice et les versions subséquentes

sont des dégradations dudit texte. Même si elles peuvent présenter un intérêt en elles-mêmes, elles ne sont que des variantes et n'ont pas le même statut que la version originale. Une telle approche est évidemment historiquement marquée, ce qui, au demeurant, ne la discrédite pas ; elle se justifie peut-être davantage dans le cas de textes à nom d'auteur que dans le cas de textes anonymes, et elle se justifie tout particulièrement dans le cadre de la stylistique. Étudier le style de Chrétien de Troyes, par exemple, exige qu'on choisisse la version sur laquelle on travaillera en se fondant au moins en partie sur des critères archéologiques : c'est ce que fait Danièle James-Raoul en introduction de son récent ouvrage *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*⁴. L'approche archéologique s'accorde bien des éditions qui se proposent de reconstituer un archéotype, tentant par là de revenir au plus près de l'Atlantide engloutie qu'est la version originale ; même l'approche de Joseph Bédier, comme le montre Bernard Cerquiglini, est encore dépendante de cette vision de la textualité – simplement, Bédier admet l'impossibilité d'aboutir à une reconstitution fidèle du texte pur et se rabat donc sur le choix d'un « bon manuscrit », c'est-à-dire au moins en partie un manuscrit proche de cet original perdu⁵. Le modèle archéologique peut donc s'accorder tout aussi bien d'éditions de texte qui suivent des principes bédériens : c'est ce que fait Danièle James-Raoul en choisissant de suivre les éditions de Chrétien parues aux CFMA, qui se fondent toutes sur la copie de Guiot⁶.



2. Modèle essentialiste

Le modèle que développe Paul Zumthor dans son *Essai de poétique médiévale* vient bouleverser l'approche archéologique ; il remplace le schéma génétique par un schéma qu'on pourrait dire « essentialiste », où l'œuvre s'étoile en une multitude de traces qui fixent et matérialisent un objet fondamentalement mouvant. C'est à ces traces que Zumthor réserve le nom de « textes » : l'*œuvre*

⁴ Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.

⁵ Joseph Bédier, « La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre* ; réflexions sur l'art d'édition des anciens textes », *Romania*, 54, 1928, p. 161-196 et 321-356.

⁶ BnF, fr. 783.

est unique, les *textes* sont multiples. On franchit un cap par rapport au modèle précédent : dans l'ancien modèle le texte a eu une réalité effective à un moment donné de l'histoire, même s'il s'est perdu depuis ; chez Zumthor en revanche l'œuvre est une sorte de noumène inconnaissable directement, sans existence réelle dans le monde des phénomènes que sont les manuscrits. Elle ne peut être connue qu'à travers ses manifestations tangibles qui sont autant de filtres déformants, et réducteurs, puisqu'ils excluent l'ingrédient de l'oralité. En ce sens le modèle essentialiste de Zumthor est plus « kantien » que « platonicien », l'*œuvre* étant inconnaissable. En tout cas l'archéologie n'est plus de mise : l'œuvre n'a pas existé à un moment donné du processus historique, elle est l'*a priori* de tous les manuscrits. Pour citer l'*Essai de poétique médiévale* :

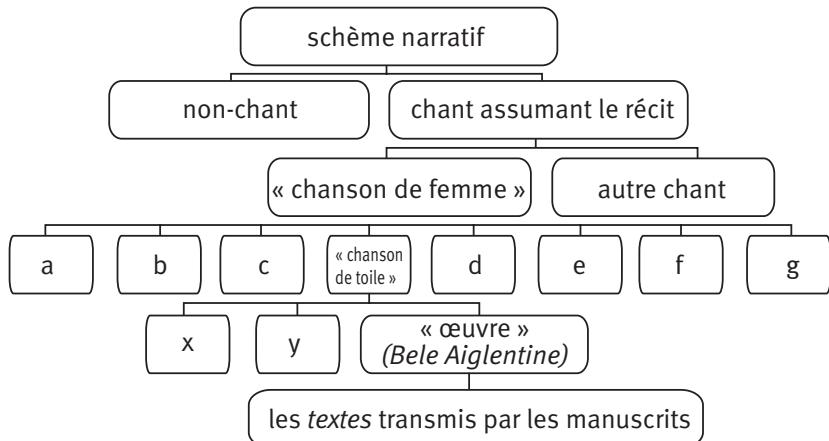
Le terme d'« œuvre » ne peut donc être pris tout à fait dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui. Il recouvre une réalité indiscutable : l'unité complexe, mais aisément reconnaissable, que constitue la collectivité des versions en manifestant la matérialité ; la synthèse des signes employés par les « auteurs » successifs (chanteurs, récitants, copistes) et de la littéralité des textes. La forme-sens ainsi engendrée se trouve sans cesse remise en question. L'œuvre est fondamentalement mouvante. Elle n'a pas de fin proprement dite : elle se contente, à un certain moment, de cesser d'exister. Elle se situe en dehors et hiérarchiquement au-dessus de ses manifestations textuelles⁷.

Zumthor, au demeurant, ne dit pas clairement si le rôle du médiéviste est d'étudier ce qu'il appelle l'œuvre ou ce qu'il appelle les textes. Sa conception des choses implique bien sûr qu'on ne puisse pas faire une étude détaillée des seuls *textes*, puisqu'il leur manque toute une dimension de la réalité poétique médiévale : le rôle prédominant qu'il accorde à l'oralité et à la voix implique que le texte soit un *medium* appauvrissant et desséchant, qui ne saurait suffire. Plus complexe encore est le statut qu'il accorde à l'œuvre. Dans la section « Classes et genres » de l'*Essai de poétique médiévale*⁸, il élabore un tableau montrant les différents étages où on peut vouloir identifier l'instance générique des textes médiévaux, du plus général au plus particulier (**fig. 3**). Le niveau de l'œuvre fait partie de ces étages possibles : en d'autres termes, pour Zumthor l'œuvre peut être considérée comme une sorte de genre littéraire ; les différents manuscrits du *Lancelot*, par exemple, font tous partie du genre *Lancelot*, qui est lui-même une sous-catégorie du genre « roman arthurien en prose », lui même sous-catégorie du genre « roman arthurien », et ainsi de suite. Le niveau de l'œuvre, explique Zumthor, est celui des « probabilités de variantes », le niveau du texte étant celui

⁷ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 93.

⁸ *Ibid.*, p. 194-208. Le tableau se trouve p. 205.

des « variantes réalisées ». On retrouve par ce biais un schéma plus pyramidal, comme dans le modèle archéologique, mais sur des bases génériques qui n'ont plus rien à voir avec un schéma de genèse chronologique.



18

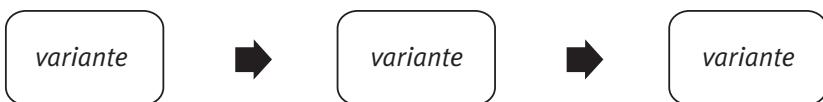
3. Schéma générique de l'*Essai de poétique médiévale*

Enfin, troisième étape de cette évaporation du texte, le modèle qu'on pourrait appeler nominaliste et qui est celui de Bernard Cerquiglini dans *Éloge de la variante*, ou qui est du moins celui de Bernard Cerquiglini si on le pousse jusqu'au bout de sa logique. Ici aucune hiérarchie, qu'elle soit génétique ou essentialiste. Il n'y a plus que des manuscrits liés les uns aux autres par des liens de ressemblance, sur un axe strictement horizontal. Ni la préséance du texte original ni l'existence d'une essence textuelle ne permet de donner un centre au phénomène : chaque nouvelle version est une re-création. Comme le dit Bernard Cerquiglini :

L'œuvre littéraire, au Moyen Âge, est une variable. L'appropriation joyeuse par la langue maternelle de la signification propre à l'écrit a pour effet de répandre à profusion le privilège de l'écriture. Qu'une main fut première, parfois, sans doute, importe moins que cette incessante réécriture d'une œuvre qui appartient à celui qui, de nouveau, la dispose et lui donne forme. Cette activité perpétuelle et multiple fait de la littérarité médiévale un atelier d'écriture. Le sens y est partout, l'origine nulle part⁹.

⁹ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante*, op. cit., p. 57.

C'est à peu de choses près le modèle de Zumthor, à ceci près que l'œuvre nouménalement a disparu, d'où l'appellation de « nominaliste ». Il ne reste plus que des textes qui ont tous la même validité : autant dire que le texte est partout et nulle part, et qu'en tant qu'entité autonome et stable il n'existe pas. Les liens entre manuscrits sont de simple ressemblance ou dissemblance, sans qu'une instance supérieure (mémoire dégradée du texte source dans le modèle archéologique, forme intangible de l'œuvre dans le modèle essentialiste) permette de tisser des rapports plus probants.



4. Modèle nominaliste

OÙ SE RÉFUGIE LE TEXTE MÉDIÉVAL ?

On le voit, ces trois modèles ramènent progressivement l'instance textuelle de l'extérieur vers l'intérieur des manuscrits : d'ennemis du texte, soupçonnés de le déformer et de le dégrader dans le modèle archéologique, ils deviennent ses incarnations changeantes dans le modèle essentialiste de Zumthor, pour enfin accéder au statut plein de textes variés et proliférants dans le modèle nominaliste de Bernard Cerquiglini. Mais plus le texte devient tangible, plus il devient fuyant : pris dans son acception extrême le concept de variance empêche de considérer que les textes ont une unité supérieure à leur réalité scripturaire.

Pour en venir à l'exemple du *Lancelot* en prose, cela reviendrait à dire qu'il y a autant de *Lancelot* qu'il y a de manuscrits du texte habituellement identifié par nous comme étant le *Lancelot*¹⁰. Bien évidemment la critique part rarement d'un postulat aussi radical, aussi bien pour des raisons pratiques qu'en raison de la tradition. Dans le cas de ce roman, au demeurant, la tradition critique complique les choses et empêche d'appliquer à la lettre tel ou tel des trois modèles précédents. Le *Lancelot*, en tant que texte en prose d'une longueur considérable, est soumis à un taux de variance très important ; pourtant les aléas de l'édition et de la critique font que cette variance n'est pas représentée de manière égale aux yeux du lecteur moderne. L'existence d'une version longue et d'une version courte du roman est prise en compte par Alexandre Micha dans son édition¹¹,

¹⁰ C'est-à-dire quatre-vingt-seize d'après les tableaux en annexe de Richard Trachsler, *Clôtures du cycle arthurien*, Genève, Droz, 1996, p. 559-564.

¹¹ *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1978-1983, 9 vol. ; sur la tradition manuscrite, voir les articles de Micha dans *Romania*, 81, 1960, p. 145-187 ; 84, 1963, p. 28-60 ; 85, 1964, p. 293-318 et 478-517 ; 86, 1965, p. 330-359 ; 87, 1966, p. 194-233.

mais les deux reçoivent le même titre et sont considérées précisément comme des *versions* d'une même entité. La version longue, pour des raisons statistiques et à cause des hypothèses génétiques de Micha, reçoit la préséance dans la manière dont le texte est présenté, accédant seule au statut de *texte* moderne, la version courte étant reléguée au rang de variante massive. Quant à ce que Micha nomme la « rédaction spéciale » du second voyage en Sorelois jusqu'à la mort de Galehaut, propre à trois manuscrits¹², elle est rangée dans les « versions courtes » au sens large.

Or c'est cette « rédaction spéciale » qu'Elspeth Kennedy utilise à la même époque pour arguer en faveur d'une version non-cyclique du *Lancelot*, qu'elle présente et édite comme un texte différent du *Lancelot* cyclique, et non une simple version ou variante : son édition porte même un titre légèrement différent, *Lancelot do Lac*¹³, ce qui en fait *de facto* un texte différent à nos yeux de modernes, comme l'observe Annie Combes dans *Les Voies de l'aventure*¹⁴.

On a donc deux clivages majeurs dans la tradition manuscrite du *Lancelot* – version longue/version courte et version cyclique/version non-cyclique – mais dont un seul des deux mène à une scission en deux textes différents.

On notera que cette scission s'opère en fonction du clivage qui repose le plus sur le domaine de l'interprétation : alors que la distinction entre version courte et version longue est un état de fait (même s'il faut aussi factoriser tous les manuscrits mixtes ou contaminés, qui réduisent largement le nombre de version longues ou courtes « pures »), la distinction entre version cyclique et non-cyclique résulte d'un pari informé sur la genèse historique du *Lancelot* en prose. Aux yeux d'Alexandre Micha, il n'y a pas lieu d'instaurer un nouveau texte parce que la rédaction spéciale est pour lui un abrégement de la version d'origine ; Elspeth Kennedy en revanche considère non seulement que le rapport temporel est inversé – la rédaction spéciale précédant les rédactions *Vulgate* – mais aussi que la rédaction spéciale relève d'une intention différente des rédactions communes. C'est le modèle archéologique qui importe ici et qui influence la décision de séparer ou non la tradition manuscrite en deux textes ; cela revient à dire, dans les termes de Zumthor, qu'on a bien affaire à deux œuvres, chacune engendrant sa propre série de manifestations manuscrites. En revanche d'un point de vue strictement nominaliste il n'y a pas de raison de creuser davantage le fossé entre version cyclique et version non-cyclique que

¹² BnF, fr. 768, Rouen O⁶ et New York, Pierpont Morgan Library 805-806.

¹³ *Lancelot do Lac. The Non-Cyclic Old French Prose Romance*, éd. Elspeth Kennedy, Oxford, Oxford UP, 1980, 2 vol. Voir aussi Elspeth Kennedy, *Lancelot and the Grail. A Study of the Prose Lancelot*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

¹⁴ Annie Combes, *Les Voies de l'aventure. Réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 2001, p. 34.

celui entre version longue et version courte ; ces répartitions entre versions ne sont que des effets statistiques plus ou moins notables.

Toujours d'un point de vue nominaliste, le texte donné par l'édition Micha ne correspond à rien de réel, puisque Micha est forcé, en raison de la longueur du *Lancelot*, de changer à quelques reprises de manuscrit de base pour éditer en permanence la version qu'il juge la meilleure. Le résultat est un texte qui n'a sans doute jamais existé au Moyen Âge mais représente de fait aux yeux du critique moderne le texte du *Lancelot*. Un tel état de faits n'est pas nécessairement gênant, tout dépend de ce que l'on demande au dit texte : une étude globale des structures narratives pourra se contenter de l'édition Micha, et n'aura même pas besoin de s'attarder outre mesure sur la version courte, qui bouleverse assez rarement l'ordre des épisodes ; en revanche une étude stylistique, au plus près de la prose, soulèvera des problèmes énormes, parce que l'édition Micha reproduit successivement des proses issues de manuscrits différents.

L'édition de la Pléiade¹⁵ est plus satisfaisante à cet égard : elle reproduit un manuscrit sur toute sa longueur (Bonn Univ. Bibl. 526). Elle soulève cependant d'autres problèmes : il s'agit d'un témoin de la version courte, statistiquement peu représentée dans la tradition manuscrite ; et le *Lancelot* y figure moins comme un roman autonome que comme une partie du *Livre du Graal* (nom donné par Bonn 526 au *Cycle Vulgate*). Cette intégration forte brouille un peu les frontières du texte, à la fois à l'échelle cyclique – *Lancelot*, *Queste del saint Graal* et *Mort le roi Artu* se succédant comme trois pans de la vie de Lancelot – et à l'échelle romanesque, l'édition Pléiade reproduisant les subdivisions qu'opère le manuscrit de Bonn au sein du *Lancelot* entre une *Marche de Gaule*, un *Galehaut*, une *Première partie de la quête de Lancelot* et une *Seconde partie de la quête de Lancelot*, titres dont on distingue mal s'ils effectuent un simple chapitrage ou s'ils forment des mini-romans au sein du roman. Est ainsi posée la question de l'intégration du paratexte dans ce qu'on considère comme le texte : les rubriques manuscrites, variables par essence, sont-elles du hors-texte ou du co-texte ?

À ce stade de l'analyse on est tenté d'abandonner les trois modèles textuels précédemment décrits et de se résoudre à une approche pragmatique des œuvres : à chaque production sa textualité propre, et à chaque spécialité critique ses problèmes singuliers. La tradition critique donne à nos textes un aspect hybride et hétéroclite qui est inévitable : on ne saurait faire table rase de décennies de philologie et d'étude au nom d'une rationalisation d'ensemble. Le *Lancelot* soulève après tout des difficultés qui lui sont spécifiques, et d'autres œuvres ne seraient peut-être pas aussi problématiques. Les cas problématiques, pourtant, sont souvent ceux qui révèlent les limites de nos systèmes descriptifs modernes.

¹⁵ *Le Livre du Graal*, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2001-2009, 3 vol.

Sans doute doit-on se résoudre, dans le cas des textes narratifs, à adopter une définition plus souple de ce qui « fait » texte. L'essentiel est que l'information narrative soit conservée d'un manuscrit à un autre : peu importe que la forme précise change, du moment que le récit véhiculé est le même. Privilégier le contenu sur la forme et le message sur le canal est sans doute une attitude que la Nouvelle Critique aurait condamnée¹⁶, mais les théories de la lecture qui se sont mises en place à partir des années quatre-vingt permettent de replacer le texte dans une dynamique plus communicationnelle. Pour citer Umberto Eco : « Le texte [...] est une stratégie linguistique destinée à déclencher une interprétation de la part du Lecteur Modèle. Cette interprétation (de quelque façon qu'elle soit exprimée) représente le monde possible dessiné au cours de l'interaction coopérative entre le texte et le Lecteur Modèle »¹⁷. Appliquer ceci à nos textes reviendrait à dire que, du moment que deux manuscrits font naître chez le lecteur le même monde narratif, ils peuvent légitimement être considérés comme représentant le même texte, au sens large. Un texte se définirait par *l'univers de fiction* dynamique qu'il véhicule : à cette aune, les versions courtes et longues, cycliques et non-cycliques, du *Lancelot*, relèvent toutes d'une même identité textuelle, même si celle-ci peut être plus ou moins tronquée selon les manuscrits. Cette identité est forcément brossée à grands traits, et sur bon nombre de points de détail elle ne fonctionnera pas : pour rester dans le cycle de la *Vulgata* arthurienne, Richard Trachsler a montré que la version longue de la *Suite Vulgate* du *Merlin* faisait mourir *in extremis* le personnage de Pharien, qui survit dans la version courte¹⁸. Une telle contradiction des données narratives devrait créer une scission de l'identité textuelle en deux, si on était rigoureux à l'excès ; ce serait oublier que les régularités l'emportent sur les aspérités dans la perception du lecteur.

LECTURE MÉDIÉVALE, LECTURE MODERNE

Ce serait aussi oublier que la variance a beau être un phénomène proprement médiéval, elle nous apparaît de manière plus directe à nous, modernes, qu'elle ne le faisait aux lecteurs du Moyen Âge. Ceux-ci ne lisaient ou n'entendaient sans doute

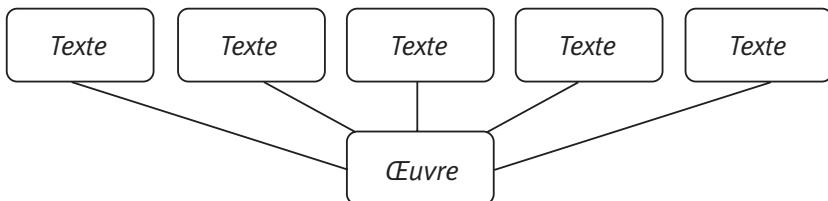
¹⁶ Voir entre autres Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, « Quatrième partie : Poétique », p. 207-248. Sans doute les conclusions de Jakobson sur la fonction poétique du langage ont-elles été abusivement généralisées par certains représentants de la Nouvelle Critique, et pas seulement pour le Moyen Âge. Au demeurant, la mouvance des récits médiévaux ne remet pas tant en cause le concept d'une fonction poétique du langage, que le lien entre cette fonction et l'art narratif.

¹⁷ Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation* [1990], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 214.

¹⁸ Richard Trachsler, « Pour une nouvelle édition de la *Suite-Vulgata* du *Merlin* », *Vox Romanica*, 60, 2001, p. 128-148.

dans leur vie qu'une seule version de tel ou tel texte et n'étaient pas directement confrontés à la dissémination des variantes et des récritures, à moins qu'ils ne fussent copistes ou collectionneurs. Sans doute étaient-ils tous conscients de la variabilité potentielle des œuvres, mais elle affectait peu leur propre réception ; ce n'était que rarement une variation effective. Pour revenir au schéma générique de Zumthor, leur lecture se situait sans doute plutôt au niveau cinq (l'œuvre) qu'au niveau six (le texte), même si le niveau six était le canal par lequel ils élaboraient mentalement le niveau cinq.

En réalité, si l'on revient au schéma de Paul Zumthor, c'est de manière inversée (fig. 5) ; alors que dans l'*Essai de poétique médiévale* le texte est une émanation de l'œuvre, sa matérialisation en quelque sorte, dans l'ordre de la lecture c'est plutôt l'œuvre qui est une construction mentale effectuée à partir du texte, et partageable ensuite avec d'autres individus malgré les divergences ponctuelles de la tradition manuscrite. Zumthor voyait l'œuvre comme une sorte de genre dont dépendaient les manifestations manuscrites individuelles ; mais les genres littéraires sont fondamentalement des phénomènes de lecture, comme l'explique Jean-Marie Schaeffer dans ses travaux sur la généricté¹⁹. Pour reprendre les termes de Schaeffer, Paul Zumthor a une vision « organiciste » des genres et donc de la relation œuvre/texte : il considère que la relation hiérarchique va de l'œuvre au texte, que celui-ci est une émanation de celle-là. En réalité c'est chaque lecture, chaque temps de la réception qui construit l'œuvre en un effort collaboratif avec le texte. Il faudrait donc inverser le modèle essentialiste : de la mouvance/variance manuscrite émerge une œuvre consensuelle. Un texte n'est pas un objet physique, un artefact : c'est un phénomène linguistique, un « fait communicatif spécifique, c'est-à-dire un ensemble complexe formé (au moins) par un canal de communication à structure donnée et un acte (ou un ensemble d'actes) communicatif(s) actualisant ce canal »²⁰. Dans le cas du texte médiéval, ce complexe est composé au minimum du manuscrit, du lecteur/auditeur, du copiste, de l'éventuel récitant et de l'auteur premier.



5. Modèle inversé : l'œuvre est une émanation du texte

¹⁹ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique généricté » [1983], dans *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, 1986 ; et *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989.

²⁰ *Id.*, « Du texte au genre », art. cit., p. 191.

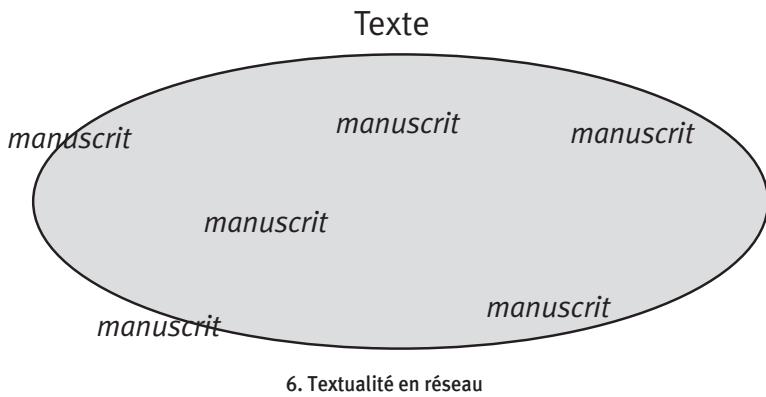
Toutes les difficultés ne sont pas résolues pour autant. Si une version simplement inversée du modèle de Zumthor permet de schématiser grossièrement le fonctionnement de la textualité médiévale, les choses ne sont pas aussi simples pour le critique médiéviste, et ce pour deux raisons. Première raison, le médiéviste a affaire à un nombre de variantes bien plus grand que celui auquel pouvait avoir affaire même un lecteur médiéval diligent, et ces variantes ne restent pas pour lui au stade de potentialités non-réalisées ; elles doivent être prises en compte, y compris lorsqu'elles suscitent des problèmes de cohérence entre versions ou qu'elles s'éloignent tant de la version commune qu'elles en deviennent presque un nouveau texte. Le modèle nominaliste semble définitivement impraticable dans sa version pure, mais il nous rappelle que les manuscrits sont tout ce que nous avons et qu'en faire fi ou les minimiser n'aurait pas de sens : même si le modèle de Zumthor inversé peut sembler séduisant, le super-texte qui émerge de la lecture médiévale demeure inconnaisable. De surcroît la conscience de l'abondance des variantes – phénomène strictement moderne – nous empêche, même avec la meilleure volonté du monde, d'accorder pleinement foi à cet hypothétique super-texte. En effet chaque manuscrit bénéficie d'une « *aura* », pour reprendre l'expression employée par Walter Benjamin dans son article « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique »²¹. L'avènement de l'imprimerie cassera cette *aura* et instaurera un texte répétable à l'infini, mais pour l'époque médiévale force est de constater que chaque copie comporte une part non-subsumable, quelle que soit sa proximité narrative voire stylistique avec une autre. Deuxième raison, notre idiome textuel est fondamentalement différent de celui du Moyen Âge, et le nôtre requiert un haut degré de stabilité textuelle autour duquel un consensus critique puisse s'établir. En ce sens, les éditions de texte ne sont pas une béquille ou un pis-aller pour le médiéviste, elles sont l'essence même de la discipline et sa condition de possibilité : « L'édition critique d'un texte médiéval est une hypothèse de travail, rendue nécessaire par la différence des cultures qui nous interdit de percevoir le texte de la manière dont il le fut de son temps »²².

C'est sur cette corde raide entre rigidité textuelle moderne, indispensable pour que le texte soit *lisible* à nos yeux, et conscience nécessaire de l'instabilité foncière du matériau de base que la médiévistique avance. Sans doute est-il vain de chercher le texte médiéval, comme s'il se cachait quelque part, attendant d'être trouvé, mais sans doute est-il vain aussi de vouloir faire l'économie de la notion de texte lorsqu'on se confronte à la production médiévale. S'il

²¹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1935], dans *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, 2 vol., t. II, p. 171-210.

²² Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 93.

est permis de proposer un dernier modèle textuel, ce serait celui de l'« air de famille » (fig. 6) : une textualité sur le mode du réseau plutôt que sur le mode de l'embranchement ; sans centre ni pôle, mais où les éléments matériels seraient liés les uns aux autres au sein de nuages ou d'ensembles, sur le mode d'une ressemblance plus ou moins prononcée. Les frontières du nuage peuvent changer selon les fluctuations de la tradition critique, et la place des éléments en son sein peut faire de même ; les deux seules choses qui ne changeront pas, et qui résultent du va-et-vient constant entre notre idiome et la réalité manuscrite, sont le pourtour de l'ensemble et la dissémination en son sein.



PREMIÈRE PARTIE

Le philologue et les variantes

MOUVANCE DE L'ŒUVRE, FIXATION DU TEXTE : ESSAI D'ÉDITION CRITIQUE DE QUELQUES PASSAGES DE GUILLAUME D'ANGLETERRE

Stefania Maffei
Université de Lausanne

PRINCIPES MÉTHODOLOGIQUES

Face à « l'instabilité fondamentale »¹ de l'écrit médiéval, nommée selon les critiques « mouvance »² (Paul Zumthor), « variance »³ (Bernard Cerquiglini) ou « muance »⁴ (Jean R. Scheidegger), l'éditeur moderne est amené à se poser une question essentielle, celle de l'authenticité littéraire du texte qu'il se propose de donner à lire. Sa démarche critique, le choix de sa méthode éditoriale dépendent en effet de l'objet qui, à ses yeux, possède la plus grande légitimité : l'original (le plus souvent perdu) ou l'une de ses traces manuscrites, le témoin.

En France, la tradition bédieriste, dominante depuis les années 1930, produit essentiellement des éditions conservatrices, recherchant la fidélité au copiste plutôt qu'à l'auteur. S'en tenir à un seul manuscrit (le « bon manuscrit »), qui, contrairement à un archétype reconstitué, présente l'avantage d'avoir une existence réelle, fut en effet la réaction de Joseph Bédier face aux excès du lachmannisme, méthode issue de la tradition philologique allemande et importée en France par Gaston Paris à la fin des années 1860. Plus récemment, Bernard Cerquiglini⁵ a prôné la vertu créatrice de la variante, dont le texte médiéval, dans son inachèvement, aurait besoin pour se constituer en tant qu'œuvre. Évacuant la question de l'original en soulignant l'anachronisme de certaines notions que l'on projette sur le Moyen Âge (auteur, originalité, propriété littéraire), sa théorie de la variance présente toute tentative de reconstitution d'un texte unique comme l'appauvrissement d'une tradition foisonnante, comme le figement d'une écriture en mouvement.

¹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 507.

² *Ibid.*

³ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 54.

⁴ Jean R. Scheidegger, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989, p. 33.

⁵ Voir Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante*, *op. cit.*

À nos yeux, pourtant, la démarche qui consiste à ignorer délibérément une partie de la tradition manuscrite est bien plus réductrice. Un juge qui s'en tiendrait à un seul témoignage au lieu de confronter les différentes versions des faits manquerait à ses devoirs d'impartialité et d'objectivité ; de même, l'éditeur qui accorde une préférence arbitraire à l'un des témoins – un apparent bédierisme cache parfois une absence de réflexion méthodologique – prend le risque de le suivre jusque dans ses aberrations. À cet égard, le roman de *Guillaume d'Angleterre*, dont la localisation et l'attribution ont récemment fait l'objet d'une importante mise au point⁶, constitue un cas d'étude intéressant. Il s'agit d'un texte abondamment édité et commenté, notamment en raison de son appartenance à l'*« Appendix Christiana »*⁷. Cependant, malgré les sept éditions (majoritairement bédieristes) de *Guillaume d'Angleterre* qui ont été produites entre 1840 et 2007, le travail d'édition critique de cette œuvre ne semble toujours pas achevé⁸. À titre d'étude de cas, nous nous proposons donc de soumettre quelques passages de ce roman à un essai d'édition critique renouant avec la méthode lachmannienne, largement abandonnée par les éditeurs récents. Il s'agira non pas d'éditer le texte d'un seul manuscrit choisi par commodité, mais de tenter de se rapprocher de la version primitive de l'œuvre à travers la confrontation systématique des témoins qui nous l'ont transmise. Appliquée à *Guillaume d'Angleterre*, cette méthode devrait permettre, du moins l'espérons-nous, d'établir un texte critique plus satisfaisant et donc une « hypothèse de travail » (selon la formule de Gianfranco Contini) plus solide⁹.

TRADITION MANUSCRITE ET ÉDITIONS

Guillaume d'Angleterre est un conte édifiant composé à la fin du XII^e siècle par un auteur du nom de « Crestiens » (v. 1 et v. 18), parfois confondu – à tort – avec Chrétien de Troyes¹⁰. Ce texte, produit vraisemblablement dans l'aire normanno-

⁶ Comme l'a montré grâce à une étude linguistique approfondie François Zufferey dans son article « La pomme ou la plume : un argument de poids pour l'attribution de *Guillaume d'Angleterre* », *Revue de linguistique romane*, 72, 2008, p. 157-208, l'auteur de *Guillaume d'Angleterre*, dont la patrie semble devoir être cherchée en Picardie, ne saurait se confondre avec Chrétien de Troyes.

⁷ En tant qu'œuvre d'attribution incertaine de Chrétien de Troyes.

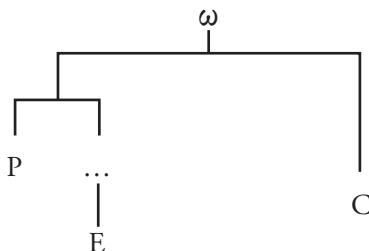
⁸ Voir Marco Maulu, « Tradurre nel medioevo : sulle origini del ms. escorialense H-I-13 », *Romania*, 126, 2008, p. 174-234, à la p. 192 (n. 51).

⁹ Précisons que nous n'entendons pas entreprendre une édition complète du roman ; une nouvelle édition critique semble d'ailleurs être en préparation en Italie. Voir Patrizia Serra, *Per una nuova edizione critica del « Guillaume d'Angleterre » : note sulla tradizione manoscritta*, Cagliari, CUEC, 2002. Nous n'avons malheureusement pas eu accès à cet ouvrage, qui est également absent de la riche bibliographie de l'éd. Ferlampin-Acher (voir n. 20, *infra*).

¹⁰ Voir François Zufferey, « La pomme ou la plume », art. cit.

picarde¹¹, nous est parvenu à travers deux témoins : le manuscrit P (Paris, BnF, fr. 375, fol. 240vb-247va, fin du XIII^e siècle, exécuté à Arras)¹², et le manuscrit C (Cambridge, St. John's College, B 9, fol. 55rb-75vb, début du XIV^e siècle, provenant de l'Est de la France)¹³. Il existe également une traduction espagnole du poème, la *Estoria del Rey Guillelme*, conservée par le manuscrit H. I. 13 de la bibliothèque de l'Escorial¹⁴, fol. 32r-48r. À cette traduction en prose de la fin du XIV^e siècle, fidèle mais fortement abrégée, on attribue le sigle E.

Comme l'ont remarqué les éditeurs, P et C représentent deux familles différentes, et la version espagnole appartient à la branche de P. À ce propos, Anthony Holden fait judicieusement observer que c'est lorsque E s'accorde avec C que son témoignage est particulièrement précieux, car il trahit ainsi les innovations de P¹⁵. Il serait donc dommage de se priver de ce témoin, qui, dans certains cas, peut être utilisé comme arbitre ou révélateur. En revanche, le groupement P-E ne nous aide guère pour la reconstitution du texte primitif : ces deux témoins étant liés, leur accord n'est pas nécessairement un indice d'authenticité. La méthode à suivre nous est donc dictée par le *stemma* que voici :



Aucun de nos deux manuscrits n'affichant une nette supériorité par rapport à l'autre¹⁶, les témoins se sont partagé les faveurs des éditeurs. P a été édité à quatre reprises, par Francisque Michel¹⁷, Maurice Wilmotte¹⁸,

¹¹ *Ibid.*, p. 196.

¹² Pour une description du ms., voir Charles François, « Perrot de Neele, Jehan Madot et le manuscrit Bn. Fr. 375 », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 41, 1963, p. 761-779.

¹³ Au sujet de ce témoin, on lira Paul Meyer, « Les manuscrits français de Cambridge », *Romania*, 8, 1879, p. 305-342, en particulier p. 309-324.

¹⁴ Sur ce recueil, voir Marco Maulu, « Tradurre nel medioevo », art. cit.

¹⁵ Voir Chrétien, *Guillaume d'Angleterre*, éd. Anthony Holden, Genève, Droz, 1988, p. 13.

¹⁶ P et C présentent de nombreuses divergences, dont la principale réside dans l'omission ou l'addition de passages (leçons singulières) : environ 80 octosyllabes se lisent uniquement dans P, tandis qu'une quarantaine de vers n'apparaissent que dans C. Il est souvent difficile de déterminer si ces vers sont authentiques ou interpolés.

¹⁷ *Chroniques anglo-normandes*, éd. Francisque Michel, Rouen, Édouard Frère, 1840, t. III, p. 39-172.

¹⁸ Chrétien de Troyes, *Guillaume d'Angleterre, roman du XII^e siècle*, éd. Maurice Wilmotte, Paris, Champion, 1927 [éd. citée ci-après GdA Wilmotte].

Anne Berthelot¹⁹ et Christine Ferlampin-Acher²⁰. Trois autres éditeurs ont utilisé C comme manuscrit de base : Wendelin Foerster (deux fois)²¹, Virginia Merlier²² et Anthony Holden²³. La version espagnole de E, enfin, a fait l'objet de deux éditions, par Hermann Knust²⁴ et John R. Maier²⁵.

Les deux éditions plus récentes de P sont d'obéissance bédieriste ; elles justifient leur existence par une plus grande fidélité au manuscrit que l'ancienne édition de Maurice Wilmotte, aux corrections jugées inutiles. Les deux éditeurs de C, quant à eux, ont accordé une plus grande place à la réflexion critique et à la comparaison des témoins. Anthony Holden revendique toutefois, comme la plupart des éditeurs de P, une édition conservatrice. Si son édition critique est sans conteste la plus fiable, elle n'est pas considérée comme définitive²⁶, car entachée d'erreurs de lecture²⁷. Foerster est plus lachmannien, et sa méthode est souvent concluante, mais un préjugé a beaucoup fait souffrir le texte qu'il se proposait d'éditer. Convaincu de la paternité de Chrétien de Troyes, il a en effet cru bon de créer des graphies champenoises factices, conformes à l'idée qu'il se faisait de la langue de l'illustre romancier. Il conviendra donc d'appliquer la méthode allemande avec moins d'idéalisme que Foerster, qui prétendait reconstruire ce qu'il considérait comme l'original pur, et d'emprunter, entre conservatismus excessif et interventionnisme coupable, une voie moyenne susceptible de servir le texte de *Guillaume d'Angleterre*.

¹⁹ *Guillaume d'Angleterre*, éd. Anne Berthelot, dans Daniel Poirion (dir.), *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994, p. 953-1036 et p. 1410-1451 [éd. citée ci-après GdA Berthelot].

²⁰ Chrétien de Troyes (?), *Guillaume d'Angleterre*, éd. Christine Ferlampin-Acher, Paris, Champion, 2007 [éd. citée ci-après GdA Ferlampin-Acher].

²¹ Christian von Troyes, *Sämtliche erhaltene Werke*, t. IV, *Der Karrenritter (Lancelot) und das Wilhelmsleben (Guillaume d'Angleterre)*, éd. Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1899, p. 253-360 et p. 426-460 [éd. citée ci-après GdA Foerster]. *Wilhelm von England (Guillaume d'Angleterre)*, ein Abenteuerroman von Kristian von Troyes, éd. Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1911.

²² Virginia Merlier, *Édition préliminaire du « Roman de Guillaume d'Angleterre » attribué à Chrétien de Troyes*, thèse de l'University of Pennsylvania, Ann Arbor, University Microfilms International, 1972. Voir *Diss. Abstr.* 33 (1972-1973), 6922a. Cette thèse non publiée se présente comme une reproduction fidèle du ms. C.

²³ Voir réf. supra, n. 15.

²⁴ *Dos obras didácticas y dos leyendas sacadas de manuscritos de la Biblioteca del Escorial*, éd. Hermann Knust, Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, 1878, t. 17, p. 171-247.

²⁵ *El rrey Guillelme*, éd. John R. Maier, Exeter, University of Exeter, 1984.

²⁶ Voir le *Complément bibliographique* du *Dictionnaire étymologique de l'ancien français*, version électronique <www.deaf-page.de>, rubrique *GuillAnglH*.

²⁷ Voir le compte rendu de cette édition par Thomas Städtler dans *Zeitschrift für romanische Philologie*, 107, 1991, p. 201-203.

ESSAI D'ÉDITION CRITIQUE DE QUELQUES LIEUX VARIANTS

Le roman de *Guillaume d'Angleterre*, qui s'inspire de la légende de saint Eustache²⁸, raconte la séparation, puis la réunion d'une famille cruellement éprouvée par le sort. Guillaume, roi d'Angleterre, obéissant à une manifestation divine l'invitant à partir en exil, déserte une nuit sa demeure de Bristol avec sa femme Gratienne, malgré la grossesse de celle-ci. Dans une grotte où le couple a trouvé refuge, la reine met au monde des jumeaux, deux garçons. Une série de malheurs frappe alors la petite famille : la mère puis les enfants sont successivement enlevés au père par des marchands. Les membres de la famille ainsi éclatée vivront séparément durant vingt-quatre ans, le roi embrassant une carrière de marchand sous le nom de Gui de Galloway, Gratienne régnant sur la terre de Sutherland et les jumeaux Marin et Louvel grandissant côté à côté sans savoir qu'ils sont frères, avant que d'heureuses circonstances ne réunissent les quatre protagonistes.

33

Le cor d'ivoire

Notre roman fait intervenir de manière récurrente un motif bien connu de la littérature médiévale, celui du signe de reconnaissance qui permet à un personnage ayant été longtemps séparé de sa famille d'être identifié par les siens au moment des retrouvailles²⁹. Divers objets assument ici ce rôle : pour les jumeaux, les deux pans du manteau de leur père dans lesquels ils ont été enveloppés à leur naissance ; pour Guillaume, un anneau qu'il porte au doigt et un cor d'ivoire suspendu au mât de son navire marchand. Le motif du cor est introduit au début du roman, au moment où les seigneurs de l'entourage royal, ayant constaté la disparition de leurs souverains, s'empressent de faire main basse sur les objets de valeur de la maison. C'est un jeune valet qui emporte le cor d'ivoire, trouvé, comme le dit clairement le texte des deux témoins³⁰, sous un lit :

P		C	
Uns petis enfes espia	412	Uns petiz anfes espia	410
Desous le lit un cor d'ivoire		Desouz un lit .i. cor d'ivoire	

²⁸ Sur le traitement romanesque de la *Vie de saint Eustache*, on lira Isabelle Garreau, « Eustache et Guillaume ou les mutations littéraires d'une vie et d'un roman », *Médiévaux*, 35, 1998, p. 105-123.

²⁹ On pensera par ex. aux lais du *Frêne* et de *Milon* de Marie de France, au lai anonyme de *Doon*, etc.

³⁰ Nous citons les mss de *Guillaume d'Angleterre* d'après leur édition respective la plus récente, soit l'éd. Ferlampin-Acher pour le ms. P et l'éd. Holden pour le ms. C. Lorsqu'aucune précision n'est donnée, nous nous référerons au texte de P. Les citations du ms. E sont empruntées à l'éd. Knust, avec renvoi aux pages.

Bien des années plus tard, lors d'un séjour *incognito* à Bristol, Guillaume reconnaît le cor entre les mains du jeune homme venu le vendre à la foire. Il le lui rachète, non sans lui demander dans quelles circonstances l'instrument est entré en sa possession. À ce point du récit, les manuscrits présentent une divergence intéressante. En effet, alors que le manuscrit de Cambridge reprend rigoureusement la même formule qu'au v. 411, P innove en plaçant cette fois le précieux objet sur un banc, leçon retenue par les éditeurs de ce témoin :

P	C	E		
Nus ne me bouta ne retint, S'alai tout autresi cerkant Par le maison et reversant Com li autre et li plus grant. Si trovai le cor sor un banc	2096 2100	Nus ne me bouta ne ne tint, S'alai tout autresin cerchant Par les sales et reverchant, Com li menor et li greignor, Si trovai le cor mon seignor	2084 2088	[...] las gentes de la villa fueron á su casa e rrobáronla. E desque fué rrobada metyme yo so un Desouz un lit et si lou pris.
Si m'abassai et si le pris.				

34

Nous ne croyons pas qu'il faille voir dans la leçon du manuscrit P, comme le suggère Christine Ferlampin-Acher, une forme de censure visant à rendre plus discret un symbole sexuel (le cor d'ivoire) en le plaçant dans un endroit moins suggestif que sous le lit conjugal du couple royal³¹. Remarquons que l'édition, qui commente ce passage dans son introduction littéraire, semble considérer la « localisation sous le lit » comme « première »³², mais uniquement parce que celle-ci renforce à son sens la symbolique érotique du cor. Cette conviction – ou intuition – ne l'empêche d'ailleurs pas d'imprimer la leçon de P, puisque son édition se veut fidèle au texte transcrit par le copiste picard³³.

La phénoménologie de la copie nous permet d'expliquer d'une manière beaucoup plus simple (et moins subjective) comment la variante « sur un banc » s'est glissée sous la plume du scribe de P. Peut-être influencé par les finales en *-ant* des vers précédents, notre copiste emploie au v. 2099 « plus grant » au lieu de « greignor », variante qui n'affecte pas le sens mais casse la rime en *-or*. Dès lors, le voilà contraint d'intervenir pour sauver, si ce n'est une rime, du moins une assonance. Anticipant l'indication spatiale « sous un lit », qui serait insignifiante si elle ne faisait pas écho au v. 413, le copiste y substitue un complément de lieu qu'il juge tout aussi plausible que la leçon authentique pour la découverte du

³¹ Voir *GdA* Ferlampin-Acher, p. 187, n. 156. Dans cette même note, à la première ligne, lire « sous un lit » et non « sous un banc ».

³² *Ibid.*, p. 29.

³³ Les autres éditeurs du ms. P ne font pas grand cas de la leçon de C : si Anne Berthelot se contente de la signaler en note, sans aucun commentaire (voir *GdA* Berthelot, p. 1447), Maurice Wilmotte ne la relève même pas.

cor d'ivoire (« sor un banc »). Pour compenser la perte du complément de nom « mon seignor » ainsi engendrée, le scribe ajoute un verbe de mouvement (« si m'abassai ») avant de rejoindre son modèle.

De toute évidence, la leçon de P et l'incohérence qui en résulte ont été générées par la simple substitution d'une forme analytique de comparatif (« plus grant ») à une forme synthétique (« greignor »), qui à la fin du XIII^e siècle devait déjà être ressentie comme un archaïsme. Cette variante banale a sans doute été produite de manière inconsciente et machinale par le scribe de P, dont la préférence pour le comparatif analytique de l'adjectif « grant » semble se manifester une nouvelle fois vers la fin du roman (à l'intérieur d'un vers), dans la scène de retrouvailles entre Gratienne et ses fils. Marin et Louvel implorent alors le pardon de la reine pour l'avoir combattue sous les ordres du seigneur de Caithness. Elle ne se montre pas rancunière :

P	C	
Assés vos fait a pardonner,	Assez vous feit a pardonner	3071
Car vos me voliés doner	Quant vous me voloiez doner	
Plus grant honor que jou n'avoie ;	Graignor esnor que n'iert la moie ;	
De mon preu mau gré vos savoie.	De mon preu mal gré vous savoie.	

35

STEFANIA MAFFEI Mouvance de l'œuvre, fixation du texte

Lorsqu'un témoin s'écarte du texte présumé authentique à travers une série d'innovations comme dans le passage qui nous intéresse, il est souvent possible d'identifier un facteur déclenchant. Dans le cas présent, il doit s'agir d'une incompatibilité entre le sentiment linguistique du copiste de P et les formes archaïques qu'il avait à transcrire. On remarque en effet qu'avant d'intervenir imprudemment sur « greignor » à la rime, notre scribe a sans doute sacrifié en début de vers un autre comparatif synthétique, puisque le v. 2099 de P commence par « com li autre » au lieu de « com li menor » (v. 2087 C). Ici, la solution de remplacement choisie est plus neutre que la leçon originale, probablement en raison de l'hypermétrie qu'aurait produite le comparatif analytique correspondant (« plus petit »). Nous pensons que cette première modification a entraîné la suivante, le copiste ayant relâché sa vigilance ; de là l'altération de la rime et de tout le passage.

Le rôle d'une édition critique n'est pas de faire croire à une incohérence de l'auteur en donnant à lire un texte qui présente une contradiction due à une variante de copiste. L'auteur de *Guillaume d'Angleterre*, même s'il ne se confond pas avec le grand romancier de Troyes, a soigneusement calculé les motifs mis en place en vue de la série de retrouvailles qui clôt son roman, et ne semble pas enclin à négliger des détails narratifs³⁴. De plus, comme l'a bien vu Wendelin

34 Le cor d'ivoire sera l'un des indices révélant à Gratienne que le marchand de Galloway ayant accosté en Sutherland n'est autre que son époux (v. 2440-2457).

Foerster³⁵, la leçon de C est appuyée par E (« *so un lecho* »), ce qui constitue un argument supplémentaire en faveur de son authenticité.

D'autres variantes s'observent dans ce passage, sur lesquelles il nous semble moins utile de nous attarder. Le plus souvent, la comparaison des témoins nous incite à privilégier la leçon de C (moyennant, dans un cas, une légère harmonisation graphique), sauf pour la variante « par le maison » (v. 2098 P) contre « par les sales » (v. 2086 C), qui fait écho à d'autres passages décrivant la scène de pillage³⁶.

Sur la base de ces quelques observations, nous proposons pour ce lieu variant l'édition critique suivante (en adoptant la graphie de P et la numérotation des vers de l'éd. Ferlamin-Acher) :

36

2096	Nus ne me bouta <i>ne ne tint</i> ,
	S'alai tout autresi cerkant
	Par le maison et reverkant,
	Com li <i>menor</i> et li <i>greignor</i> ,
2100	Si trovai le cor <i>mon seignor</i>
	<i>Desouz un lit</i> et si le pris.

2096	<i>ne ne tint C] ne retint P</i>
2098	<i>le maison P] les sales C</i>
2098	<i>reverkant corr.] reversant P, reverchant C</i>
2099	<i>menor... greignor C] autre... plus grant P</i>
2100	<i>mon seignor C] sor un banc P</i>
2101	<i>Desouz un lit C] Si m'abassai P</i>

Guillaume désire aller à la chasse

Le passage examiné ci-dessus, qui nous a permis de reconstituer en toute transparence la genèse d'une variante, nous incite à nous méfier quelque peu de P, que l'on aurait tort d'éditer aveuglément. Toutefois, comme le montre l'extrait suivant, qui s'inscrit dans la scène de retrouvailles entre Guillaume et Gratienne, le ms. C n'est pas pour autant irréprochable ; quelques innovations peuvent lui être imputées.

Dérouté par une tempête, Guillaume aborde en Sutherland, où il est accueilli par la souveraine du royaume, qui n'est autre que Gratienne. Au cours d'un repas, l'ancien roi d'Angleterre aperçoit des chiens, ce qui lui rappelle son goût pour la chasse. Guillaume se perd alors dans une rêverie à voix haute : il se voit chassant le cerf. Prévenante, la reine lui propose aussitôt de réaliser ce désir :

35 Voir *GdA* Foerster, p. 446.

36 Cf. « Toutes les cambres et les sales / De quanquë il i troevent wident » (v. 408-409) ; « Et serjant en lor maison prisen / A bandon quanqu'il i troverent » (v. 2090-2091).

P

Tout son plaisir li vaura faire,
Qui k'en parole, s'ele puet :
« Sire, fait ele, il vos estuet
Tout maintenant aler en bois.
Sarés me vos gré se g'i vois ?
– Sarai, dame ? Oïl, voir, moult grant :
Je ne sui de rien si en grant,
Bien a vint .XXIII. /sic/ ans passés,
S'ai puis eüst anuis assés,
Que je n'alé chacier am bois :
Mout en serai liez se je i vois .

2626

2630

2634

C

Tout son plaisir li voudra feire,
Qui qu'an parost, tout pleinament.
Lors li a dist mont gentemant :
« Sire, je vueil aler am bois.
Savroiz m'an vous gré se je i vois ?
– Savré ? Dame, oïl, voir molt grant.
Ge ne sui de rien si an grant ;
Bien a .xxiiii. ans passez,
Puis ai ahu esnui assez,
Que je n'alé chacier am bois,
Mont an serai liez se je i vois ».

2600

2604

2608

E

[...] ella avia sabor de le faser todo su plaser e díxole : « Sennor, sy vos yo guisar' que vades á caçar, ¿ gradescérmelo hedes ? » – « Sy », dixo él, « ca non he tan grant sabor de al, ca XXIII annos ha que siempre sofry enojo e mala ventura » (p. 231).

Dans ce passage, P et C sont en désaccord en deux endroits. Dans la prise de parole de Gratienne, tout d'abord, les témoins présentent des variantes qui ne sont pas sans influence sur les propos tenus par la reine (v. 2627-2629 P / 2601-2603 C). En effet, si dans P, Gratienne invite son époux à aller chasser sans plus tarder (« il vos estuet / tout maintenant aler en bois »), dans C, en revanche, c'est sa propre envie de chasser qu'elle affirme, de manière plutôt abrupte (« je vueil »). La leçon de C paraît suspecte, car comme l'annonce le v. 2626 P / 2600 C, c'est pour faire plaisir à son mari que la reine veut organiser une partie de chasse. Même pour exprimer la parfaite communion d'idées entre les époux, le fait que Gratienne prenne cette envie à son compte ne semble guère naturel³⁷. Sa seule intention est d'accompagner Guillaume, ainsi qu'elle le propose au v. 2630 P / 2604 C³⁸. En outre, au niveau de la forme, on observe un écho entre « tout pleinament » dans C (v. 2601) et « tout maintenant » dans P (v. 2629), comme si le scribe du manuscrit de Cambridge avait anticipé, en la modifiant, la bonne leçon. Notons d'ailleurs que l'effet produit par la locution « tout pleinament » (ms. C) à la suite de « tout son plaisir » (v. 2600) ne manque pas de lourdeur.

Les vers 2609-2610 de C, ensuite, ne se lisent que dans ce seul témoin. Cette leçon singulière a suscité diverses réactions chez les éditeurs, qui l'ont tantôt

³⁷ Le ms. E ne nous est pas ici d'un grand secours, car il ne semble pas avoir traduit littéralement les vers qui nous intéressent.

³⁸ Plus tard, Gratienne dira clairement vouloir rester en retrait tandis que Guillaume courra le cerf : « Vos courrés, jou ne courrai pas ; / Toute l'ambleüre et le pas / M'irai aprés vos esbatant » (v. 2699-2701).

rejetée, tantôt adoptée, tantôt corrigée³⁹. Comme on peut s'y attendre, la plupart des éditeurs de P écartent ces vers⁴⁰. Mais tandis que même Wendelin Foerster désavoue ici son manuscrit de base, en imprimant ces deux vers entre crochets⁴¹, on constate avec étonnement que Christine Ferlampin-Acher, d'ordinaire très fidèle à P, effectue l'inverse en empruntant ce couplet d'octosyllabes à C. Ceci est en contradiction avec la méthode de l'éditrice, qui affirme ne recourir aux leçons de C que lorsque son manuscrit de base présente un « non-sens »⁴². Tel n'est pas le cas ici. On peut dès lors regretter le fait que l'éditrice omette de justifier son choix critique, se bornant à constater que les v. 2635-2636 « manquent dans P »⁴³.

À nos yeux, l'attitude la plus sage dans un tel cas est sans doute celle qui consiste à respecter un principe dicté par l'auteur lui-même, celui de l'économie du récit⁴⁴. Or, du point de vue du sens, le couplet d'octosyllabes spécifique à C ne paraît pas indispensable : il développe un peu les propos de Guillaume, sans toutefois apporter d'élément nouveau. De plus, ces vers posent d'importants problèmes au niveau de la syntaxe : l'enchaînement avec ce qui précède n'est pas très heureux, car la phrase que l'on pourrait attendre (du type : « il y a vingt-quatre ans que je ne suis pas allé chasser ») est maladroitement coupée par le v. 2634 P / 2608 C. On remarque également que « se je i vois » (v. 2610 C) reprend mot pour mot la fin du v. 2630 P / 2604 C, ce qui renforce l'impression d'inauthenticité des vers de C. Enfin, notons que ceux-ci n'ont pas d'équivalent dans E, même si cette absence peut résulter d'une omission délibérée du traducteur espagnol.

Pour ces différentes raisons, nous ne conserverons dans l'essai d'édition critique de ce passage que les leçons de P⁴⁵. Comme l'édition de Maurice Wilmotte

³⁹ Il semblerait que le v. 2609 tel qu'on le lit chez Anthony Holden ne reflète pas la leçon originale : Wendelin Foerster imprime « Que je n'aille chacier an bois » (voir *GdA Foerster*, v. 2657), vers qui s'intègre encore moins bien dans notre passage. Comme Anthony Holden n'en fait aucune mention dans ses leçons rejetées, il se pourrait qu'il soit intervenu sans signaler sa correction. Christine Ferlampin-Acher reprend telle quelle la leçon de l'éd. Holden.

⁴⁰ C'est le cas de Francisque Michel, de Maurice Wilmotte (qui qualifie les vers en question de « superflus », voir *GdA Wilmotte*, p. 120) et de Anne Berthelot.

⁴¹ Voir *GdA Foerster*, p. 338.

⁴² Voir *GdA Ferlampin-Acher*, p. 43.

⁴³ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁴ Même s'il ne s'agit peut-être que d'un *topos* rhétorique, Chrétien annonce en effet dans le prologue sa volonté de faire preuve de concision : « La plus droite voie tenra / Quë il onques porra tenir, / Si que tost puist a fin venir » (« Il [l'auteur] ira au plus court, afin de pouvoir en finir rapidement »), v. 8-10 (trad. empruntée à *GdA Ferlampin-Acher*, p. 77).

⁴⁵ La seule leçon douteuse de P dans ce passage est « parole » (v. 2627) (au lieu de « parlott » < **paraulet*), bien qu'une forme de subjonctif avec *e* analogique puisse se rencontrer à la fin du XII^e siècle. Nous la maintenons pour la mesure du vers.

réflète le texte du manuscrit de Paris, nous la reproduisons ci-dessous⁴⁶, en ajoutant les variantes de l'autre témoin dans l'apparat critique :

2608 Tout son plaisir li vaura faire,
Qui k'en parole, s'ele puet :
« Sire, fait ele, il vos estuet
Tout maintenant aler en bois.
2612 Sarés me vos gré si g'i vois ?
— Sarai, dame ? O'il voir, moult grant :
Je ne sui de rien si en grant
Bien a vint et quatre ans passés,
2616 S'ai puis eü anuis assés ».

2609 parole, s'ele puet *P*] parost, tout pleinemant *C*
2610 Sire, fait ele, il vos estuet *P*] Lors li a dist mont gentemant *C*
2611 Tout maintenant aler *P*] Sire, je vueil aler *C*
2612 Sarés me vos *P*] Savroiz m'an vous *C*
2616 S'ai puis eü *P*] Puis ai ahu *C*
Après ce vers, C ajoute Que je n'aillé chacier am bois / Mont an serai liez se je i vois

Gratiennne affamée

Le dernier passage que nous souhaitons étudier présente également des leçons singulières et des divergences dans la distribution des vers. Toutefois, dans ce cas, le témoignage de la traduction espagnole se révélera décisif pour le choix des leçons ayant le plus de chances de refléter le texte original.

L'épisode en question met en scène Gratienne et Guillaume le lendemain de la naissance des jumeaux. Au réveil, l'accouchée est si violemment tourmentée par la faim qu'elle menace de dévorer les nouveau-nés. Guillaume, craignant pour la vie de ses fils, lui propose alors un morceau de sa propre cuisse en guise de nourriture. La reine refuse ce sacrifice, en des termes qui diffèrent selon les manuscrits :

P	C	E
Si li en est grans pités prise.	530 Si l'an est si granz pitiez prisse	528 « <i>Sennor, esto</i>
Fait ele : « Que faire volés ?	Que sa fein mont li aleija.	<i>non puede ser.</i>
D'autre mangier me soélés,	« Si n'iert, ce n'iert ne or ne ja, »	Agora al buscad
Que ja, par saint Piere de Rome	Feit ele, « que feire volez ?	que me dedes á
Quë on a piet requiert a Rome,	D'autre meingier me saoulez,	comer, ca, par <i>Sant</i>
Me chars ne mangera le vostre,	Que ja, par saint Pere l'apostre,	<i>Pedro Apóstol,</i>
Foi que doi sainte Patre	Ma char ne meingera la vostre ».	la mi carne non
[Nostre].		comerá la vuestra».
		(p. 185)

46 Voir *GdA Wilmotte*, p. 81. Nous respectons la numérotation des vers de l'éditeur, mais modifions légèrement la ponctuation du v. 2613 (« O'il voir » au lieu de « Oïl, voir »).

L'éditeur qui n'aurait à sa disposition que le témoignage de P et de C pourrait être tenté, en comparant les deux versions, de faire l'économie des v. 529-530 du manuscrit de Cambridge et de donner raison à l'autre témoin. En effet, ce couplet d'octosyllabes (jugé inutile par Maurice Wilmotte⁴⁷) paraît de prime abord quelque peu fragile, essentiellement en raison de l'apparente contradiction qui existe dans C entre le v. 529 (apaisement de la faim de Gratienne) et le v. 532 (demande de nourriture de celle-ci). Mais le ms. E est heureusement là pour nous rappeler à l'ordre : la phrase « *Sennor, esto non puede ser* » (litt. « seigneur, cela ne peut être ») correspond clairement au v. 530 de C⁴⁸, dont l'authenticité semble attestée grâce à l'accord de ces deux témoins appartenant à des familles différentes. Quant au v. 529 C, il n'est pas nécessairement en désaccord avec ce qui suit, car il ne fait état que d'un apaisement momentané, qui permet à Gratienne de supporter le manque de nourriture jusqu'à ce que Guillaume ait trouvé des aliments convenables à lui donner. Ces deux vers ne sauraient donc être écartés d'une édition critique basée sur l'examen de tous les témoins connus de notre roman.

Par une sorte d'effet de compensation, qui résulte peut-être de l'omission volontaire – ou, du moins, consciente – de ces deux octosyllabes par le copiste picard, le manuscrit P présente ensuite, à son tour, une leçon singulière. Il s'agit de deux vers non consécutifs, que plusieurs indices concourent à désigner comme des interpolations. Au v. 533 P, tout d'abord, la substitution de « saint Pierre de Rome » à « saint Pierre l'apôtre », étourderie qui a pu provoquer l'ajout du vers suivant, produit avec celui-ci une rime du même au même⁴⁹ (« Rome : Rome »). Du point de vue du contenu, ensuite, le v. 534 P paraît superflu, car il ne fait qu'alourdir le propos de la reine (« par saint Pierre de Rome que l'on va prier à pied à Rome »). Quant au v. 536 P, il surprend par l'invocation de sainte Patenôtre, surtout après celle, plus sérieuse, de saint Pierre. Patenôtre est en effet une sainte imaginaire, issue de la sanctification d'un terme liturgique, le *Pater noster*⁵⁰. Ce patronage douteux, dont la mention fausse quelque peu le ton de la scène et la perception du personnage de Gratienne, laisse soupçonner

⁴⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁸ Contrairement à ce qu'indique la ponctuation de Anthony Holden, la deuxième partie du v. 531 C ne semble pas être une proposition interrogative comme dans P. En effet, les v. 530-531 C doivent signifier : « Ce que vous vous apprêtez à faire, dit-elle, ne se réalisera ni maintenant, ni à l'avenir ».

⁴⁹ À noter toutefois que ce type de rime semble assez fréquent dans notre roman (voir *GdA Ferlampin-Acher*, p. 66).

⁵⁰ Dans les textes du Moyen Âge, la mention de cette sainte de fantaisie s'inscrit souvent dans un contexte érotique, ce qui n'est pas le cas ici (quoiqu'il soit question d'appétit et de chair). Voir à ce sujet Jacques Merceron, « *Paternoster et patenostre* : de la liturgie à la sanctification érotique », *Romania*, 120, 2002, p. 132-148.

une facétie de clerc⁵¹ – un excès joyeux, dirait Bernard Cerquiglini⁵². Enfin, la concordance C-E contre P achève de nous convaincre, puisque la version espagnole ne présente pas la moindre trace de la leçon singulière du témoin parisien, mais s'accorde avec le manuscrit de Cambridge à travers la leçon « *Sant Pedro Apóstol* », dont on peut raisonnablement penser qu'elle traduit « saint Pere l'apostre » (v. 533 C).

Voici donc comment nous présenterions l'édition critique de ces quelques vers :

530	Si l'en est si grans pités prise
530a	<i>Que sa fein mont li aleija.</i>
530b	« <i>Si n'iert, ce n'iert ne or ne ja,</i> »
	Fait ele, « que faire volés.
	D'autre mangier me soélés,
	Que ja, par saint Piere <i>l'apostre</i> ,
534	Me chars ne mangera le vostre ».

530	l'en est si <i>corr.</i>] li en est <i>P</i> , l'an est si <i>C</i>
530a-b	<i>vers de C] manquent P</i>
533	<i>l'apostre C] de Rome P</i>
	<i>Après ce vers, P ajoute Que on a piet requiert a Rome</i>
534	<i>Après ce vers, P ajoute Foi que doi sainte Patre Nostre</i>

41

À l'aide de ces quelques exemples, nous espérons avoir montré qu'il n'est pas toujours possible de se contenter des matériaux bruts, et que la réflexion critique, basée sur la comparaison des témoins, est par conséquent indispensable. L'enjeu d'une telle entreprise, comme nous avons aussi essayé de le souligner, n'est pas purement philologique : l'édition critique engage l'interprétation littéraire.

Dans le cas de *Guillaume d'Angleterre*, il n'y a que deux manuscrits et un témoin secondaire à prendre en compte, la comparaison est donc aisée. Malgré ses imperfections, c'est P que nous choisirons comme manuscrit de base pour une nouvelle édition critique, essentiellement en raison de sa *scripta*, dont la couleur picarde recoupe l'origine probable de l'auteur. Plus conservateur, le texte de C inspire davantage confiance, mais il a été transcrit par un copiste extérieur à la zone de production présumée de l'original et présente des graphies très particulières. La solution la plus judicieuse semble donc être celle qui consiste à adopter les variantes graphiques, phonétiques et morphologiques de P, et à corriger son texte d'après C et E chaque fois que la bonne leçon n'est pas assurée par le manuscrit de base⁵³.

⁵¹ On comprend que cette scène, dans le texte de P, paraisse aux yeux de Anne Berthelot manquer « de dignité, voire même de sérieux ». Voir *GdA* Berthelot, p. 1416.

⁵² Voir Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante*, op. cit., p. 57-69.

⁵³ Toute intervention sur le ms. de base sera clairement signalée dans l'apparat, qui doit permettre au lecteur de suivre chaque étape de la démarche critique.

L'œuvre littéraire médiévale n'est pas dépourvue d'origine, même si elle nous parvient à travers de multiples versions. Comme l'a remarqué Jean Rychner au sujet des fabliaux, « la façade des textes ne doit pas faire illusion ; il faut voir en eux des témoins des œuvres, non les œuvres elles-mêmes qu'ils ne font que refléter »⁵⁴. La variante, précieux témoignage d'un état de la tradition, est l'un des indices dont dispose l'éditeur pour reconstituer l'histoire du texte auquel il prodigue ses soins. Il ne s'agit donc pas, pour l'éditeur critique, de figer une œuvre *mouvante*, mais de remonter vers l'état primitif d'un texte qui – sauf réécriture d'auteur – fut sans doute unique et stable dans la pensée de l'écrivain.

54 Jean Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux : variantes, remaniements, dégradations*, vol. 1 : *observations*, Neuchâtel, Faculté des lettres / Genève, Droz, 1960, p. 135.

POUR UNE GRAMMAIRE DE LA MOUVANCE :
ANALYSE LINGUISTIQUE
DE QUELQUES STRUCTURES ADIAPHORES

Oreste Floquet & Sara Centili
Sapienza, Università di Roma

Analyse fine des multiples accidents qui sont inscrits dans la tradition manuscrite, la méthode reconstructionniste est, avant tout, une science de l'observation et de la description. À la différence de la méthode bédieriste, l'éditeur lachmannien¹ doit obligatoirement passer par le dégagement de principes de regroupement et de classement de toutes les variantes afin de reconstruire l'histoire d'une œuvre ; ce qui constitue en soi une théorie du texte. Il s'agit donc de mettre au point un dispositif de présentation des faits synthétique et raisonné : des données sont reliées à d'autres données, et de ce réseau émerge inéluctablement une vérité – certes, toujours falsifiable – du texte. En parfait accord avec les sciences naturelles et leurs taxinomies, on ne fait que fournir, somme toute, un modèle de la diversité des observables² :

Si l'on veut vraiment s'approcher du Moyen Âge, on ne peut pas faire l'économie d'une analyse des variantes, c'est-à-dire qu'il faut essayer de les regrouper, classer et hiérarchiser. Cela reste vrai, que l'on se situe dans la perspective de la recherche d'un texte original ou dans une étude de la réception d'une œuvre. A défaut de clarifier le rapport des variantes, on ne perçoit que le bruit et non pas l'information³.

¹ Par « méthode lachmannienne » on ne fait pas ici seulement référence à la théorie ecdotique formulée par Karl Lachmann à la fin du xix^e siècle, mais plutôt à ses avatars modernes, les « néo-lachmannismes », qui sont issus d'un renouvellement théorique qui a fait suite aux critiques de Joseph Bédier.

² Sur cet aspect voir aussi : Paolo Canettieri, Vittorio Loreto, Marta Rovetta, Giovanna Santini, « Philology and information theory », *Cognitive Philology*, 1, 2008, s. p. <<http://padis2.uniroma1.it:81/ojs/index.php/cogphil/index>>.

³ Richard Trachsler, « *Lectio difficilior*. Quelques observations sur la critique textuelle après la New Philology », dans Ursula Bähler (dir.), *Éthique de la philologie-Ethik der Philologie*, Berlin, BWV, 2006, p. 155-171, particulièrement p. 167.

Ce n'est que dans un deuxième temps que tout ce travail peut servir à l'établissement d'un texte proche de l'archétype, du sub-archétype, ou de ce qui était sous les yeux d'un copiste quel qu'il soit. On oublie souvent que, loin de n'être que le reflet acritique de ce qui est attesté, le lachmannisme est avant toutes choses une tentative de structurer la multiplicité des données manuscrites. On essaie d'expliquer les faits et non seulement de les constater.

Bien que la systématique soit au cœur de l'entreprise reconstructionniste, il faut bien avouer que le travail théorique sur les possibles classifications demeure séquentiel et rare, du moins dans la philologie reconstructionniste des textes français. Le plus souvent, même dans les meilleures éditions d'inspiration lachmanienne, les critères sous-jacents aux choix éditoriaux ne sont guère explicités de manière rigoureuse, si bien qu'on a assez fréquemment l'impression que les décisions sont justifiées au cas par cas de façon tout à fait arbitraire et personnelle. On répartit grossièrement les perturbations en trois groupes : les accidents matériels (lacunes, grattages, etc.) ; les erreurs, qui impliquent une agrammaticalité par rapport à un paradigme extérieur au texte (ressortissant à la morphologie, à la syntaxe, à la métrique, etc.) ; les variantes adiaphores, qui sont des variantes parfaitement grammaticales pouvant véhiculer néanmoins des formes et des significations différentes entre elles. Notre contribution s'intéresse à cette dernière classe. Elle poursuit le travail déjà entamé par Gianfranco Contini⁴, tout en essayant de dégager d'autres figures de la variation en vue d'une grammaire de la *mouvance* permettant de formaliser la pratique éditoriale. Le mérite de Gianfranco Contini a été de montrer la possibilité d'une approche systémique à la *varia lectio*, là où la phénoménologie de la variance semblerait échapper à toute détermination stemmatique. Il faut se rappeler que la tradition romane médiévale est une tradition active (la copie n'étant jamais une transcription neutre) et ouverte (puisque elle est fréquemment sujette à contamination de branches différentes de la filière manuscrite). Les structures de variation mises en évidence par Gianfranco Contini relèvent de ce qu'il appelle la « diffraction », c'est-à-dire :

cette configuration particulière de la tradition dans laquelle une spécificité linguistique ou métrique de l'original, perçue comme difficile par les copistes, est à l'origine d'une dispersion des leçons non modélisable au moyen du *stemma*⁵.

⁴ Les principales contributions de Gianfranco Contini à la théorie et à la pratique de l'édition de textes romans ont été réunies dans Gianfranco Contini, *Breviario di ecclotica*, Milano/Napoli, Ricciardi, 1986.

⁵ Fabio Zinelli, « L'édition des textes médiévaux italiens en Italie », dans Frédéric Duval (dir.), *Pratiques philologiques en Europe. Actes de la journée d'étude organisée à l'École des chartes le 23 septembre 2005*, Paris, École nationale des chartes, coll. « Études et rencontres », 2006, p. 77-113, p. 86.

Gianfranco Contini, en relevant dans la *Vie de Saint Alexis* une série de leçons où les manuscrits divergent visiblement, arrive à définir plusieurs « figures » qui témoignent de l'existence dans l'archétype d'une *lectio difficilior* ; en voici les principales⁶ :

Figure A	parmi les variantes correctes on repère la plus marquée (<i>difficilior in presentia</i>)
Figure B	toutes les variantes sont erronées
Figure C	parmi les variantes correctes on ne reconnaît pas de leçon marquée (<i>difficilior in absentia</i>)

Pour chaque figure, Contini prescrit une solution éditoriale :

Figure A	reconnaître et choisir la variante marquée
Figure B	supposer la forme originale
Figure C	supposer une forme originale marquée

Le point focal est la notion de *lectio difficilior* : pourvu qu'elle soit grammaticalement acceptable, on doit repérer (ou reconstruire, si besoin est), motiver puis choisir la variante qui aurait le plus de chances d'être la plus marquée, car on suppose une tendance de la part des copistes à la simplification et à la clarification des formes qui sont opaques d'un point de vue sémiotique. Les variantes examinées par Gianfranco Contini relèvent surtout de la composante lexicale, mais il est tout à fait évident que la méthode peut être appliquée à d'autres catégories linguistiques⁷. Les trois structures adiaphores que nous avons analysées ressortissent à la cohésion textuelle et à un aspect sémantico-syntaxique, à savoir la paraphrase.

Notre corpus de référence est le *Lai de Lanval* de Marie de France et sa tradition manuscrite. L'édition choisie est celle de Jean Rychner⁸ qui a le mérite, entre autres, de présenter de façon synoptique les quatre versions attestées dont voici la liste :

C (Londres, BL, Cott. Ves. XIV) : manuscrit anglo-normand, fin du XIII^e siècle.

H (Londres, BL, Harley 978) : manuscrit anglo-normand, milieu du XIII^e siècle.

⁶ Gianfranco Contini, « La filologia romanza come studio di strutture », dans *La critica del testo. Atti del II Congresso Internazionale della Società Italiana di Storia del Diritto*, Firenze, Olschki, 1971, vol. I, p. 11-23 ; réimpr. dans Gianfranco Contini, *Breviario, op. cit.*, p. 134-148.

⁷ Pour une application du concept de la diffraction dans le domaine de la prosodie, voir Maurizio Perugi, « Patologia testuale e fattori dinamici seriali nella tradizione dell'*Yvain* di Chrétien de Troyes », *Studi Medievali*, s. 3, 34, 1993, p. 841-860.

⁸ Marie de France, *Le Lai de Lanval*, texte critique et édition diplomatique des quatre manuscrits français par Jean Rychner, Genève, Droz, coll. « TLF », 1958.

- P (Paris, BnF, fr. 2168) : manuscrit picard, seconde moitié du XIII^e siècle.
 S (Paris, BnF, fr. 1104) : manuscrit francien, fin du XIII^e siècle.

L'étude de ce lai présente, par ailleurs, un autre avantage. En dépit du caractère restreint de sa tradition manuscrite, Jean Rychner conclut qu'il est fort difficile d'établir un *stemma codicum*, si ce n'est de façon partielle. Aucun critère purement quantitatif ne saurait donc intervenir dans le choix des variantes, qui incombe intégralement à l'analyse interne de la *mouvance*.

Avant de passer à la description de nos catégories, il faut s'attarder sur un aspect théorique qui ne nous paraît pas anodin. L'entreprise lachmannienne vise à une science du texte au sens où il n'y a pas d'intelligence des faits qui ne soit en son principe un modèle de classement et d'ordonnancement. Mais de quel droit efface-t-on toute la subjectivité qui est intrinsèque à une version transmise par un manuscrit ? En parfait accord avec le bédierisme, Yvain Lepage reprend la question en soulignant le caractère soi-disant hybride de l'édition lachmanienne aussi bien que de toute entreprise vaguement prescriptive, telle la grille éditoriale de Alfred Foulet et Karl Uitti⁹ :

vouloir réintroduire « la responsabilité de l'éditeur » dans l'édition de texte implique en effet une multiplicité de décisions et de jugements tout compte fait personnels, et donc la nécessité de justifier ou de commenter chacune de ses interventions. Quels que soient les critères sur lesquels on s'appuie et la prudence dont on fait preuve, les résultats peuvent toujours être contestés, puisqu'on arrive immanquablement à un texte composite¹⁰.

Or, comme l'a réaffirmé Gabriele Giannini, on ne peut plus clairement, l'homogénéité du texte n'existe pas au Moyen Âge. On ne peut pas renoncer à la tentative d'atteindre un texte plus fiable de celui livré par un seul témoin – pour bon qu'il soit – au risque de ne pas comprendre le texte. Oublier ce fait signifie livrer aux spécialistes de la littérature et de la langue un texte à une seule strate alors qu'il en possède plusieurs :

⁹ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot)*, éd. Karl D. Uitti et Alfred Foulet, Paris, Bordas, 1989. Il s'agit d'un protocole éditorial qui est, après tout, faiblement interventionniste puisqu'il ne fait qu'indiquer des paramètres assez sommaires et qui sont valables, en premier lieu, seulement pour les romans de Chrétien de Troyes : 1) éviter les contresens, 2) respecter les normes grammaticales, 3) rejeter les rimes identiques, 4) préférer les rimes riches, 5) maintenir les rimes divisées, 6) maintenir l'*adnominatio*, 7) maintenir les chiasmes, 8) maintenir les effets humoristiques.

¹⁰ Yvain Lepage, « La tradition éditoriale d'œuvres majeures : de la Chanson de Roland au Testament de Villon », dans Charles Bruckner (dir.), *Mélange de langue et de littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Demarolle*, Paris, Champion, 1998, p. 39-51, particulièrement p. 47.

La rigueur, les scrupules et l'intégrité que l'on exige de tout éditeur dans le défi de rendre compte, en principe, de toutes les questions posées par le texte auquel il s'attache, ne sont [...] nullement partagés par les exégètes, c'est-à-dire les premiers destinataires du texte critique ainsi établi. Le court-circuit est patent et soulève des questions : cette attitude n'équivaut-elle pas à méconnaître que le texte vernaculaire médiéval est d'ordinaire une entité complexe et précaire, faite de couches plutôt que de surfaces, d'hypothèses plutôt que de faits assurés¹¹ ?

Les arguments soulignant la subjectivité des données ne résistent pas, donc, à une considération un tant soit peu attentive aussi bien à la nature métissée du texte médiéval qu'à la fonction de l'édition critique. Que les problèmes éditoriaux appartiennent à différents ordres (graphiques, phonologiques, morphologiques, syntaxiques, sémantiques, interprétatifs, matériels, etc.), n'exclut point qu'on puisse les traiter tour à tour de manière analytique, en dégageant au préalable des cas de figure pour ensuite proposer des solutions éditoriales justifiées d'un point de vue théorique, ce qui représente un remède contre les décisions *ad hoc*. Ajoutons à cela que le bédieriste risque de confondre deux types de variations qui sont, en revanche, foncièrement différentes, parce que « le problème est que les linguistes et les littéraires ne s'intéressent pas forcément aux mêmes variantes »¹². Il existe bien entendu des perturbations textuelles dont on peut reconstruire l'intention sous-jacente qui les nourrit¹³. Ce sont des variations qui interviennent consciemment sur la signification du texte. C'est seulement dans ce cas que l'on peut parler de variantes subjectives, puisqu'elles témoignent d'une tentative de donner une nouvelle direction au texte, une nouvelle possibilité interprétative. Ce sont généralement les variantes qui ont un intérêt littéraire. À la différence de ce type de variantes, que l'on va appeler des *transformations intentionnelles*, il existe des *modifications superficielles* qui relèvent de mécanismes cognitifs d'un autre genre, essentiellement linguistique. On reprend ici, mais de manière quelque peu différente, la dichotomie introduite par Alberto Varvaro, qui distingue une macro-variance (régie par une fin plus ou moins précise) et une micro-variance qui a plutôt trait aux mécanismes automatiques de la copie et qui n'interfère pas avec la signification profonde du texte¹⁴. Nous croyons toutefois

¹¹ Gabriele Giannini, « Interprétation, restitution et réécriture du texte médiéval », *Revue LHT : Littérature Histoire Théorie*, 5, 2009, s. p., § 36 <www.fabula.org/lht/5/103-giannini>.

¹² Frédéric Duval, « L'édition des textes médiévaux français en France », dans Frédéric Duval (dir.), *Pratiques philologiques en Europe*, op. cit., p. 115-150, particulièrement p. 143.

¹³ Voir dans ce volume la contribution de Nathalie Koble.

¹⁴ Alberto Varvaro, « Il testo letterario », dans *Lo spazio letterario del Medioevo*, Roma, Salerno Editrice, 1999, 2. *Il Medioevo volgare*, dir. Piero Boitani, Mario Mancini et Alberto Varvaro, t. I, *La prodizione del testo*, 1, p. 387-422.

qu'une telle différence n'est pas seulement une affaire de dimensions textuelles, du mot jusqu'au vers pour la micro-variance et du vers aux centaines de vers pour la macro-variance, selon la définition de Varvaro. Une transformation intentionnelle peut intervenir à petite échelle aussi, comme on le voit dans cet exemple tiré du *Lanval*¹⁵ :

v. 17-18

Femmes et terres departi,
fors a un sul ki l'ot servi

P : Honors et terres departi

H : Femmes e tere departi

S : Fames et terres departi

C : Femmes et terres departi

48

Que l'attribution de terres soit associée aux fiefs (*honors*) ou bien aux femmes, relève de facteurs extra-linguistiques, notamment d'ordre sociologique. Ainsi, la dichotomie de Varvaro gagne à être enrichie des oppositions linguistique / non linguistique et formalisable / non formalisable :

micro-variance	<ul style="list-style-type: none">dimensions réduitesfacteurs linguistiques (phonologiques, morphosyntaxiques, sémantiques, textuels)formalisable
macro-variance	<ul style="list-style-type: none">dimensions variablesfacteurs extra-linguistiques (historiques, sociologiques, anthropologiques, esthétiques, idéologiques...)non formalisable

VARIANTES ADIAPHORES ET COHÉSION : LES STRUCTURES À REPRISE

Venons-en à notre premier cas de figure. Il s'agit de formaliser ces dispersions qui sont constituées d'éléments appartenant à la même catégorie morphosyntaxique et dont la genèse s'explique par un changement de corrélation avec un segment textuel antérieur. Nous allons détailler trois situations concrètes : a) une opposition de pronom, b) une opposition de personne, c) une opposition de temps.

¹⁵ Le texte de base est celui de l'édition de Jean Rychner ; la *varia lectio* des quatre manuscrits relateurs est présentée en édition interprétative, établie à partir de l'édition diplomatique fournie par Jean Rychner (Marie de France, *Lanval*, éd. cit.). Les exemples seront tous présentés de la manière suivante : le texte base selon l'édition de Jean Rychner, puis les variantes dont les éléments pertinents ont été mis en gras.

Cohésion et genre

Considérons la variation suivante :

v. 215-218

Mult ot Lanval joie e deduit :
 u seit par jur u seit par nuit,
 s'amie puet veeir sovent,
tute est a sun comandement.

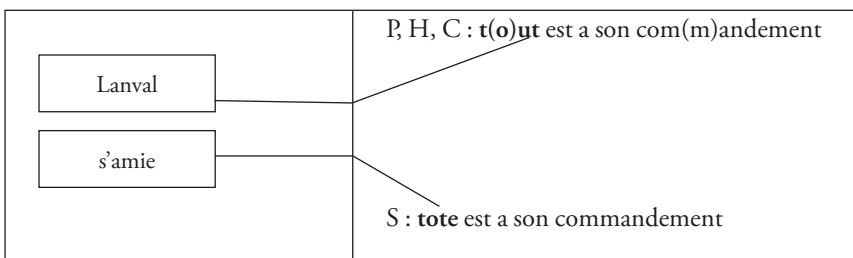
P : **tout** est a son comandement

H : **tut** est a sun comandement

S : **tote** est a son commandement

C : **tut** est a sun comandement

La variation qui nous intéresse concerne le pronom indéfini variant selon le morphème de genre (*tute* / *t(o)ut*). Nous avons appelé ce type de structure « à reprise » du fait qu'elle se clarifie lorsqu'on se réfère à la portion de texte qui la précède :



Cet exemple est remarquable d'autant plus que Jean Rychner le considère comme étant le seul et unique cas où il faut choisir le manuscrit S, en dépit de la triple variante *t(o)ut* de P, H et C : « Une leçon commune a *HCP* mérite plus de créance que le seul S, sauf, semble-t-il, au v. 218 »¹⁶.

On est en droit de se demander quels sont les critères censés expliquer le choix du masculin par rapport au féminin. Et cependant, l'illustre philologue n'est pas plus explicite sur ce point. Les études sur la cohésion textuelle¹⁷ nous montrent toutefois que le pronom est en position marquée si sa référence anaphorique est très éloignée. Une anaphore, par conséquent, peut se révéler problématique si le segment textuel auquel elle se réfère est trop distant, le contenu pouvant

¹⁶ Marie de France, *Lanval*, éd. cit., p. 15.

¹⁷ Voir, entre autres références possibles, Alain-Robert de Beaugrande et Wolfgang Ulrich Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1984.

disparaître plus facilement de la mémoire active et entraîner une nouvelle connexion à d'autres parties du texte (généralement au *thème* principal le plus proche, comme « *amie* » dans [2]). Notre hypothèse, distinguant coréférences marquées et non marquées en fonction de leur distance, nous permet d'embrasser de classer la leçon « *tote* » de S comme *facilior* (puisque « *s'amie* » est plus proche du segment textuel considéré que *Lanval*) et de lui préférer celle des trois autres témoins. Voici un autre exemple :

v. I-2

L'aventure d'un autre lai,
cum **ele** avint, vus cunterai

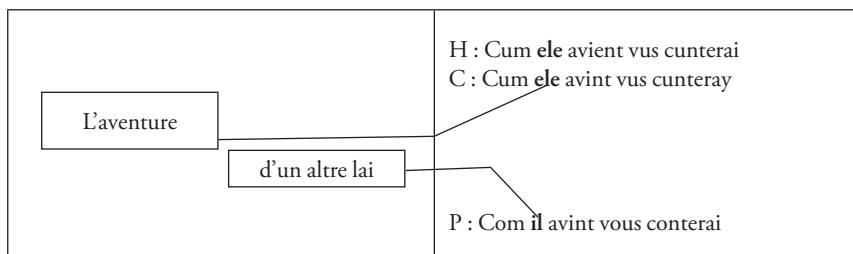
P : com **il** avint vous conterai

H : cum **ele** avient vus cunterai

S : comment avint vos conterai¹⁸

C : cum **ele** avint vus cunteray

50



À nouveau, le critère de la distance pronominale nous aide à discriminer les deux variantes adiaphores *ele* et *il*, en repérant pour la première un point d'attaque (*aventure*) moins transparent, et donc plus marqué d'un point de vue sémiotique, par rapport au point d'attaque de la deuxième (*lai*). Par le même raisonnement, on peut essayer de trier et de hiérarchiser les variantes suivantes. Cette fois le critère de proximité investit une opposition de cas :

v. 293-294

Mes jo aim, e si sui amis,
cele ki deit avoir le pris

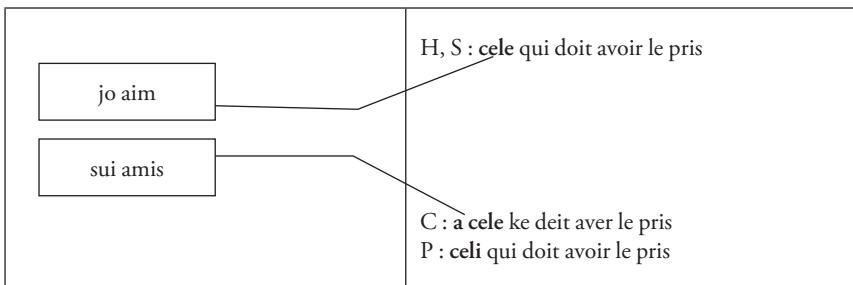
P : **celi** qui doit avoir le pris

H : **cele** ke deit aver le pris

S : **cele** qui doit avoir le pris

C : a **cele** ke deit aver le pris [+1]

¹⁸ La variante de S ne sera pas commentée ici puisqu'elle fait partie des variantes paraphrastiques (cf. *infra*).



La variante la plus marquée est sans doute celle de H et S, l’objet direct « *cele* » étant régi par le verbe transitif « *aim* ». On remarquera, par ailleurs, que le glissement de référent de « *aim* » vers le plus proche « *sui amis* » entraîne dans C une vraie faute, parce que l’insertion de la préposition « *à* » rend le vers hypermétrique.

Cohésion et temps verbaux

Venons-en à l’opposition temporelle. Parmi les très nombreuses variantes qui ont trait aux temps verbaux de l’indicatif, une série de lieux textuels, où H pose un problème métrique, attire l’attention :

v. 78-79

De sun cheval ne tient nul plait,
ki devant lui **pesseit** el pré.

P : ki devant lui **paisoit** u pré

H : que devant li **peist** al pré [-1]

S : qui devant li **pessoit** el pré

C : ke devant lui **pessoit** es prez

v. 189-192

Quant del mangier furent levé,
sun cheval li unt amené ;
bien li **ourent** la sele mise :
mult a trové riche servise

P : bien li **eurent** la sele mise

H : bien li **unt** la sele mise [-1]

S : bien li **orent** la sele mise

C : ben li **urent** la seele mise

v. 395-396

Al rei revienent li barun,
si li **mustrerent** la raisun

P : si li **mostrerent** la raison

H : si li **mustrent** la reisun [-1]

S : si li mostrerent la reson

C : si li **cument** la resun [-1]

v. 585-587

Cil ki le chevalier amoent
a lui **vienent**, si li cuntouent
de la pucele ki veneit

P : a lui **vindrent** si li contoient

H : a lui **veneient**, si li contouent [+1]

S : a lui **vienent** si li contoient

C : a li **venent** si lui cuntoient

52

Sans le repère de la mesure, on ne pourrait certainement pas définir comme fautives ces variantes ; et d'ailleurs, à une première lecture, elles semblent parfaitement adéquates à leur contexte. Une analyse plus approfondie démontre, néanmoins, que H se comporte toujours de la même façon, parce que le verbe modifié reprend à chaque fois le temps verbal du verbe qui le précède immédiatement :

tient	P, C, S : ki devant lui pesseit el pré
	H : que devant li peist al pré

C'est la même loi de proximité qui permet de classer ces variantes, également quand elles semblent être totalement indifférentes :

v. 67-68

Laval, ki mult fu enseigniez,
cuntre eles s'en leva en piez.

P : contre eles s'est levez en piés

H : cuntre eles s'en levad en piez

S : contre eles s'est levez em piez

C : cuntre eles se leva en piez

fu enseigniez	C, H : cuntre eles se (s'en) leva en piez P, S : contre eles s'est levez em piez
----------------------	---

À nouveau, ces variantes ont l'air de n'être que le fruit d'une tendance innovatrice identique effaçant un changement de temps verbal d'une phrase à une autre, tout en conservant le temps verbal de la proposition qui précède. Encore une fois, il s'agit d'un problème de cohésion, la neutralisation temporelle étant syntaxiquement la moins marquée.

Cohésion et personne

Terminons par des oppositions de personne. Là aussi, si l'on cherche à déterminer la variante la plus proche de l'original, il faudrait choisir celle dont le référent est le plus éloigné :

v. 461-468

Al chevalier **unt** enveié
e si li unt dit e nuncié
que s'amie face venir
pur lui tenser e guarentir.
Il lur a dit qu'il ne poeit :
ja par li sucurs nen avreit.
Cil s'en **revunt** as jugeürs,
qu'il n'i atendent nul sucurs.

P : Cil s'en **tornent** as jugeörs

H : Cil s'en **revait** as jugeürs

S : Cil s'en **revont** as jugeörs

C : Il sen **revenent** as jugeurs

unt enveié	P : Cil s'en tornent as jugeörs S : Cil s'en revont as jugeörs C : Il s'en revenent as jugeörs
Il lur a dit	H : Cil s'en revait as jugeürs

v. 398-401 et 405-406

Lanval fu suls e esguarez,
n'i aveit parent ne ami ;
Walwains i vait, ki l'a plevi,
E tuit si cumpaignun aprés.

[...]

Quant pleviz **fu**, dunc n'i ot el :
alez s'en est a sun ostel.

P : Quant plevi l'**ont** dont n'i ot el

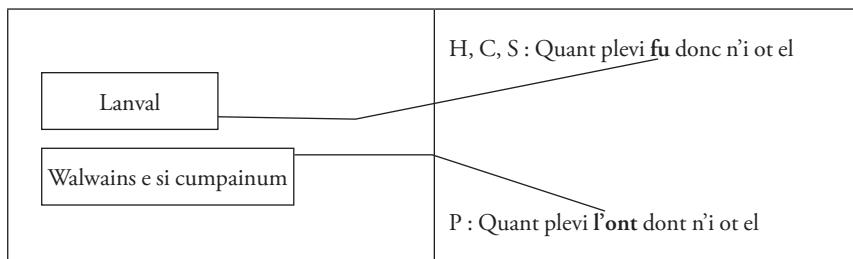
H : Quant plevi **fu** dunc n'ot el

[-1]

S : Quant plevi **fu** dont n'i ot el

C : Quant plevi **fu** dunc n'i out el

54



Aucune intention plus ou moins volontaire, plus ou moins cachée, ne saurait, à nos yeux, justifier de telles diffractions, si bien qu'il nous semble possible de les classer parmi les phénomènes d'attraction segmentale que l'on a décortiqués jusque-là.

LES VARIANTES PARAPHRASTIQUES

Venons-en à notre deuxième cas de figure. Notre but a été de dépister la logique sous-jacente à ce type de réseau adiaphore, où l'on constate que chaque segment peut être paraphrasé par un autre, tout en n'appartenant pas forcément à la même catégorie morphosyntaxique (contrairement à ce qui se produit dans la structure à reprise)¹⁹ :

v. I-4

L'aventure d'un autre lai,
cum ele avint, vus cunterai.

¹⁹ Pour le soubassement théorique de cette partie concernant la notion de paraphrase et ses implications discursives, voir Catherine Fuchs, *Paraphrase et énonciation*, Paris/Gap, Ophrys, 1994.

Faiz fu d'un mult gentil vassal :
en bretanz l'apelent Lanval

P : **en breton** l'apelent Lanval
H : **en bretans** l'apelent Lanval
S : **li breton** l'apelent Lanval
C : **en Bretaigne** l'apelent Lanval [+1]

Une fois acceptée la quasi-synonymie de ces variantes, l'analyse syntaxique met au jour leurs différentes fonctions dans la phrase :

circonstanciel	syntagme nominal (argument externe-agent)	syntagme verbal
en breton en Bretaigne en bretans	∅	l'apelent Lanval
∅	li breton	

L'option de S est sans aucun doute celle dont la forme est la moins marquée, la structure sujet + verbe étant sémiotiquement plus transparente que la structure circonstanciel + verbe où l'agent n'est pas exprimé. On en infère que le copiste de S pourrait avoir simplifié en rendant explicite ce qui reste implicite dans P, et C, à savoir l'agent :

structure plus marquée	structure moins marquée
en breton l'apelent Lanval	li breton l'apelent Lanval

Dans ce type de dispersion, la forme marquée est celle qui – comparativement – est la moins explicite et la plus ambiguë. C'est aussi le cas de l'alternance entre tournures impersonnelles avec sujet indéfini explicite ou implicite :

v. 633-634

Fors de la sale **aveient** mis
un grant perrun de marbre bis

P : Fors de la sale **avoit on** mis
H : Fors de la sale **aveient** mis
S : Fors de la sale **avoit on** mis
C : De hors la sale **avoient** mis

Il est notoire que la troisième personne du pluriel peut alterner avec « *on* » dans les tournures indéfinies. Cependant elle n'indique pas uniquement un sujet vague, mais peut aussi bien rappeler une notion définie ; d'où son statut quelque peu ambigu par rapport à la forme « *on* » (dont les emplois non génériques sont marqués stylistiquement²⁰). Nous supposons donc que la forme marquée soit « *aveient* » et qu'on l'aurait changée en « *avoit on* » au motif que celle-ci ne présente pas d'opacité morphémique.

La même observation s'impose au sujet de la variante de C dans cet exemple :

v. 605-606

Sun mantel a laissié chaeir,
que mielz la peüssent vecir

P : que mix puissent son cors veir

H : que meuz la puissent veer [-1]

56

S : que tuit la puissent miex veoir

C : ke meuz la puisse hom veir

Par ailleurs, la forme *puissent son cors* de P nous semble, par rapport à celle des autres témoins, plus explicite, de ce qu'on évite un objet pronominalisé dont la référence syntaxique est assez éloignée (v. 601 « *la pucele entra el palais* ») et, de surcroît, dont le sens prête à confusion : pourquoi la pucelle avait-elle besoin de se montrer tout entière alors que son visage n'était pas caché et qu'en ôtant son manteau elle ne dévoilait justement que son corps ? Encore que P ait peut-être entrevu une faiblesse du texte, il n'en reste pas moins vrai que sa périphrase à visée explicative demeure une intervention dont on peut faire l'économie, surtout si on veut reconstruire le texte de l'archéotype.

Par le même raisonnement visant à établir une hiérarchisation des variantes, on pourrait interpréter la série suivante, où *que* est sans contredit un allomorphe d'un niveau plus bas (que ce soit par rapport au style ou à la syntaxe) par rapport à *dont* :

v. 39

Li chevaliers **dunt** jeo vus di

P : Li cevaliers **que** je vous di

H : Le chevalier **dunt** jeo vus di

S : Li chevaliers **dont** je vos di

C : Li chevalier **dunt** je vus di

20 Voir Gérard Moignet, *Grammaire de l'ancien français : morphologie, syntaxe*, 2^e édition revue et corrigée, 4^e tirage Paris, Klincksieck, 1988 (1^{er} tirage 1976), p. 147.

Finalement, au cœur de notre analyse de ce type de structures paraphrastiques il y a l'idée que les interventions des copistes ont tendanciellement une orientation à la fois explicative (améliorer la compréhension du passage) et simplificatrice, puisqu'on parvient à une forme moins marquée.

STRUCTURES IMPLICATIVES

Au carrefour des deux structures jusqu'ici analysées, celles à reprise et paraphrastiques, on repère des séries de variantes dont les éléments appartiennent à la même catégorie morphosyntaxique mais qui, néanmoins, demeurent quasi-synonymiques (ce qui les différencie des variantes à reprise). Comme les variantes se trouvent dans un rapport logique d'inclusion, de ce que l'une comprend le sens de l'autre, nous les appelons *structures implicatives*:

v. 320-324

De tel amie se vanta,
ki tant ert cuinte e noble e fiere
que mielz valeit **sa** chamberiere,
la plus povre ki la serveit,
que la reïne ne faisait.

P : et mix valoit **sa** canberiere

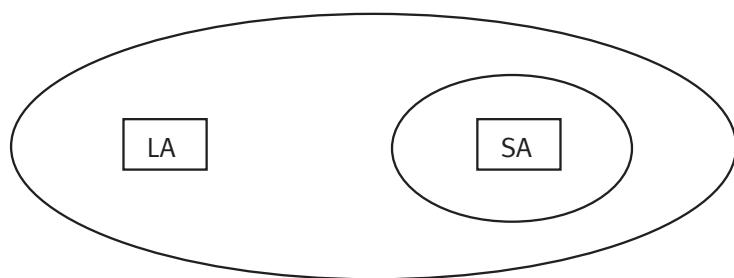
H : que meuz valut **sa** chamberere

S : que miex valoit **sa** chamberiere

C : ke meuz valeit **la** chamberere

57

Les éléments *sa* / *la* appartiennent à la même catégorie des déterminants tout en n'étant pas équivalents. Lorsqu'on les compare, on constate aisément que *sa* contient les informations de *la* ; d'ailleurs il est considéré comme un article, alors que le contraire n'est pas vrai. On pourrait formaliser ce rapport moyennant une représentation ensembliste :



Évidemment, nous partons du constat que le sous-ensemble est toujours plus marqué que l'ensemble qui le contient, et donc plus proche de l'original. Voici d'autres exemples :

v. 70

Lur message li unt cunte

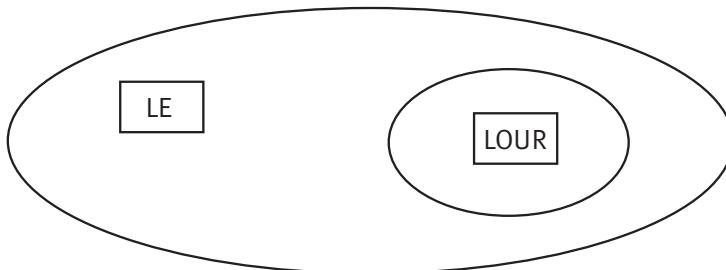
P : Le mesage li ont conté

H : Lur message li unt cunte

S : Lor mesage li ont conté

C : Lour message li unt cunte

58



Une fois que l'on a admis qu'il y a une hiérarchie sémantique reliant les deux quasi-synonymes, on ne peut disconvenir que le trait morphologique [+ possessif] n'a pu avoir été ajouté par H, S et C. Dans le cas contraire, il faudrait pouvoir expliquer pourquoi on serait passé du /le/ sous-jacent au possessif, alors qu'un démonstratif /ce/ aurait également fait l'affaire. Une même situation se retrouve à l'exemple suivant, où « *hom* » est la personne générique englobant le sens de « *nous* » :

v. 458

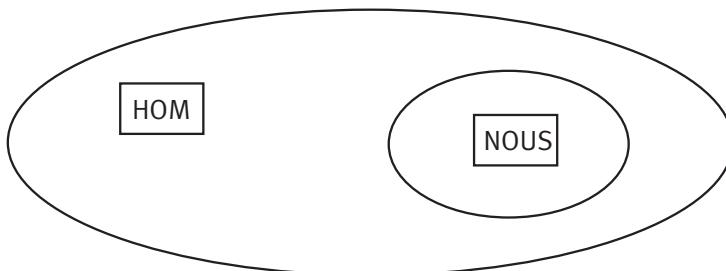
Ceo li devum faire saveir

P : Ce li devons faire savoir

H : Ceo li devum faire saveir

S : Ce li devons fere savoir

C : Ce li deit hom faire saveir



On rencontre un dernier cas très intéressant au v. 467, puisqu'on voit les deux structures, à reprise et implicative, à l'œuvre en même temps, si bien qu'on peut choisir la variante plus marquée de manière ordonnée :

v. 461-467

Al chevalier unt enveié
e si li unt dit e nuncié
que s'amie face venir
pur lui tenser e guarentir.
Il lur a dit qu'il ne poet :
ja par li sucurs nen avreit.
Cil s'en revunt as jugeürs

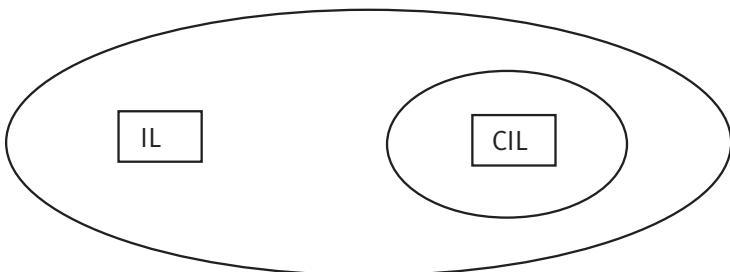
P : **Cil s'en tornent as jugëors**

H : **Cil s'en revait as jugeürs**

S : **Cil s'en revont as jugëors**

C : **Il s'en revenent as jugeurs**

La variation *il / cil* n'est qu'une structure implicative, au même titre que celle *la / sa* qui a été discutée plus haut. Conformément à nos choix précédents, nous la formalisons de la sorte :



La variante à écarter dans le cas d'une édition génétique serait, partant, celle de C. Pour ce qui est de la deuxième partie du vers, la variation entre troisième personne du singulier et du pluriel n'est que la structure à reprise déjà commentée aux v. 461-468. Tout ce raisonnement nous porte à conclure que le vers de l'archétype devait contenir un déterminant démonstratif aussi bien qu'une troisième personne du pluriel, comme dans les ms. P et S. Cet exemple montre bien qu'une philologie formalisée permet de résoudre les problèmes textuels avec les mêmes outils et donc de manière à la fois explicite et conséquente.

En guise de conclusion, nous allons essayer de schématiser les propriétés des trois figures étudiées, en fournissant en même temps les solutions éditoriales possibles dans le cadre d'une édition reconstructionniste :

structure à reprise	<ul style="list-style-type: none">• même catégorie morphosyntaxique (à un morphème grammatical près)• sens différent• la forme marquée est celle dont le référent est plus éloigné
structure paraphrastique	<ul style="list-style-type: none">• catégories morphosyntaxiques différentes• sens presque identique• la forme marquée est la moins explicite et la plus ambiguë
structure implicative	<ul style="list-style-type: none">• même catégorie morphosyntaxique• sens presque identique• rapport d'inclusion entre les variantes• la forme marquée est la moins générique

DE L'UTILITÉ DES VARIANTES POUR L'ÉDITION DE TEXTES

Gilles Roussineau
Université Paris-Sorbonne

Les copistes commettent inéluctablement des erreurs en recopiant les œuvres qui leur sont soumises. L'opération même de transcription entraîne inévitablement des altérations du modèle recopié, indépendantes de la volonté du scribe : répétitions et déformations de mots, lapsus, omissions, sauts du même au même, etc. Il suffit de s'être recopié une fois soi-même pour se rendre compte que ces déformations sont inéluctables. Le rôle de l'éditeur scientifique d'un texte médiéval écrit en ancien ou en moyen français est donc, dans la mesure du possible, de remédier à ces modifications involontaires et mécaniques, qui ne correspondent nullement à une adaptation personnelle et intentionnelle du texte par le copiste. D'autre part, les erreurs qui sont l'objet d'une correction ne doivent avoir en elles-mêmes aucune valeur linguistique ni témoigner d'une évolution significative de la langue du texte-source. Pour ces fautes, qui ne s'apparentent en aucune façon à des variantes personnelles d'un copiste, dotées d'un sens satisfaisant, un respect absolu, quasi religieux du texte du manuscrit à éditer n'est pas justifié. Toute la subtilité du travail de l'éditeur consiste à savoir repérer et identifier les fautes manifestes engendrées par le travail de transcription. Pour cette tâche, les variantes sont d'un précieux secours. Elles peuvent aider à déceler les erreurs et apporter, dans un second temps, la ressource d'une leçon satisfaisante appartenant à une copie apparentée au manuscrit de base ou, à défaut, d'une leçon plus ou moins contemporaine du texte édité.

Cet exposé s'appuiera sur des exemples tirés, pour la plupart, des 250 premiers paragraphes de la cinquième partie du roman de *Perceforest*, dont l'édition est en voie d'achèvement¹. Rappelons, pour la clarté du propos, que *Perceforest* est représenté par trois manuscrits et un imprimé² : A, BnF, fr. 345-348, copié pour

¹ Pour les citations, le chiffre en caractères gras correspond au numéro de paragraphe, tandis que le suivant en caractères romains donne le numéro de ligne.

² Sur la tradition manuscrite du roman de *Perceforest*, voir *Perceforest*, Quatrième partie, éd. Gilles Roussineau, Paris-Genève, Droz, 1987, p. XIV-XXXVIII, et « David Aubert, copiste de *Perceforest* », dans D. Quéruel (dir.), *Les Manuscrits de David Aubert, « escripvain » bourguignon*, Paris, PUPS, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 18, 1999, p. 35-51.

Louis de Bruges entre 1470 et 1475 ; *B*, BnF, fr. 106-109, copié pour Jacques d'Armagnac entre 1471 et 1477 ; *C*, BnF, Arsenal, 3483-3494, copie signée par David Aubert pour Philippe le Bon et datée de 1459-1460 ; *E*, imprimé de 1528 (Paris, Nicolas Cousteau pour Galliot du Pré). Pour la cinquième partie, le ms. *B* n'est pas représenté. Restent *A*, *C* et *E*. L'imprimé *E* n'est pas directement copié sur *A*, mais *A* et *E* dérivent d'un modèle commun. *C* n'est apparenté directement ni à *A* ni à *E*. Pour mémoire, le ms. *B* suit une rédaction proche de *ACE*.

DE L'UTILITÉ ET DU BON USAGE DES VARIANTES POUR L'ÉTABLISSEMENT D'UN TEXTE

Les variantes ne sont d'aucun secours

62

Nous commencerons par les cas où les variantes ne sont d'aucun secours, car le texte est altéré dans tous les témoins. La présence d'une faute ne peut être décelée que grâce à l'attention de l'éditeur, qui observe une incohérence dans la trame du texte ou une absence de sens dans la formulation :

1. « Adont vindrent avant ceulx du lignage de Pergamon l'ancien hermite nommez Pallidés, Maronex et Norgal, qui leur firent tres grant chiere, et par especial au preu Lyonnell et a *Gadiforus son frere* » (34, 5). On lit « Gadiffer son beau frere pour ce que l'un estoit filz au roy Gadiffer d'Escoce et l'autre estoit son genre » dans *ACE*. Le copiste se trompe de génération. Le texte commun à *ACE* n'est pas satisfaisant et les trois témoins sont fautifs. En effet, la leçon « au preu Lyonnell et a Gadiffer son beau frere pour ce que l'un estoit filz au roy Gadiffer d'Escoce et l'autre estoit son genre » est juste en soi, Lyonnell¹ du Glat étant le beau-frère de Gadiffer², qui est lui-même le fils de Gadiffer¹ le Méhaigné. Mais Lyonnell¹ a été confondu avec Lyonnell², le fils de Lyonnell¹ et le frère de Gadiforus. Gadiforus et Lyonnell² sont tous les deux fils de Lyonnell¹ et de Blanche la fée (voir 30, 24 : « le premier qui jousta se nommoit Gadiforus et l'autre Lyonnell »).
2. « A ce point s'embatirent ou tournoy Lyonnell et *Gadiforus son frere*, Ourseau, Nero et Utram, frere de Gallafur, qui estoient du sang de Gadiffer, roy d'Escoce » (58, 17). On lit « Gadifer » dans *ACE*.
3. « Lors *print la parolle* ung autre sien frere nommé Ursus Bouche Suave pour ce que tous ses parlars sambloient estre auctoritez et par son sens et bel langage estoit doyen du Capitole » (69, 25) « Print la parolle » manque dans *ACE* ; correction d'après 12, 15, 36, 5, 37, 15, 51, 15, 52, 33, 62, 40.
4. « Mais quant ilz viennent, par le flaer qui les conduit, au buisson ou la beste se repose et ilz le sentent, tantost changent leur abay en euxl retirant, car ilz n'osent approucier la beste » (104, 30). On lit « i. voient p. » dans *ACE*.

5. Galafur s'adresse à Amour : « Et au regart de moy, je m'en loe, car, comme celui qui rien ne valoie et qui digne n'estoie de recevoir nulles de vos graces ou bien fais ay receu de *vous* graine telle que avez acoustumé de semer es cuers de vos amis, qui les a nettoiez et appa[56b]reilliez de recevoir. Et quant a moy, qui ne cuidoie pas tant valoir, n'ay point failly a voz biens fais, car par vostre grace j'ay receu de *vous* graine qui a en moy engendré la plus haulte amour que oncques homme puist entreprendre » (114, 48). On lit « d. vostre g. », puis « d. vostre g. » dans *ACE*.

6. Nero retourne au pilier où il a décroché l'épée vermeille : « Et tant exploita qu'il arriva au *pilier* ou il avoit despendu l'Espee Vermeille » (162, 15). On lit « a. perron o. » dans *ACE*.

7. « Ce fait, il dresche le bras destre atout la lance au poing, puis picque bon cheval des esperons et fait *uns* eslés parmy la place. » (33, 6) On lit « f. unes e. » dans *AC*; « f. virevouistes emmy la p. » dans *E*; « *uns* eslés » : « une suite de galopades, de galops d'essai ». L'article féminin « *unes* », qu'on rencontre dans *AC*, s'explique vraisemblablement par une confusion avec « *esles* » au sens d'« ailes ». On lit « et fait virevouistes emmy la p. » dans *E*, qui a été dérouté par la leçon de *AC* et qui a substitué à « *unes esles* » le substantif « *virevouistes* » (« tours et retours exécutés rapidement »), bien adapté au contexte. Plus loin, à 353, 23, on retrouve « *unes elles* » non seulement dans *AC*, mais aussi dans *E*, qui suit cette fois la rédaction commune sans la retoucher. Nous avons également corrigé en « *uns ellés* ».

8. « Et quant le chevalier fut en point de ses armes, il picque en la prairie et fait *uns* ellés moult bien et gentement » (353, 20). On lit « *unes elles* » dans *AC*; « *unes esles* » dans *E*.

Les variantes permettent de repérer et de corriger les sauts du même au même

1. « Tandis qu'il dormoit au plus fort, il luy estoit avis que la pucelle qui emportoit les dragons luy venoit au devant et le boutoit de sa main destre en disant : “Sire chevalier, esveilliez vous et me sievez se vous voulez venir a vostre intencion”. Adont il lui fut avis qu'il *s'esveilloit* et qu'il veoit la pucelle montee sus son pallefroy » (4, 36) « *s'esveilloit* et qu'il » manque après « qu'il » dans *E*; saut du même au même corrigé d'après *C* (« A. il lui estoit avis qu'il s'esveilloit et qu'il v. »).

2. « Norgal, qui avoit encores le cuer gros de [26d] ce que le jour devant il lui avoit tollu le pris de l'escremie, venoit sur lui lance baissie et avoit intencion, s'il pouoit, qu'il gaigneroit le pris du tournoy » (55, 11) « de l'escremie, venoit sur lui lance baissie et avoit intencion, s'il pouoit, qu'il gaigneroit le pris » manque après « le pris » dans *AE*; saut du même au même corrigé d'après *C*.

3. « tu m'enhortas que j'alasse au Dieu des Desiriers pour faire la paix de *moy et de* mon amy » (153, 20) « moy et de » manque après « de » ; saut du même au même corrigé d'après C (« f. la paix a mon amy » AE).

4. « Et de lors en avant fut celle fontaine par les habitans de la entour nommee la Fontaine Vermeille. Atant se taist icy l'istoire de Passelion et retourne a parler de Nero pour racompter comment il lui advint depuis qu'il fu entré en la Forest a l'Espee Vermeille » (159, 12). « Atant [...] Vermeille » manque dans AE ; saut du même au même corrigé d'après C.

Les variantes communes de CE servent à corriger des leçons individuelles, mais fautives de A qui ne peuvent être conservées

a. Confusions entre le singulier et le pluriel

1. « Tantost que ce fut fait, les ouvriers qui ce avoient mis a fin se retirerent a part, tellement que Gallafur, qui tout ce regardoit, ne sceut a coup qu'*ilz estoient devenuz* » (8, 13). On lit « c. qu'il estoit devenu » dans A, corrigé d'après CE.

2. « Et sy avoit sus son chief une couronne d'or enrichie tant gentement de pierres precieuses que de la clarté qui en *issoit* ce sambloient estoilles du ciel, tant estoient clerles » (50, 27). On lit « e. issoient c. » dans A, corrigé d'après CE.

3. « Car quant j'eus tant fait que je *l'eus trouree* pour sçavoir au vray dont nous estions descendus, elle me mena en l'Isle de Vye » (69, 43). On lit « j. les eus trouree p. » dans A, corrigé d'après CE.

4. « Et lors, quant la nuit fut survenue, les tables furent mises en la nef ou estoit la seur au roy de Sycambre atout *grande route* de damoiselles pour recevoir la pucelle Clamidette » (169, 10). On lit « a. grandes routes d. » dans A, corrigé d'après CE.

b. Répétitions de mots ou de groupes de mots ; mots superflus

1. « Atant la damoiselle print le chevalier par la main et l'emmena en une moult noble chambre pour desarmer, ou estoit une ancienne dame et plusieurs damoiselles et pucelles seant a l'entour d'elle » (14, 37). On lit « et plusieurs damoiselles et pucelles et plusieurs damoiselles seant a l'entour d'elles » dans A, corrigé d'après CE.

2. « Sy soions advisez de nostre fait sy tost que For[38d]tune se partira de cest empereur, car Zephir ne fauldra pas de ce qu'il a dit et si avendra brief » (79, 38). On lit « f. que s. » dans A, corrigé d'après CE.

c. Omissions de mots ou de groupes de mots

1. « Mais *quant* le victorien senti son compaignon tant aspre et tant soubtil de soy bien [20a] couvrir, il s'advisa qu'il estoit mestier de soy y conduire saigement et meurement et sans soy desroier » (41, 22). « *quant* » manque dans *A* ; corrigé d'après *C* (« Mais le victorien sentit son compaignon tant aspre et tant subtil qu'il s'advisa qu'il estoit mestier de soy conduire s. » dans *E*).
2. « Par ma foy, seigneurs, dist Excillé, se je vous reffusoie *ceste requeste*, je ne seroie pas digne de joir des armes que l'en m'a au jour d'hui donnees pour le pris » (47, 15). « *ceste requeste* » manque dans *A* ; corrigé d'après *CE*.
3. « Pourquoy ilz prindrent a regarder celle part et voient venir *une dame* de meur eage, tant richement aournee de vesture que toute la sale en resplendist » (50, 23). « *une dame* » manque dans *A* ; corrigé d'après *CE*.
4. « Mais le vent, qui moult estoit puissant, fist tant qu'il les remist *pres* de terre et non gaires long du lieu ou le preu Nero estoit descendu » (198, 18). « *pres* » manque dans *A* ; corrigé d'après *CE*.

d. Lapsus, déformations et confusions de mots

1. « Ainsi se deviserent les gentilz *chevaliers* jusques a l'endemain qu'ilz se leverent, car chascun vouloit estre des premiers sur la praerie » (38, 1). On lit « g. escuiers j. » dans *A* ; corrigé d'après *CE*.
2. « Sire chevalier, dist Exillé, qui *ne* prent quant il peut, il ne prent pas quant il veult » (98, 14). On lit « q. me p. » dans *A* ; corrigé d'après *CE*.
3. « Et *est* nagaires une pucelle arrivee accompagnée de deux damoiselles, qui a requis d'estre herbegie pour meshui » (108, 16). On lit « Et ja n. » dans *A* ; corrigé d'après *CE*.
4. « Certes, sire, voulentiers, dist le chevalier, car tant me tiens a bien *fortuné* pour l'amour de la belle que je ne daigneroie celer mon nom. Sy vous dy que l'en me nomme Norgal » (122, 29). On lit « b. formé p. » dans *A* ; corrigé d'après *CE*.
5. « En verité, tu ne scez, combien que tu as le cuer tellement estraint que a grant paine se tu peus reprendre *ton* alaine » (154, 13). On lit « r. son a. » dans *A* ; corrigé d'après *CE*.

e. Interversions de mots

« Sy laissiez ceste bataille se tant amez l'onner de vous et l'amour de la pucelle » (101, 40). On lit « a. l'amour de vous et l'onner de la p. » dans *A* ; corrigé d'après *CE*.

AE fautifs corrigés d'après C

a. répétitions fâcheuses

« Et saches que ce fut la propre espee que le roy Sador de Galles, autrement nommé le Dieu aux Desirers et le Chevalier au Delphin, porta long temps et tint en sa main, car la saige royne d'Escoce luy envoya. Et puis le gentil Sador de Galles prommist grant honneur a la pucelle qui de sa main la pourroit hoster » (11, 26). On lit « ge. Sador de Galles autrement nommé le Dieu aux Desirers et le Chevalier au Delphin porta long temps et tint en sa main et sy prommist g. » dans AE corrigé d'après C.

b. déformations de mots préjudiciables au sens

1. « Sire, dist la dame, ne vous loyez que tout a point a voulloir de pucelle, car il vous pourroit trop couster, comme l'en peut recorder *du* Dieu des Desirers » (16, 30). On lit « r. au D. » dans AE corrigé d'après C.

66

2. « Or advint que ung jour devant la feste, deux anciens chevaliers arriverent sus *le* lieu, accompagniez de pluisieurs ouvriers » (35, 19). On lit « s. lui a. » dans AE corrigé d'après C.

3. « car il leur fut avis qu'ilz estoient en la plus grant sale qu'ilz eurent onques veue, tant richement *aournee* de nobles peintures qu'ilz cuidoient que ce fust la mancion aux dieux » (50, 5). On lit « r. ouvrees d. » dans A (« r. ouvree d. » E) corrigé d'après C.

4. « je conseille que nous aillons demain a son palais parler a lui tant que l'*aions deffié* et mis a mort » (76, 15). On lit « q. l'aiont d. » dans A corrigé d'après E; « deffait » dans AE corrigé d'après C (« que l'eussions deffié et m. »).

5. « par servir Amours sans faintise et en tous *cas* comme leal amoureux est tenu de faire » (114, 61). On lit « t. ars c. » dans AE corrigé d'après C.

6. « Sy s'en retourna en son buisson, tramblant d'un tres fort et amoureux *accés* » (117, 35). On lit « a. excés » dans AE corrigé d'après C.

7. « Helas ! cuer, tu seroies moult eureux se aucune bonne *vertu* venoit habiter en toy pour remplir les lieux desemparez » (152, 23). On lit « b. aventure ou vertu v. » dans AE corrigé d'après C.

8. « Je ne scay dont Orgueil *me* viendroit, veu qu'en toute ma personne n'a tant de sang que je peusse conforter mon cuer, ains en a grant deffaulte » (154, 26). On lit « O. te v. » dans AE corrigé d'après C.

9. « Fy dont des valeurs des *riches* et eschars quant par eulz et leurs biens je ne puis avoir fors tristesce et maleureté ! » (179, 25). On lit « v. des richesses e. » dans *AE* corrigé d'après *C*.

10. « Haa ! Amours, *tresfranche* chose, dist la pucelle, et sans qui homme ne femme ne peuvent bien durer en ce siecle, je taille bien orendroit de autrui cuir large couroye ! Comment pense jou que le preu chevalier me daignast amer ? » (181, 20). On lit « A. *tresfaulse* c. » dans *AE* corrigé d'après *C*.

11. « Le preu Norgal fut *terriblement* esmeu sur Exillé qui par sa conduite lui emportoit ses amours » (238, 1). On lit « f. *tellement* e. » dans *AE* corrigé d'après *C*.

c. confusions dans les temps

1. « Et toutefois dist il a soy mesmes qu'il *avroit* bien le hardement de la regarder jusques a ce qu'il la recognistroit » (106, 3). On lit « i. *avoit* b. » dans *AE* corrigé d'après *C*.

2. « il lui respondy que, pour le grant desir qu'il *avoit* de trouver son frere, il *s'accordoit* a leur requeste, et sejourna illecq jusques a l'endemain environ heure de vespres » (245, 7). On lit « i. *s'accorda* a l. » dans *AE* corrigé d'après *C*.

3. « Et pour ceste cause dist le sortisseur que le païs *revenoit* au droit hoir, car ce chastel qu'ilz restoroient estoit seant ou milieu du royaume d'Escoce » (246, 17). On lit « p. *revendroit* a. » dans *AE* corrigé d'après *C*.

d. confusions entre le singulier et le pluriel

1. « Quant Galafur entendy ce, il fut moult esbahy dont il venoit a la cognoscance *de la pucelle* qui ce disoit. Sy la commensa a regarder... » (112, 11). On lit « c. des pucelles qui ce disoient S. » dans *AE* corrigé d'après *C*.

2. « Ce fait, il sey en l'ombre d'un codrier pour recevoir l'odeur des flourettes qui *s'espardoit* par illecq » (248, 38). On lit « q. *s'espardoient* p. » dans *A* corrigé d'après *C*.

e. omissions et lacunes gênantes

1. « Sy commensa forment a y penser du commencement jusques en la fin, et par especial ce qui touchoit a la pucelle » (12, 32). « y » manque dans *AE* ; corrigé d'après *C*.

2. « celui qui *ce tournoy et les* onse tournoys ensieuvans pourra survaincre par sa proesce, il en avra pour le pris Blanche la pucelle » (53, 4). On lit « q. ces onse tournoys e. » dans *AE* ; corrigé d'après *C*.

3. « Haa ! vaillante Fortune, dist Norgal, *tu soies* exaulcee et eslevee jusques es cieulx » (94, 16). « *tu soies* » manque dans *AE* ; corrigé d'après *C*.

4. « Je le dy pour ce que vous venez a l'eaue a ceste fontaine. – Sire, dist elle, oÿl, car je suis a une dame qui a son hostel assez prez *d'icy*, *sus une* d'une praerie » (108, 15). On lit « a. prez d'une p. » dans *AE* ; corrigé d'après *C*.

5. « Ce fait, il mist piet *a terre* a la fontaine, mais soudainement une belle damoiselle y arriva » (137, 10). « *a terre* » manque dans *AE* ; saut du même au même corrigé d'après *C*.

6. « Quant Passelion, qui tout ce avoit veu le plus celeement qu'il avoit peu comme celui qui ne vouloit estre cogneu, *vey que la rose vermeille estoit presentee au chevalier et que la feste s'encommençoit a espardre*, il se party secretement et rentra en la forest » (148, 13). « *vey que la rose vermeille estoit presentee au chevalier et que la feste s'encommençoit a espardre* » manque dans *AE* ; corrigé d'après *C*.

7. « Pourquoy as tu creu Orgueil, qui as habité dedens ton cuer, car la ou avoir pouoies benneureté, paix et ce que tu demandoies te venoit ou poing³ sans ton pourchas par bonne fortune qui estoit pour toy, *la creoies Orgueil qui tout ce te faisoit escondire et aler ta voie affin que nul bien ne te advenist. Ainsi tu menoies guerre a Amour, qui ne demandoit sinon paix et concorde, et retenoies entour toi Orgueil, qui n'adaigne pareil et ne demande sinon discorde par son oultrecuidance* » (153, 7). « *La creoies [...] oultrecuidance* » manque dans *AE* ; corrigé d'après *C*.

8. « Adont comme celui qui sçavoit de vray qu'il avoit failli d'achever la merveilleuse aventure, il fut moult esbahy. Et que *plus est*, assez tost après ung villain lait et hideux lui vint au devant » (162, 7). « *plus est* » manque dans *A* ; corrigé d'après *C* (*E* : « m. esbahy. Et quant assez tost après ung villain lait et hideux luy vint au devant et luy dist a. (*sic*) »).

9. « Quant ilz eurent bien experimentee celle besongne (*le cadavre d'une vieille femme hideuse*), ilz le prindrent et le jecterent en la mer, car ilz ne avoient besoing de mettre en leur *tresor* ung tel joyel, veu le lieu et dangier ou ilz estoient » (201, 3). On lit « l. joyel u. » dans *A* ; corrigé d'après *C* (*E* : « car ilz n'avoient besoing de tel joyel, v. », corrige le texte originel défaillant).

³ « point » *A*, corrigé d'après *CE*.

Remarques sur les variantes de l'imprimé et la fiabilité des corrections qu'elles peuvent inspirer

a. E permet de corriger A d'après le modèle commun à AE ; C diverge de la rédaction AE

1. « Or advint que a la tente ou Lionnel et ses freres estoient, une damoiselle y vint atout ung *pain* et arriva garnie de viande a plenté, qui salua le preu Lionnel et sa compagnie » (34, 30). On lit « u. paon e. » dans *A* ; corrigé d'après *E* ; *C* : « u. demoiselle a tout ung vint (*sic*) y arriva, garnie de viande a p. ».

2. « Pourquoy il se mist a chemin tant *que* au Ve jour il se trouva au piler ou il avoit despendum l'Espee Vermeille » (140, 16). « que » manque dans *A* ; corrigé d'après *E* ; *C* : « Mais pour ce qu'il ne s'en sceut a qui conseillier, il se mist au chemin et chevaucha pluiseurs journees sans trouver adventure digne de memoire. Toutefois a la cinquiesme journee ensieuvant, il se retrouva au plus pres du p. ».

3. « la chevalerie de la Grant Bretaigne s'est tellement prouee aux escremies qui ont esté a la Fontaine aux Pastoureaux qu'elle *en* vault de mieulz maintenant la moitié » (227, 4). On lit « elle et v. » dans *A* ; corrigé d'après *E* ; *C* : « Sire, chevallier, dist Norgal, la premiere journee de la cinquiesme assamblee fu tres prudentement escremie et la fist bon veoir a merveilles et par especial pour apprendre et duire tous bachelers qui veullent sieuvir joustes et tournois et achever adventures. Car depuis la premiere feste jusques a present les chevalliers de la Grant Bretaigne se sont fais et duits plus de la moittié en fait d'escremies et est grant plaisir de les veoir maintenant au regard du commencement ».

b. Interventions de E qui corrige judicieusement le modèle erroné qu'il suit

1. « ce fut pour avoir plus grande occasion et plus *grande* renommee » (11, 14). « grande » manque dans *AC* ; corrigé d'après *E*.

2. « Toutefois l'on me fait entendant que je suis filz naturel du Chevalier au Noir *Lupart* et qu'il m'a engendré en la personne de la belle *Codrille* » (230, 25). On lit « a. Noir Lion e. » dans *AC* ; corrigé d'après *E* et 235, 12, 241, 6 ; On lit « b. Camille q. » dans *ACE* corrigé d'après 235, 13.

3. « Certes, Cersora, Canonés et vous, *Cahau*, vous avez toutes trois bien cause de souhaidier et d'attendre leur venue, comme il appert aux costés *que avez enflez* : n'y a celle de vous *qui ne soit grosse* » (249, 27). On lit « Cohau » dans *A* corrigé d'après *C* et 16, 18 ; « que avez enflés » manque dans *AC* ; corrigé d'après *E* ; « celles » dans *A* corrigé d'après *CE* ; « qui ne soit grosse » manque dans *AC* ; corrigé d'après *E*.

c. Tendance de E à réviser le texte par des leçons personnelles ; E arrange les leçons mauvaises ou douteuses

1. « Et mesmes Julius Cesar en sera tant esbahy que pour en avoir conseil ira l'endemain *en chappitre*. Mais saches que ains qu'il y entre, sa bonne fortune dormira dedens son poing, et se alors elle s'esveille, il est gary, et se ce non, il est mort » (75, 9). La leçon « *en chappitre* », commune à AC, est modifiée en « *au Capitole* » dans E.

2. « Mais pour ce que entrer voulons en autre propos et que ceste *matiere* ne touche plus a la nostre, nous en tairons atant et parlerons de Exillé » (89, 30). « *matiere* » manque dans A ; corrigé d'après C (« q. ceste matiere ne t. ») ; E : « q. celluy ne touche plus a nostre matiere, nous en tairons a. ».

3. « Sire, dist Exillé, j'aime bien tant la pucelle que j'ameroie mieulx a morir que de son amour perdre *la saisine* » (98, 50). « *la saisine* » manque dans A ; corrigé d'après C (« q. de son amour perdre la saisine ») ; E : « que perdisse son amour ». 70

4. « Gallafur voiant celle compagnie fut tant esbahy qu'il ne sceut que *faire*, ou de fuir vers la forest ou soy repondre » (111, 18). On lit « q. dire o. » dans A corrigé d'après C (« s. que faire, ou de f. ») ; E : « s. que penser, ou de f. ».

d. Il en résulte des cas où l'on peut légitimement hésiter entre C et E pour la correction de A

1. « Et pour ce le chevalier est ravisieur des biens d'autrui qui les vaillances *des preuz* choille et celui est vanteur qui recorde les siennes » (128, 18) « *des preuz* » manque dans A ; corrigé d'après C (« e. ravisieur de l'onneur d'autrui qui choille les vaillances des preuz et celui est vanteur qui recorde les siennes ») ; E : « q. les vaillances d'autrui taist et celluy est reprouvé vanteur qui revelle les siennes ».

2. « Au Chevalier a la Rose Vermeille, car c'est la Passe Proesce, c'est le chevalier a *l'encontre* duquel nul n'a duree ! » (134, 4) « *a l'encontre* » manque dans A ; corrigé d'après C (« car c'est Passe Prouesse, c'est le chevalier a l'encontre duquel nul n'a duree ») ; E : « car c'est la Passe Prouesse, c'est le chevalier auquel nul n'a d. ».

Leçons personnelles de A maintenues contre CE

Nous nous limiterons à un seul exemple :

« Car il n'y a a sa pareille en toute la Grant Bretaigne et est issue de sy noble sang que peu en est de pareille » (116, 29). « *sa pareille en beauté* » C, possible saut du même au même « *en [...] en* » de AE ; « *de pareilles* » CE.

Critères de sélection

Chaque fois que le manuscrit de base a été retouché, les variantes de *C* et, le cas échéant, de *E*, ont été retranscrites, même quand ces deux témoins n'ont pas été utilisés pour la correction.

Les variantes de *C* et de *E* n'ont pas été reproduites lorsqu'elles sont de toute évidence fautives, sauf dans les cas où elles présentent un intérêt pour l'étude de la tradition manuscrite ou pour l'intelligence du texte. Comme dans le reste de l'œuvre, *E* est très proche de *A*. Il arrive en revanche que, par intermittence, la rédaction *C* s'éloigne considérablement du texte de *AE* en l'interpolant et en l'amplifiant. Les divergences notables de *C*, très représentatives de la manière du copiste-remanieur David Aubert, ont toutes été retranscrites.

Lorsqu'une variante est commune à *CE*, la graphie du texte reproduit est celle de *C*.

Exemples de variantes de C**a. Divergences limitées**

i. Addition de *C* sur le trouble amoureux de Gallafur (118, 3) :

A (suivi par *E*) : « Et la pucelle pour qui il estoit en ce point aprochoit tousjours, tellement qu'elle et sa compagnie furent tantost passees. Mais ung petit après une damoiselle qui sieuoit les autres s'en vint a escient vers l'espinoz, ou elle pensoit trouver le chevalier, comme elle fist. Le chevalier la recognut comme celle qui avoit parlé a lui pou devant, s'en fut moult joyeux. Sy la bienveigna et la damoiselle le salua et dist : “Sire, la longue demouree q. »

C : « tousjours, tellement que en peu d'eure elle fu passee et sa compagnie. Et le chevalier se commença a refaire ung petit par regarder la beauté de la pucelle, qui tant estoit haultaine que a son avis il n'y avoit point sa pareille ou remanant du monde. Ung peu aprez qu'elles furent passees, une damoiselle qui venoit après les autres s'adrescha a essient vers l'espinoz ou elle pensoit trouver le chevalier, comme elle fist, moult esbahy pour la beauté de la pucelle qu'il avoit veue a loisir. Et toutefois, si tost qu'il vey la damoiselle approchier et celle qui avoit par avant parlé a lui, il fu joieux a merveilles. Car ainsi comme cellui qui est fort plaié redoubte le maistre pour la douleur qu'il sent au remuer et est lié pour la venue de sa femme ou de sa fille pour le doulz maniement qu'il en attent, ainsi fu il de Galafur, car il estoit tant griefment navré que trop redoubtoit la venue du maistre, car les maistres veulent toujours enquérir les secretz de la maladie pour la double des inconveniens, et ce ne se peut faire sans blecer aucun peu le pacient. Le chevalier, qui ce doubtoit, fu joieux de la venue a la damoiselle, car il n'eust ouzé attendre le

maistre, ja soit ce que ce fust tout son desirier. Mais il estoit tant honteux et paoureux que nullement il n'eust ouzé descouvrir sa maladie devant elle. Quant le chevalier peut parler a la damoiselle, il la bienveigna et elle le salua et dist : "Sire, la longue demouree q. »

2. Notations supplémentaires de *C* à propos de l'arrivée des convives à un banquet (134, 8) :

A (suivi par *E*) : « Et quant l'estour fut cessé et qu'il fut temps d'aller a table, trompettes sonnerent la premiere assise. Sy estoit grant noblesce de veoir venir au bancquet chevaliers, dames et damoiselles atournees a la maniere de Grece, que l'en tenoit ou païs des le temps du roy Perceforest. Et quant chascun fut assiz, le Chevalier a la Rose Vermeille et Norgal furent assis l'un d'emprés l'autre, combien qu'ilz s'entreheoient mortellement ».

C : « f. cessé et que la chevalerie fu ung petit reposee et rafrescee, vestue et habilee, il fu temps d'aler a table. Adont ls trompettes sonnerent la premiere assise, car tout le monde se remettoit et efforchoit de se conduire plus honnestement et honnourablement qu'ilz n'avoient fait ja piecha et encommençoient a reprendre l'usage de Grece, que l'en tenoit ou païs des le temps du tresrenomme Perceforest, roy de la Grant Bretaigne. Si estoit pour lors une grant noblesse de veoir les chevaliers, les dames et les damoiselles qui venoient au bancquet. Et quant chascun fut venu, ilz furent assis par les maistres d'ostel chascun selon son estat et vaillance, car le Chevalier a la Rose Vermeille fu le premier assis et le preu Norgal au pres de luy, combien que l'un haioit l'autre mortellement ».

3. *C* développe les marques d'attention d'une demoiselle à l'égard de Gallafur (138, 5) :

AE : « Ce dit, elle fist laver, puis mist le chevalier devant elle au hault bout de la table, ou ilz furent servis plentureusement, dont le chevalier fut esbahy. Mais affin qu'il s'en sceut loer autre part en temps et en lieu, il dist ainsy : "Damoiselle, j. »

C : « Si tost qu'elle eut ce dit, elle le print par la main et le mena laver, et puis alerent seoir au hault lieu de la table, ou ilz furent servis plentureusement de viandes et de boires especiaulx. A ce soupper, ilz furent servis honnourablement, car la damoiselle pretendoit de faire au baceler tout l'onneur et le soulas qui lui estoit possible. Dont il advint sur le departir que le chevalier eut grant merveilles de ce qu'il avoit esté servy si haultement, car onques n'avoit veu chose pareille. Meismes en fait d'esbatemens, en devis, en ris et en joieusetez, elles se maintenoient entour luy, mais c'estoit en tout honneur, telement qu'il en fu fort esmeu. Et affin qu'il se sceust de qui louer aultre part en temps et en l. »

b. Développements plus importants

1. Cajoute des détails dans la relation d'une dispute entre Marmona et Passelion, puis dans un dialogue qui oppose Passelion et un chevalier (157, 33) :

AE : « “Et au regardt de moy [Marmona], qui par ma folle oultrecuidance jectay sur vous cruelle sentence par mon orguel, je vous en crie mercy, car a ceste cause vous estes fort navré. Mais venez vers la fontaine, sy laveray et benderay vos plaiez”.

Atant se leva Passelion et alla jusques au rieu, ou il fut lavé et rebendé, dont il se senty de mieulz. Sy vint vers le chevalier qui s'estoit sy bien deffendu et lui dist : “Certes, sire, je vous occiray ou vous me direz pourquoy vous avez emprins la chasse contre la povre cerve. – Sire, dist le chevalier, vous me prommectrez dont sur vostre chevalerie que a moy ne a aultre jamais ne ferez ou ferez faire desplaisir, et se ce ne voulez faire, faittes de moy vostre voulenté. – Je te acorde ta requeste, dist Passelion, sauve mon honneur. – Sire, dist lors le chevalier, ains que veistes jamais ceste damoiselle, vous estiez obligé devers une autre par foy, laquelle, quant elle sceut vostre fasçon, elle s'en vint a l'assamblee du Perron Merveilleux, ou elle enquist tant qu'il lui fut dit tout vostre estat. Sy s'en retourna en son païs, o. ».

C : « “d. moy, qui me portay trop orgueilleusement a l'encontre des paroles et qui les prins en impacience par ma fole oultrecuidance tant que j'en jettay sur vous une cruelle sentence et que vous avez aceveee a vostre chier coust, comme il appert, je vous en crie mercy, car le grant orgueil qui estoit en mon courage en fu cause, mais il l'a tellement comparé que devant moy n'a force de apparoir. Et pour ce qu'il m'est avis que a cause de ce tant cruel oultrage je n'ay point fait souffissante penitance, du surplus je vous supplye humblement que par vostre grace le me vueilliés pardonner”.

De courouz ou l'une partie et l'autre requiert mercy, l'on en peut faire de legier l'accord. Je le diz pour ces deux amans qui avoient discord ensamble meu par paroles, mais ilz estoient tous deux repentans de leurs meffais telement que sans moiilz pardonnerent leur iniquité l'un a l'autre, et pour confermer la paix, ilz s'entrebaiserent doucement. Quand l'accord fu fait des deux amans, ilz encommencerent a plaindre l'un l'autre. Adont la damoiselle dist ainsi : “Sire, vous estes fort navré, et pour ce venez avec moy vers la fontaine tant que vous serez ung petit nettoié et que je avray bendé voz plaies”.

Atant Passelion se leva, puis s'en vint a la fontaine, ou la damoiselle le lava le corps et les membres qu'il avoit tout soullié de sang refroidié. Ce fait, elle lava le quainse qui estoit taint et embreuvré de sang, dont elle fist bendeaux par lesquelz elle restraint les plaies du vaillant chevalier. Lors qu'il fu bendé et appareillié, il s'en senty de mieulx, pourquoy il saisly son espee et s'en ala devers le chevalier

qui s'estoit si bien deffendu a l'encontre de lui et dist : " Certes, chevalier, je vous mettray a mort ou vous me direz la cause pourquoy vous aviez emprins si aigrement la chasse a l'encontre de la povere cerve.

– En verité, sire, respondy le baceler, mestier n'avroie d'avoir pis comme j'ay pour ce que de tous mes membres je n'en ay point ung dont je me puisse aidier, combien que j'ay aussi chier a morir que dire ce que vous me demandez. – Il n'est ja besoing que vous me dittes ces motz, car je vous mettray incontinent a mort ou j'en sçavray la verité. – Puis que vous me bailliés a eslire si dure parchon, dist le baceler, je vous en mettray une en avant et lors vous vous tendrez a celle que bonne vous samblera. Et se vous voulez sçavoir la cause de celle chasse, il convient que premierement vous jurez sur vostre chevallerie que a moy ne a quelque personne qui vive vous n'en ferez desplaisir ne ne ferez dire ne faire par aultrui. Et si le pouez fracement promettre saulf vostre honneur, veu que en ceste besongne vous vous estes porté si vaillamment, et aussi la cause en vient de si hault lieu que a vous n'en gist point l'amende. Et se ce ne voulez faire, vous me pouez mettre a mort, aussi ay je intention de morir une fois. – Sire chevalier, dist Marmona, otroieuz au baceler ce qu'il demande, car j'ay tant esprouvé Orgueil le felon que jamais n'avray fiance en tuy. – Par ma foy, belle damoiselle, dist Passelion, vous avez bonne cause, car aussi m'a il tant baillié a souffrir que jamais ne sera par moy prisié ne honnouré. Et me tiens desormais du tout a raison, pourquoy je ottroy au chevalier sa requeste.

– Sire, respondy le baceler, puis qu'il est ainsi que moy et tous aultres qui pourroient estre encoupez de ce fait sont asseurez, je vous diray dont il procede que nous quatre chevalliers avons chassé la cerve que maintenant je voy icy muee en figure de damoiselle. Sire, chevalier, il est bien vray et vous sçavez car ainchois que vous eussiez veu ceste damoiselle, vous estiés obligié envers une autre, vous par foy et elle par amour. Adont je fus adverty comment vous aviez promesses par fait et par paroles a ceste damoiselle. Mais quant l'autre sceut que vous en aviez ainsi joué, elle monta a cheval et ne fina de cheminer, si vint en la Grant Bretaigne et arriva si a point au Perron Merveilleux qu'elle fu a la noble feste, ou elle enquist tant qu'elle sceut comment vous aviés prins Marmona de l'Estrange Marche. Et lui fu racompté bien au long le trouble qui estoit entre vous deux et aussi comment elle estoit muee en cerve. Et aprés ce, elle s'en retourna en son pais, o. ».

2. Le début du chapitre X présente une rédaction beaucoup plus circonstanciée dans C :

AE : « L'ancienne histoire dist que quant Nero fut entré en la Forest de l'Espee Vermeille qu'il tenoit en ses mains, il erra tout ce jour jusques assez avant en la nuit qu'il trouva une fontaine toute enclose de marbre taillé au chisel, qui avoit son cours soubz une roche cavee. Sy mist pié a terre, puis trouva ung moult riche

bachin d'argent a quoy il lui print voulenté de boire, car il avoit soef. Atant il print le bascin pour puisier de l'eaue, mais il ne le peut bouter ens non plus que se l'eaue eust esté engelee, dont il fut moult esbahy. Sy remist le bascin en son lieu et cuida boire a sa main, mais ce fut pour neant, dont il fut plus esbahy que devant. Puis regarde et voit ung pillier ouquel avoit lettres entaillies qui disoient a. ».

C: « L'ancienne et vraie histoire fait icy mention que si tost comme Nero le preu baceler fu entré en la Forest a l'Espee Vermeille qu'il tenoit en son poing, il se mist au chemin, joieux a merveilles, aussi il estoit en la fleur de sa jennesse, sain et haitié. Si chevaucha tout ce jour jusques ad ce que le souleil vouloit esconser. Adont il lui print tel fain de boire pour la chaleur de la forest qui l'avoit tout essecié qu'il ne pouoit plus. Et combien qu'il fust en cest estat, si ne trouvoit il fontaine ne puis ne aultre eau. Toutefoiz il chevaucha tousjours avant et tant que assez tost il trouva une fontaine la plus belle qu'il eust onques veue. Lors qu'il l'eut perceue, il mist pié a terre et tourna celle part. Mais quant il vint jusques la, il treuve qu'elle estoit toute enclose de marbre taillié au cisel et le rieu avoit son cours desoubz une roce cavee. Si tost que le baceler fu parvenu jusques a la fontaine, il trouva ung bachin de fin argent moult bel et rice, qui lui fist accroistre son appetit de boire a tout. Adont il le print, car il voioit l'eaue tres clere qui sourdoit parmy le gravier qu'il faisoit bon veoir, car il se dehurtoit l'un a l'encontre de l'autre pour le deboutement de l'eaue. Le chevallier print le bachin, tres desirant de boire a tout, puis se beisse pour puisier de l'eaue, mais il ne peut nullement bouter le bachin dedens, neant plus que se l'eaue fust engellee. Quant il en vey la maniere, il fu tout esbahy dont il procedoit. Et pour le grant soif qu'y l'oppressoit, il essaia de rechief a bouter le bachin dedens l'eaue, mais il labouroit en vain. Tantost qu'il vey ce, il se pensa que telle en estoit la vertu. Adont il remist le bachin ou il l'avoit prins. Alors il voulut bouter sa main dedens l'eaue, mais il n'en eust neant plus finé que se c'eust esté cristal. “ Par ma foy, dist adont Nero, je suis malleureuz a merveilles quant je me retreuve au plus pres d'une fontaine a ma grant nécessité et si ne puis recouvrer de une seule goutte d'eaue pour en boire ! ” Quant il eut finé sa parole, il se dresça a mont fort tourblé et voit au dessus assez prez ung pillier ouquel avoit lettres escriptes au cisel qui d. » (160, 14).

3. Il arrive que *C* diverge complètement de *AE* par des développements individuels d'une telle ampleur qu'ils ne peuvent plus être considérés comme de simples variantes. Ainsi, au début du chapitre XXVIII, on lit dans *C* un long récit absent de la rédaction *AE*. Il s'étend sur près de quatorze folios dans le manuscrit de l'Arsenal et il sera intégralement reproduit dans la *varia lectio* de l'édition de la cinquième partie. On se limitera à évoquer l'exemple de l'allusion à la « Pucelle a la Plaisant Plaiette ».

Dans *AE*, on découvre soudain dans la narration, lors de la relation d'un banquet, que le Chevalier Vermeil est assis à côté de la « Pucelle a la Plaisant Plaiette », « qu'il aimoit mieulz que soi meismes » (537, 17).

Dans *C*, cette jeune fille dont est épris le Chevalier Vermeil est présentée à l'occasion du récit que le Chevalier Vermeil fait à Gallafur, le « Chevalier a la Tout Passe », de ses aventures. Il raconte en détail comment il est devenu amoureux d'elle alors qu'il était dans un état de demi-sommeil et qu'elle lui est apparue sans qu'il sache si c'était « songe ou chose vraie ». Cette jeune fille avait sur le front une émouvante petite cicatrice, une « plaiette » (« perlaiette » *A*) qui tant bien lui seoit » (§ 10 de la variante de *C*). Un peu plus tard, il voit apparaître le reflet du joli visage de sa bien-aimée dans l'eau d'une source :

« Mais tant continua l'affaire que jou meismes m'embroncay et entray en une fiere merancolie, regardant en la fontaine, dont l'eaue estoit clere a merveilles et la gravelle reluisant pour les rais du soleil qui se lançoient ou fons. La me vint souvenance de la pucelle qui en veillant ou dormant m'estoit venue au devant, ou par faerie, ne sçay lequel. Mais toutefois en celle merancolie ou j'estoie entré j'aloie fachonnant son viaire au vif ou fons de la fontaine selon l'ondoiement de l'eaue et les raiz du soleil qui flamboioit entre le gravier. Ainsi m'estoit avis en ma fantaisie et me delitoie, cildant veoir le viaire de la pucelle vraiment. Car pour moy plus decepvoir, une pierrette de la gravelle s'estoit transmuee, car ou front du viaire elle representoit la cousture d'une plaie que la pucelle a ou front, qui tresbien lui advient » (§ 11 de la var. de *C*).

Sans que l'on puisse être sûr que l'addition de *C* ne soit pas une innovation personnelle du copiste David Aubert destinée à combler un vide, le long chapitre de *C* complète la rédaction de *AE*, qui paraît avoir conservé, dans le cas présent, une rédaction quelque peu abrégée. On reste toutefois perplexe sur la rédaction *C*, qui reprend, non sans redondance, le thème du chevalier qui voit le visage de son amie dans le reflet de l'eau d'une source. Le motif se rencontre déjà, en effet, à propos de Gallafur et de la Pucelle aux Deux Dragons, aux § 496-499.

À la différence des textes hérités de la littérature latine classique, dont la tradition manuscrite présente en général des écarts limités, les œuvres écrites en ancien ou en moyen français, quand elles n'ont pas été transmises par un manuscrit unique, sont conservées dans des copies qui présentent souvent, au-delà de variantes mineures, d'importantes divergences. Il incombe d'abord à l'éditeur de relever en priorité l'ensemble des variantes chaque fois que le texte de base est corrigé, qu'il présente une leçon individuelle, qu'il paraît suspect ou qu'il est susceptible de susciter des interprétations qui diffèrent. Dans un

second temps, les divergences notables de certaines copies, qui s'éloignent manifestement du texte de base tout en présentant un sens acceptable, méritent, autant que possible, d'être conservées dans la *varia lectio*. Pour revenir au cas de *Perceforest*, la rédaction *C* s'éloigne parfois considérablement du texte de *AE* en le développant et en l'amplifiant. Même s'ils ne sont pas toujours faciles à isoler, je me suis efforcé de retranscrire dans l'apparat critique les écarts les plus importants de *C*, qui sont très représentatifs de la manière du copiste-remanieur David Aubert.

Une édition de texte n'est ni un fac-similé ni une transcription diplomatique. L'éditeur de texte est sans cesse confronté à deux exigences qui paraissent contradictoires et inconciliables : d'une part le respect scrupuleux du texte à éditer ; d'autre part un nécessaire engagement pour corriger la copie de base lorsqu'elle paraît erronée. À chaque ligne, à chaque vers, il doit faire la part entre ce qui peut être conservé et ce qui doit être amendé. Il lui faut également imposer sa marque personnelle en proposant pour le texte une ponctuation qui se fonde nécessairement sur une interprétation subjective du sens du texte et une représentation individuelle du discours. En somme, l'édition d'un texte médiéval ne peut par essence être définitive, car elle repose pour une large part sur la compétence linguistique de l'éditeur, c'est-à-dire sa connaissance de l'ancienne langue, qui est plus ou moins approfondie et qui, en tout état de cause, comporte une grande part d'intuition. C'est pourquoi les variantes, lorsqu'elles existent, peuvent être d'un grand secours et d'une réelle utilité pour limiter la part de subjectivité inhérente à l'édition d'un texte médiéval rédigé en ancien ou en moyen français.

VARIATIONS LEXICALES ET ÉDITION:
ÉTUDE COMPARÉE DES DEUX TÉMOINS MANUSCRITS
DE *GÉRARD DE NEVERS*, MISE EN PROSE
DU ROMAN *DE LA VIOLETTE*

Matthieu Marchal
Université Charles de Gaulle – Lille 3 – ALITHILA

Le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil, rédigé entre 1227 et 1229, a été remanié en prose dans la seconde moitié du xv^e siècle, entre les années 1451 et 1464, sous le nom de *Gérard de Nevers*. Nous connaissons à l'heure actuelle deux manuscrits de cette mise en prose anonyme, Bruxelles, KBR 9631 (ms. B) et Paris, BnF, fr. 24378 (ms. P)¹. Ces deux manuscrits de *Gérard de Nevers*, qui ont été produits dans un temps rapproché, entre 1451 et 1467, se trouvaient à l'origine dans la Bibliothèque des ducs de Bourgogne².

La seule édition de *Gérard de Nevers* disponible à l'heure actuelle³ ne répond plus aux critères modernes de l'édition savante, notamment parce qu'elle n'est accompagnée d'aucune analyse précise sur la langue du ms. B et qu'elle ne signale qu'un petit nombre de variantes du ms. P. C'est pourquoi, nous avons choisi de fournir une nouvelle édition de *Gérard de Nevers*. Les mises en prose suscitent actuellement l'intérêt des chercheurs, qui sont dans l'attente d'un texte plus fiable et d'une nouvelle édition en français qui réponde aux critères éditoriaux modernes et propose une analyse des faits de langue et des lieux variants.

1 Les citations du roman source en vers sont tirées de l'édition Buffum : Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*, éd. Douglas Labaree Buffum, Paris, Champion, coll. « SATF », 1928. Nous nous appuyons pour les citations de la prose sur notre propre édition du roman, fondée sur le ms. B (Matthieu Marchal, *Gérard de Nevers : édition critique de la mise en prose du Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil*, thèse de doctorat, université Charles de Gaulle – Lille 3, 2009). Pour plus de clarté, nous avons introduit des numéros de chapitre (en chiffres romains) et une division en sections narratives (en chiffres arabes). Le ms. P nous a servi d'appui critique pour ce travail et pour la réalisation de l'édition ; les citations qui en sont tirées réfèrent au numéro de folio.

2 Voir Georges Doutrepont, *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du xiv^e au xvi^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 281-288.

3 *Gérard de Nevers. Prose version of the Roman de la Violette*, éd. Lawrence Francis Hawkins Lowe, Princeton, Princeton University Press, coll. « Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures », 1928 ; Paris, PUF, 1928 ; New York, Kraus Reprint Corporation, 1965.

Du point de vue de l'organisation générale de l'œuvre, les deux témoins manuscrits sont relativement proches. Ils contiennent en effet tous deux la même dédicace et le même prologue. Par ailleurs, le découpage en chapitres et le contenu des rubriques sont également très proches. Enfin, les manuscrits de Bruxelles et de Paris s'accordent dans de très nombreux passages qui constituent soit des altérations de la source en vers, soit des expansions absentes de la source (B et P comprennent notamment dans la narration un épisode interpolé absent du *Roman de la Violette*). La comparaison des deux manuscrits en prose montre donc une assez grande proximité de structure.

Toutefois, à une plus petite échelle, on observe de très nombreuses variations de détail. La cause de cette mobilité du texte est d'abord linguistique : le ms. P ne comporte pas la coloration picarde que l'on retrouve dans le ms. B. Par ailleurs, de très nombreuses portions de texte présentes dans B sont absentes dans P. Enfin, il existe de multiples variations lexicales entre les deux témoins en prose.

80

Ces variations du lexique présentent pour l'éditeur de texte un double intérêt, philologique et lexicologique. Tout d'abord, l'analyse des variantes lexicales permet d'apporter des éclaircissements philologiques de premier ordre : elles sont les plus petites unités significatives susceptibles de retracer la filiation entre les manuscrits de la source en vers et ceux du texte dérimé (à la différence par exemple des graphies ou des phénomènes dialectaux). En tant que telles, elles comportent de nombreuses informations qui vont guider l'éditeur moderne, notamment dans le choix du manuscrit de base de l'édition.

Par ailleurs, dans le cas précis d'un texte mis en prose, l'étude des variantes lexicales apporte un éclairage supplémentaire. Les réécritures en prose de la fin du Moyen Âge visent en effet à rajeunir des textes anciens. L'étude du lexique est ainsi l'un des moyens d'appréhender le travail de remaniement du texte matrice et l'effort d'adaptation de sa langue d'origine, du début du XIII^e siècle, dans la langue de réception du XV^e siècle. L'analyse des variantes lexicales dans les deux témoins en prose permet donc de rendre compte de l'évolution de la langue et du style et de mesurer le degré d'intervention des deux scribes sur le lexique.

L'éditeur d'une mise en prose doit s'atteler à une tâche spécifique pour le travail de mise en variantes : la collation des témoins manuscrits du remaniement en prose doit s'appuyer nécessairement sur une confrontation avec les manuscrits du texte source. L'étude comparée des variantes dans le texte en vers et dans les deux témoins en prose montre que le ms. B s'accorde dans plus de 200 cas, dont certains sur des plages de texte assez longues, avec les quatre manuscrits de la source contre

le ms. P⁴, alors que l'on a relevé seulement une dizaine de cas très ponctuels où le ms. P s'accorde avec les manuscrits en vers contre B⁵. Par conséquent, c'est le ms. B qui est incontestablement le plus proche de la source en vers.

Les variantes lexicales prennent place parmi les nombreuses altérations de la source relevées dans le ms. P. La comparaison approfondie et systématique entre les deux témoins en prose et la source en vers montre que le ms. B a conservé intacts un très grand nombre de termes du lexique de la version en vers (mots ou locutions), que l'on retrouve dans P sous une forme altérée⁶. Dans ces exemples, les manuscrits B et P proposent des leçons tout aussi acceptables du point de vue de la signification générale du texte, puisqu'ils proposent des expressions synonymiques⁷. La confrontation avec le texte source en vers permet toutefois de répondre en partie à la question ardue de la filiation des manuscrits. En effet, les quelques exemples relevés suffisent, à eux seuls, à exclure l'hypothèse d'une copie du ms. B sur le ms. P. Par ailleurs, comme à dix reprises le ms. P s'accorde avec les manuscrits en vers contre le ms. B, ce dernier ne constitue pas le remaniement originel en prose. Les deux témoins en notre possession dériveraient donc d'un archéotype commun aujourd'hui disparu. Cette hypothèse est confirmée par un certain nombre de fautes communes à B et P. La collation des deux manuscrits, et plus particulièrement l'analyse des variantes lexicales, permettent donc de dégager une somme d'indices qui président au choix du manuscrit de Bruxelles, plus conservateur et plus fidèle aux textes de la version en vers, comme manuscrit de base pour l'édition⁸.

⁴ On compte ainsi plus de cent cas de lacunes dans le ms. P et on relève plus de cent vingt exemples d'altération de la source dans ce même manuscrit.

⁵ Au fol. 203, par exemple, on trouve dans le ms. P « Il descendist », en accord avec le v. 5086 de la source : « Gerars descent, si l'en merchie », alors que le texte de B comporte ici une lacune.

⁶ Le nombre d'exemples probants relevés se monte à plus de soixante. Citons deux exemples parmi ceux-ci. Le ms. B donne : « ou aultrement il les fera tous detrenchier » (XVII, 6), en accord avec le v. 1726 de la source : « K'il les fera tous detrenchier », alors que P présente une variante lexicale : « il les fera tous mettre a l'espee » (fol. 97). De même, B comporte : « Il me couvient esvertuer » (XX, 8), en accord avec le v. 2328 du *Roman de la Violette* : « Or me couvient esvertuer », tandis que P donne : « Je me vueil efforcer » (fol. 117).

⁷ Les leçons de P comprennent souvent des termes qui sont utilisés dans d'autres portions de texte dans B.

⁸ D'autres arguments viennent appuyer ce choix. Le ms. B comprend plusieurs passages absents dans le ms. P qui ajoutent de l'agrément à la narration et propose des scènes de combat plus développées et mieux construites. Par ailleurs, d'un point de vue linguistique, le ms. B présente les caractéristiques de l'ancien français commun en usage au xv^e siècle, mais offre également un nombre important de graphies et de faits de langue caractéristiques du Nord de la France, ainsi que de nombreux témoignages d'un vocabulaire régional (absents de P). Enfin, c'est à partir d'un manuscrit apparenté au ms. B qu'ont été réalisés les imprimés datant respectivement de 1520 (Paris, Hémon le Fevre) et 1526 (Paris, Philippe le Noir) qui ont servi de modèles aux adaptateurs du xvii^e et du xix^e siècle et grâce auxquels la mise en prose a été lue et appréciée au cours des siècles.

Si l'étude des variantes lexicales apporte des informations considérables à l'éditeur pour choisir le texte de base de son édition, elle permet surtout d'envisager la « mouvance » du texte en prose dans ses deux témoins. À de nombreuses reprises, la refonte en prose modifie ou amplifie le texte en vers, ce qui implique que de très nombreux extraits de la prose n'ont pas leur équivalent dans la source de Gerbert de Montreuil. Dans ces amplifications, les variations lexicales entre les deux témoins en prose sont assez nombreuses. Dans la trentaine de cas relevés, les mots ou les locutions sont presque équivalents du point de vue du sens. On trouve ainsi dans le ms. B : « nulle terre *ahannable* » (XXXIX, 13), quand le ms. P donne : « nulle terre *arable* » (fol. 249). De même, B donne : « Quant a la feste fu venus, dame ne damoiselle n'y avoit que de le regarder ne *se tresmuast* ou changast coulour » (I, 17), quand P offre une légère variante : « il n'y eust dames ne damoiselles qui ne fussent *esbayes* et ne changessent couleur » (fol. 10). Chaque scribe puise librement dans un répertoire de mots courants qui offrent une synonymie quasi parfaite. Les nuances lexicales introduites par l'un ou l'autre des scribes sont néanmoins souvent riches de sens. Dans le deuxième exemple notamment, le verbe « soy tresmuer » du ms. B insiste sur le changement de couleur causé par l'émotion et rentre ainsi dans un doublet synonymique avec « changer couleur », alors que dans P, le verbe « esbayr » connote toujours l'émotion, mais cette fois, plutôt par le mutisme. On peut ajouter à ces exemples ponctuels une série d'expressions qui ont la préférence de l'un ou l'autre des scribes. Ainsi, à trois reprises au moins, le scribe de P utilise l'expression « la larme a l'ueil », alors que celui de B utilise la locution équivalente « aux yeulx plain de larmes ». De même, le scribe de P utilise à cinq reprises l'expression « la lance en l'arrest » ou « lances es arretz », alors que le scribe de B utilise « la lance baissye ». Dans deux cas précis enfin, il est intéressant d'observer que le scribe de B emploie un vocabulaire plus spécialisé en introduisant un terme technique tiré du domaine de la chasse et de l'architecture ignoré de P. Le ms. B donne ainsi : « celluy jour le roy et tous les barons estoient *aux champs alé esbatre* » (VI, 12) et « Dames, bourgoises et pucelles monterent aux tours et *creneaulx* » (XXII, 23), alors que P comporte les variantes suivantes : « le roy et tous ses barons estoient *alez a la chasse* » (fol. 43), et « monterent sur les *murailles* » (fol. 130). On le voit, le ms. P contient un réservoir de mots ou de locutions absents du ms. B dont l'éditeur doit rendre compte dans la *varia lectio* de son édition.

Les variations dans le lexique n'affectent pas uniquement la superficie du texte. Elles peuvent le modifier plus en profondeur et avoir des conséquences sur le style des deux témoins de la prose. La mobilité lexicale entraîne alors une mobilité stylistique du texte. Le ms. B abonde en ornements stylistiques

topiques, représentatifs de l'écriture romanesque en prose de la fin du Moyen Âge, communément qualifiée de flamboyante. L'illustration la plus frappante dans le ms. B de cette prose ornementée est le recours extrêmement fréquent à ce que l'on désigne traditionnellement par le nom de doublets synonymiques et qu'il conviendrait plutôt d'appeler couples coordonnés ou polynômes associés⁹. L'itération synonymique concerne les verbes : « chascun se teult et fist silence » (V, 10), les substantifs : « aise et repos » (XXXVIII, 29), les adjectifs : « trenchant et affilé » (XXXIII, 3), ou encore les adverbes et locutions adverbiales : « tost et hastivement » (IV, 2)¹⁰. On peut d'ailleurs relever des usages répétés de cette pratique : « mais je vous prye que dire me voelliés la cause et raison pour coy cestui pays et ceste contree est ainsy destruite et gastee » (XL, 4). Or, le scribe de P ne semble pas partager le goût pour l'amplification dont témoigne B par son traitement des couples coordonnés. Nous avons ainsi pu relever 110 cas de couples coordonnés présents dans le ms. B et réduits à un seul élément dans le ms. P (soit plus de deux par chapitre)¹¹. Seuls 54 de ces exemples se trouvent dans des portions de texte qui représentent une réécriture explicite de la source en vers. Les couples coordonnés ne se trouvent qu'à huit reprises dans la source, ce qui représente une moyenne de 15 %¹². Il y a donc fort à parier que cette pratique des couples coordonnés est en partie le fait du scribe du ms. B. Toutefois, dans trois exemples, les leçons de P ne coïncident pas avec celles du texte en vers¹³. Il faut donc supposer que ces trois doublets synonymiques étaient déjà présents dans l'archétype perdu en prose et que le

⁹ Il est bon de rappeler que les polynômes associés sont rarement de vrais synonymes : « leurs termes n'ont pas de dénotation vraiment synonymique, ou [ils] diffèrent quant à leur connotation, à leur niveau de langue, à leur degré d'abstraction, etc. » (Alexandre Lorian, « Pléonasme et périsologie : le récit redondant au xv^e siècle », dans Sergio Cigada et Anna Slerca (dir.), *Rhétorique et mise en prose. Actes du VI^e colloque international sur le Moyen Français*, Milan, 4-6 mai 1988, Milano, Vita e Pensiero, coll. « Contributi del Centro studi sulla letteratura medio-francese e medio-inglese », 1991, vol. II, p. 10). Sur ce sujet, voir également Claude Buridant, « Les binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au xvii^e siècle », *Synonymies*, Bulletin du Centre d'analyse du discours, 4, Lille, Presses universitaires de Lille, 1980, p. 5-79.

¹⁰ Les (pseudo)-doublets synonymiques sont particulièrement féconds dans le champ lexical de la douleur : « la paine et le tourment » (II, 26), « dolante et triste » (XXXI, 9), etc.

¹¹ Citons un exemple parmi d'autres. Le ms. B donne : « quy dontés estoit et debonnaires » (XXXV, 7), alors que le ms. P présente une leçon avec un seul des deux éléments du couple coordonné : « qui estoit debonnaire » (fol. 215).

¹² Pour l'exemple cité précédemment, le *Roman de la Violette* donne : « Qui dontés fu et de boin aire » (v. 4245).

¹³ B donne par exemple en (III, 3) : « se mon mal ne vous puis dire et monstrer ». P, en revanche, ne contient que le deuxième membre du couple coordonné : « se mon mal ne vous puis monstrer », alors que les manuscrits de la source en vers comportent le premier des deux éléments : « S'encore dire ne vous os » (v. 422).

scribe de P les a réduits à un seul terme. On peut conclure de ces observations que le prosateur conserve un nombre important de couples coordonnés présents dans la source et qu'il en ajoute d'autres. Le scribe du ms. B est sensible à ce trait stylistique et le renforce, à la différence du scribe du ms. P qui le nuance à de nombreuses reprises.

Dans le même ordre d'idées, le scribe de P se montre moins sensible à la diversité lexicale et aux variations stylistiques, qu'il considère certainement comme des ornements inutiles, au même titre que les couples coordonnés. P recourt ainsi plutôt à un mot matrice qu'il réutilise à plusieurs reprises. Pour marquer les sentiments, il utilise par exemple indifféremment « melancolie », là où B emploie de manière plus diversifiée « tristesse » ou encore « amertume ». De même, alors que le copiste de B conserve assez fidèlement les qualificatifs utilisés dans les portraits de la source, le scribe de P concentre ses descriptions dans le seul adjetif « assouvy », ce qui a pour conséquence de faire perdre du relief aux portraits¹⁴. Enfin on trouve indifféremment dans P le mot « coteron » qui désigne une « petite tunique qui ne couvre que les jambes, ou que le torse », ce qui gomme toute distinction vestimentaire présente dans le ms. B et dans la source¹⁵.

Plus de deux siècles séparent le *Roman de la Violette* de sa refonte en prose. L'entreprise de remaniement implique un nécessaire rajeunissement de la langue qui est rendue plus accessible, principalement par l'actualisation du lexique¹⁶. Comme le souligne Doutrepont, « [les] vieux poèmes sont rajeunis dans leur vocabulaire »¹⁷ et les prosateurs « remplacent des termes démodés par des équivalents modernes »¹⁸. Il existe ainsi de nombreux exemples où la modernisation du lexique est commune à B et à P. Ainsi, plusieurs mots ou expressions surannés présents dans le texte de Gerbert de Montreuil sont rafraîchis dans le remaniement en prose : « se drecher » est remplacé

¹⁴ B donne ainsi : « une pucelle moult belle et gente, sy bien faitte et sy bien fourmee » (XLI, 1), en relation avec le roman en vers : « Je cuic c'ongques nule puciele / Ne fu plus biele ne plus gente » (v. 4731-4732), tandis que P présente une version plus incolore : « sa fille qui estoit tant assouvy en beaulté » (fol. 255).

¹⁵ « une courte robe » (V, 2), « ung blyaut » (XLIII, 1), « ses draps » (XLIII, 2).

¹⁶ Nous renvoyons pour l'étude du lexique dans *Gérard de Nevers* à l'article de Gilles Roques : « Les variations lexicales dans les mises en prose », dans M. Colombo Timelli, B. Ferrari et A. Schoysman (dir.), *Mettre en prose aux XIV^e-XV^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 9-31. Cet article comporte notamment des analyses très convaincantes et très détaillées sur les nombreux témoignages d'un vocabulaire régional, caractéristique du domaine picard, dans le ms. B de *Gérard de Nevers*.

¹⁷ Georges Doutrepont, *Les Mises en prose*, op. cit., p. 617.

¹⁸ *Ibid.*, p. 619.

à plusieurs reprises par « se lever en piés » ; « mettre sa terre » par « gager sa terre » ; « saing » par « enseignes » ; « emprendre sa voie » par « se mettre a chemin » ; « une pieche » par « grant espace » ; « rouver » par « pryer » ; « devant » par « geron » ; « acoler » par « embrachier » ; « en (grant) oirre » par « diligamment » ou « les grans galos » ; « se gramoier » par « se desconforter » ou « se dementer ». Parmi les suppressions systématiques opérées par le remanieur, on peut relever des noms d'arbres¹⁹ et de passereaux²⁰, certains termes d'escrime²¹ ou encore certaines composantes de l'armure d'un chevalier²². Par ailleurs, le prosateur introduit des termes techniques propres au moyen français pour décrire les préparatifs d'un tournoi du xv^e siècle (« monstres, hours, liches, eschaffaulx »), l'art de la guerre (« escarmuchant, artillerye, arbalestres »), ou encore l'équipement d'un cheval d'apparat (« sambue, chanffrain, pinciere »)²³.

Si l'entreprise de modernisation du lexique est la plupart du temps commune aux deux manuscrits, il n'en demeure pas moins que le scribe de P intervient davantage sur le lexique, alors que celui du ms. B (plus fidèle, on l'a dit, aux manuscrits de la source versifiée) se révèle plus conservateur en recourant à des faits de langue plus anciens et en réintroduisant des traits épiques passés de mode. Dans le ms. B, on retrouve ainsi une série de faux archaïsmes, dont la fonction première est de produire des effets de mise en prose, autrement dit de faire ancien. Le ms. P renverse cette tendance : il s'émancipe davantage de sa source et actualise le vocabulaire pour le rendre familier au lectorat de la seconde moitié du xv^e siècle. Ainsi, les verbes « ochir », « ferir », et « trenchier le chief », présents dans B, se trouvent quasi systématiquement dans P sous la forme « tuer », « frapper » et « copper la teste ». Ces préférences participent d'un mouvement général de rajeunissement du lexique, sensible dans l'ensemble du manuscrit P. Dans d'autres exemples, on constate en effet que P rafraîchit le vocabulaire et supprime de son texte un certain nombre de mots témoins d'un vernis ancien, qui sont remplacés par des équivalents sans doute ressentis comme moins vieillis. Ainsi, P préfère « eglise » à « moustier », « logis » à « hostel », « teste » à « chief », « damoiselles » ou « jeunes filles » à « pucelles », « tirer » à « sachier », « se relever » à « saillir en pié », « en hault » à « contremont »,

¹⁹ « feu » (v. 1025), « aubiel » (v. 1112), « seüs » (v. 2283), « pumier » (v. 2612), « kaisne » (v. 2650), « aubourc » (v. 4246), « lorier » (v. 4460), « aiglentier » (v. 4491).

²⁰ « quaille » (v. 4149), « pie » (v. 4150), « cerciele » (v. 4151), « vaniel » (v. 4151).

²¹ « testees » (v. 1965), « entredeus » (v. 1966), « sourmontees » (v. 1966), « souspape » (v. 3983).

²² « espaulieres » (v. 2582), « braieul de soie » (v. 2583), « lasnieres » (v. 2583), « pane » (v. 4871).

²³ Ces termes techniques relatifs à l'équipement d'un cheval de combat ont peut-être été introduits par le copiste du ms. B car ils sont absents du ms. P.

« harnois » à « armes » et « armeures », « compagnie » à « routtes ». Le scribe de P supprime également toute mention du « destrier », lui préférant exclusivement le terme moins marqué de « cheval ». De la même manière, le terme « palefroy » est remplacé dans le sens de « cheval monté par les dames » par « (h)aguenee ». Enfin, l'actualisation est encore plus frappante dans le remplacement systématique de la locution « ferir de l'esperon » par « picquer de l'esperon », expression qui n'apparaît qu'au milieu du xv^e siècle (1456) dans *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Salle²⁴. Des mots sans doute passés de mode ou d'usage sont ainsi remplacés par des équivalents modernes.

Les variantes lexicales dans *Gérard de Nevers* peuvent constituer un matériau d'étude d'un grand intérêt pour les lexicologues puisque nombre de variantes lexicales témoignent d'un renouvellement du vocabulaire dans le ms. P. L'étude comparée du lexique dans les deux témoins manuscrits doit donc être prolongée dans le glossaire de l'édition. Il s'agit d'une part de compléter le glossaire en signalant les mots ou locutions absents du ms. B comme : « soy reputer estre + substantif » qui signifie « se tenir pour, se considérer comme, s'estimer », « abatre quatre au quart », que l'on peut rapprocher de l'expression « mettre en quatre quarts » et qui signifie « rompre, mettre en pièces », ou encore « passees » qui désigne les traces laissées sur le sol par le passage du gibier (cerf, daim)²⁵. D'autre part, ce travail permet de mettre en lumière des mots et locutions d'un emploi assez rare qui risqueraient de ne pas être pris en compte dans les dictionnaires. On peut signaler dans cette perspective les mots ou locutions suivants tirés du manuscrit P : « assigner quelqu'un » qui est utilisé par confusion avec « assener » dans le sens d'« atteindre quelqu'un sur une partie du corps », « soy rafreschir d'abilemens » dont le sens est « changer de tenue vestimentaire pour se sentir plus frais », ou encore « estre mis sur le bon bout » qui signifie « se mettre à point, se préparer, se vêtir de pied en cap » (et dont l'équivalent dans B est « se vestir et se parer »).

Au vu du renouvellement lexical qu'il opère, le scribe de P peut donc être qualifié d'interventionniste. En effet, le vocabulaire qu'il emploie semble plus en phase avec son époque et l'on relève de nombreux mots ou locutions propres au moyen français et attestés seulement aux XIV^e et XV^e siècles. Citons

²⁴ Les datations et les sources sont tirées du DMF : *Dictionnaire du Moyen Français*. ATILF - Nancy Université & CNRS. Site internet : <www.atilf.fr/dmf>, version du 19 août 2009.

²⁵ On peut ajouter à cette liste quelques termes qui se trouvent dans des portions de texte absentes du ms. B. C'est le cas notamment des mots « courtines » qui signifie « rideaux de lit », « chopper » dont la signification est « trébucher en se heurtant contre quelque chose », ou encore « pompeux » employé dans le sens de « fastueux, riche, magnifique ».

par exemple : « faire sa reverence a quelqu'un »²⁶ (quand B emploie « saluer »), « personnes du plat païs » qui désignent les « gens de la campagne »²⁷, « dire adieu a quelqu'un »²⁸, « aborder a quelqu'un »²⁹ (correspondant à « venir a l'encontre » dans B), « prendre la patience »³⁰, qui, à deux reprises, se substitue à des mots ou locutions plus anciens comme « disner » ou « prendre hostel », ou encore « faire collacion » dans le sens de « prendre un repas léger le soir »³¹. L'actualisation du lexique est particulièrement sensible dans le domaine militaire : le mot « place » est ainsi utilisé dans le sens de « place forte »³² (dont l'équivalent dans B est « fortresse ») ; dans le registre des armes, P utilise les termes de « salade »³³ (alors que B emploie les mots plus anciens « coiffe d'achier » ou « healme » tirés de la source) et d'« esguillettes » dans le sens de « cordon ferré aux deux bouts servant à attacher deux pièces d'armure »³⁴ quand B emploie le mot « las ».

Ces différents exemples prouvent que le scribe de P opère un travail de réajustement de sa source à destination du lecteur contemporain. Il cherche parfois à rendre le texte plus compréhensible en limitant les risques d'incompréhension ; à d'autres reprises, il fait preuve de créativité et d'innovation en introduisant des termes absents de sa source et plus adaptés aux pratiques langagières de son public. Tous ces mots ou locutions qui renseignent sur la langue de la seconde moitié du xv^e siècle, méritent, on le répète, d'être portés en pleine lumière.

On voudrait en conclusion rappeler, si besoin est, l'intérêt et l'utilité des variantes dans la perspective d'un travail d'édition de texte : une étude attentive des variantes lexicales apporte un grand nombre de renseignements indispensables à l'éditeur d'un texte médiéval, tant en ce qui concerne sa filiation que l'étude de sa langue. Dans son ouvrage précurseur sur les mises en prose, Georges Doutrepont rappelait que le travail essentiel des commentateurs

²⁶ Locution attestée pour la première fois dans *Le Confort d'ami* de Guillaume de Machaut (1357) au sens de « manifester à quelqu'un des marques de respect, de déférence ».

²⁷ Depuis *Modus et Ratio. Le Livre des deduis du roy Modus* d'Henri de Ferrières (ca 1354-1377).

²⁸ Cette locution a été utilisée dans le sens de « prendre congé de quelqu'un » par Guillaume de Machaut dans *Le Jugement dou Roy de Behaigne* (ca 1340).

²⁹ Locution attestée dans la troisième partie de *Perceforest* (ca 1450) pour signifier « venir tout près de quelqu'un, l'aborder, s'approcher de quelqu'un ».

³⁰ La première attestation se lit dans *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Salle (1456).

³¹ Locution présente pour la première fois dans *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Salle (1456).

³² Depuis *Mélusine* de Jean d'Arras (ca 1392-1393).

³³ Locution relevée dans *Les Comptes du Roi René* (1417).

³⁴ Terme employé dans ce sens depuis *Les Comptes de l'argenterie des rois de France au xiv^e siècle* (1352).

des textes dérimés revient à « montrer comment de vieux poèmes sont rajeunis dans leur vocabulaire et dans leur structure syntaxique »³⁵. L'étude des variantes lexicales dans les deux témoins manuscrits de *Gérard de Nevers* répond en partie à ce défi. On vient en effet de montrer que chaque copiste apporte à sa manière une réponse nuancée à deux nécessités conjointes : rester fidèle au texte qu'il transmet et actualiser la langue et le vocabulaire de son modèle pour satisfaire un public nouveau. Le scribe du ms. B demeure plus proche de la source en vers : il réactive des schèmes anciens et conserve des archaïsmes de langue comme fondement même d'un style-mise en prose. Certains mots ou locutions conservés jouent ainsi le rôle de mots-musée, de témoins archéologiques d'une langue passée. À l'inverse, le ms. P témoigne d'une plus grande créativité vis-à-vis de la source et d'un renouvellement lexical plus profond. Même si le texte qu'il véhicule est moins bon du point de vue de la tradition, il contient cependant en son sein de nombreux traits qui reflètent davantage l'usage de la langue au xv^e siècle. Envisager les variations du lexique permet donc de mieux cerner la singularité du travail de dérimage et de mieux saisir les implications linguistiques du passage nécessaire d'une langue source à une langue cible dans les mises en prose.

³⁵ Georges Doutrepont, *Les Mises en prose*, op. cit., p. 617.

LE LINGUISTE ET LA VARIANT : QUELLE(S) LEÇON(S) EN TIRER ?

Thomas Verjans
Université Paris-Sorbonne

La variation demeure un domaine relativement bien circonscrit dans la linguistique contemporaine, tant sur le plan de la synchronie que sur celui de la diachronie. Il en découle une quadripartition du champ disciplinaire, pour partie inspirée de la linguistique cosérienne et distinguant la diatopie (variation géographique), la diaphasie (variation des niveaux de langue), la diastratie (variation sociale) et la diachronie (variation temporelle)¹. La notion de variante est, en conséquence, fortement représentée, même si elle y reçoit un sens différent dans la mesure où elle demeure très majoritairement confinée aux phénomènes de concurrence entre réalisations linguistiques, notamment dans le cadre des modélisations du changement linguistique².

Pour autant, la variante que l'on pourrait qualifier de *variante philologique* semble nettement moins bien appréhendée. Précisons que nous tenons pour *variante philologique* toute variante susceptible de relever, sans distinction *a priori*, de la définition suivante, proposée par Bernard Cerquiglini :

Quand la tradition (l'ensemble des manuscrits qui nous sont parvenus) offre à un point du texte des *leçons* (*lectio* : ce qu'on lit) distinctes, il y a *variantes* (la philologie dit parfois, comme en reproche : *innovation*), et il convient de s'assurer du texte (« bonne leçon », etc.)³.

¹ Pour une présentation générale de ces divers domaines, voir, par exemple, Françoise Gadet, *La Variation sociale en français*, Gap/Paris, Ophrys, 2003.

² Sur ces modélisations, voir Eugenio Coseriu, *Synchronie, diachronie et histoire*, trad. Thomas Verjans, Madrid, Gredos, 1973 ; Bernd Heine, « On the role of context in grammaticalization », dans Ilse Wischer et Gabriele Diewald (dir.), *New reflections on grammaticalization*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2002, p. 83-102 ; Christiane Marchello-Nizia, *Grammaticalisation et changement linguistique*, Bruxelles, De Boeck, 2006 ; Thomas Verjans, *Essai de systématique diachronique : genèse des conjonctions dans l'histoire du français (ix^e-xvii^e siècles)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2009.

³ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, coll. « Des Travaux », 1989, p. 61.

Or, ces variantes ne sont généralement pas considérées dans les études diachroniques contemporaines⁴, sans doute en raison du recours aux corpus électroniques qui ne les rendent pas accessibles. En effet, la plupart des études sur corpus informatisés ne tiennent compte que d'une seule édition, considérée, souvent pour des raisons tout à fait légitimes, comme édition de référence, mais perdent de ce fait une part de l'appréciation de la langue en train de se faire⁵.

Naturellement, quelques études de ce type existent pour les périodes ultérieures, et l'on peut notamment penser aux travaux d'Anne Sancier-Château sur les corrections apportées par Honoré d'Urfé aux diverses versions de *L'Astrée*⁶, ou encore aux informations qu'il est possible de retirer des corrections apportées par Corneille à ses propres œuvres⁷. Toutefois, de tels travaux sont encore peu représentés en linguistique diachronique. Surtout, l'application d'un tel principe à des périodes plus anciennes ne va pas sans soulever bon nombre de problèmes, liés en particulier aux conditions de transmission des témoignages médiévaux.

C'est pourquoi nous nous proposons ici de réfléchir aux diverses exploitations linguistiques des variantes, tant sur le plan morphosyntaxique que sur le plan sémiologique. Il s'agira d'abord d'examiner les enjeux, épistémologiques et méthodologiques, d'une prise en compte plus systématique de ces phénomènes. Nous serons ainsi conduit à aborder certains aspects de l'épistémologie de la linguistique de corpus à l'heure où celle-ci se trouve au centre de la plupart des études menées en diachronie. Enfin, nous montrerons, à partir de plusieurs exemples, la pertinence de cette démarche.

DE L'USAGE DES VARIANTES EN LINGUISTIQUE

L'absence de prise en compte des variantes philologiques dans les travaux des grammairiens et des linguistes a déjà fait l'objet de regrets, principalement exprimés par Bernard Cerquiglini. Ses reproches interviennent toutefois à

4 Les études fondées sur des corpus dépouillés manuellement s'y référaient bien davantage.

5 Comme nous l'a fait remarquer Joëlle Ducos, certains projets de corpus informatiques intégrant les variantes ou proposant en parallèle les divers manuscrits d'une même œuvre se développent : voir, par exemple, le projet d'édition numérique interactive de la *Queste del Saint Graal*, initié par Christiane Marchello-Nizia <<http://txm.risc.cnrs.fr/txm/>>. Mais il reste à apprécier les requêtes qu'il sera possible de formuler et la façon dont seront intégrées les variantes aux résultats.

6 Anne Sancier-Château, *Une esthétique nouvelle : Honoré d'Urfé correcteur de l'Astrée (1607-1625)*, Genève, Droz, 1995 ; « D'Urfé correcteur de l'Astrée », dans J. Baudry et Ph. Caron (dir.), *Problèmes de cohésion syntaxique de 1550 à 1720*, Limoges, PULIM, 1998, p. 249-261.

7 Ainsi, la comparaison des v. 1143-1144 de l'édition de 1637 du *Cid* et des v. 1133-1134 de l'édition de 1660 témoigne de la substitution de la locution *combien que* par *quoy que*, correspondant à la disparition de la première.

plusieurs niveaux et concernent en premier lieu le seul statut de témoignage, d'attestation, accordé à l'écriture, lorsqu'il souhaiterait une étude des influences de l'écrit sur la langue⁸. Il montre ainsi les exploitations qu'il est possible d'en faire, mais, au vrai, en se concentrant sur un plan majoritairement herméneutique.

Il prend cependant en compte, fût-ce de façon relativement implicite, le principe d'une variation synchronique, comme cela apparaît dans la citation suivante :

L'écriture littéraire du Moyen Âge produit ainsi, par un débordement continual, des énoncés paraphrastiques, qui sont la donnée même de l'enquête syntaxique. Ce que le linguiste contemporain obtient de plus précieux du locuteur natif d'une langue vivante, à savoir le mouvement langagier, le jeu de la forme et du sens, tout cela est exposé dans les manuscrits médiévaux, mais dispersé par leur édition⁹.

Une telle appréhension des variantes peut trouver des échos dans la linguistique diachronique, et en particulier dans la conception cosérienne de la langue, tenue pour un « système de possibilités »¹⁰. En ce sens, les variantes sont autant de possibilités permises par le système qu'est la langue, et leur prise en considération devient ainsi un lieu d'observation privilégié de la réalité linguistique médiévale. De la même façon, les variantes, lorsqu'elles se répartissent chronologiquement, peuvent aussi apporter des enseignements sur l'évolution de la langue.

Naturellement, toutes les variantes ne sauraient, à cet égard, se voir attribuer la même valeur, et leur intégration aux études diachroniques portant sur des états anciens, au moins précédant les imprimés¹¹, comporte plusieurs implications théoriques qu'il est nécessaire d'élucider.

En premier lieu, il importe d'interroger les notions d'auteur et de texte. Il ne saurait toutefois être question de prendre part au(x) débat(s) dont Patrick Moran a rappelé les enjeux¹², dans la mesure où cela dépasse de beaucoup le cadre dans lequel nous entendons nous situer. Il s'agit simplement ici d'éclaircir, du point de vue linguistique, ce que signifie la prise en compte des variantes philologiques.

⁸ Bernard Cerquiglini, *Éloge*, op. cit., p. 39.

⁹ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰ Voir Eugenio Coseriu, *Synchronie, diachronie et histoire*, op. cit. et Thomas Verjans, *Essai de systématique diachronique*, op. cit.

¹¹ Voir dans le présent volume, sur l'intégration des imprimés à ce type d'études, l'article de Christine Silvi, « La mouvance du livre imprimé en français : l'exemple des incunables du *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais dans la traduction de Jean Corbechon », p. 113-126.

¹² Patrick Moran, « Le texte médiéval existe-t-il ? Mouvance et identité textuelle dans les fictions du XIII^e siècle », ici même, p. 13-25.

En effet, dans les cas évoqués plus haut, les variantes possèdent un statut particulier : elles sont, en un sens, revendiquées par leurs auteurs en tant que lieu d'évolution de leur(s) propre(s) texte(s). Or, ni la notion d'auteur, ni celle de texte ne sont applicables telles quelles à la réalité médiévale. Dès lors, si l'édition de texte demeure essentielle, qu'elle est « l'essence même de la discipline et [...] sa condition de possibilité », pour reprendre les termes de Patrick Moran, le linguiste accordera aussi une grande importance au fait que « chaque copie comporte une part non-subsumable »¹³. De fait, se manifestent ici des enjeux disciplinaires complémentaires mais néanmoins sensiblement différents, en raison desquels la notion de texte ne revêt pas la même importance pour la linguistique diachronique où la variante peut, en tant que telle, être objet d'étude. En conséquence, la vision – idéaliste – de Bernard Cerquiglini, autant que la mauvaise interprétation des travaux de Joseph Bédier¹⁴, d'imprimer l'ensemble des témoins d'un texte, n'est pas sans s'approcher d'une perspective idéale pour le diachronicien.

Dès lors, et pour compenser cette impossibilité matérielle, ce sont les informations propres aux manuscrits qui sont rendues nécessaires, de façon à déterminer les variantes qui peuvent ou non être exploitées. Autrement dit, il importe de prendre en compte le plus précisément possible l'histoire des manuscrits, et en particulier, les relations de famille qui peuvent exister entre plusieurs manuscrits et les relations de filiation des uns aux autres, qui doivent garantir les interprétations susceptibles d'en découler.

Considérer les variantes comme les indices d'une évolution en cours suppose également d'interroger les modalités d'intervention du scribe. Ainsi, on prête ordinairement à Joseph Bédier le mérite d'avoir « ré-humanisé » le scribe, que la tradition lachmannienne, en systématisant le principe des erreurs de copie, avait finalement transformé en « automate ». Or, cette ré-humanisation du scribe signifie, en toute rigueur, qu'il a pu intervenir consciemment, à des fins de correction, lorsque, par exemple, tel ou tel item linguistique n'était plus compris, ou encore à des fins de clarification. Les variantes de ce type deviennent alors autant d'indices de l'évolution de la langue, tant sur un plan stylistique que sur un plan plus strictement linguistique.

Enfin, dans la lignée de ce qui précède, un dernier aspect doit être mentionné : la distinction entre ce qui peut être tenu pour une véritable variante et ce qui doit, à bon droit, être tenu pour une simple erreur de copie. Or, il est délicat de

¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴ Interprétation notamment fondée sur Joseph Bédier, « La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre* : réflexions sur l'art d'édition les anciens textes », *Romania*, 54, 1928, p. 161-196 et 321-356.

tracer une limite précise entre les deux, d'autant que, dans la plupart des cas, l'innovation est bien souvent perçue, d'abord, comme une erreur. Aussi est-ce une nouvelle fois en se rapportant au travail philologique de l'élaboration du texte que peut être déterminée la juste exploitation de telle ou telle variante.

Il est alors possible, à partir de ces précautions méthodologiques, de procéder à une typologie des variantes, en partant des remarques suivantes de Paul Zumthor :

Ces innombrables variantes peuvent se classer selon leur nature et l'amplitude des vibrations qu'elles imposent au texte, en trois séries : linguistiques, comportant soit une substitution de formule, soit modification de la structure d'un énoncé ; sémantique, concernant soit la signification propre d'une phrase, soit le sens contextuel ; fonctionnelles, enfin, relatives à la situation du texte, comme les changements d'envoi ou de dédicace¹⁵.

Cette typologie, pour satisfaisante qu'elle soit *a priori*, suppose néanmoins d'être précisée dans le domaine linguistique. En outre, la série « sémantique » n'est pas, au moins dans sa première branche (« la signification propre d'une phrase »), tout à fait étrangère aux intérêts de la linguistique, même si, au vrai, celle-ci s'attachera davantage au niveau du mot. Dans tous les cas, il est possible de proposer la typologie théorique suivante : variante orthographique, variante morphologique, variante syntaxique et variante sémantique. Une telle typologie devra naturellement être mise à l'épreuve des faits, non pas seulement pour être fondée en droit, mais aussi pour être précisée.

ÉTUDES DE CAS

Nombreux sont les cas dans lesquels la prise en considération des variantes, moyennant les précautions méthodologiques précédentes, apporte des enseignements sur l'évolution de la langue. C'est ainsi que le concevait Paul Imbs, qui voyait, par exemple, une preuve de la valeur causale de *quant* dans les variantes en *car* de la tradition manuscrite du *Roman de Thèbes* :

Au reste nous disposons de preuves anciennes de la valeur causale de *quant*, et ce sont les textes eux-mêmes, plus exactement les variantes de la tradition manuscrite, qui nous les fournissent. Sans doute ne saurait-on conclure de ces variantes que l'auteur, dans tel cas particulier, donnait nécessairement à *quant* une valeur causale, mais du moins avons-nous ainsi la garantie que dans

¹⁵ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 91-92.

certaines conditions *quant* était compris comme une conjonction de cause dans le milieu linguistique auquel ces œuvres étaient destinées ; ce qui fait, pour attester l'usage général, une preuve largement suffisante¹⁶.

L'exemple est le suivant : « Mout sué livree a grant eissil / *Quant* le rei ai tolu son fil »¹⁷. L'occurrence appartient au ms. D, daté de la fin du XII^e siècle, alors que les manuscrits postérieurs, relevant de la même famille (mss C, fin XIII^e, et B, fin XIV^e siècles), portent « car ». C'est par un raisonnement similaire qu'il est possible de confirmer la valeur causale d'une partie des occurrences de *que* dans les branches I et Ia du *Roman de Renart*¹⁸.

Toujours en lien avec l'interprétation sémantique, mais en y ajoutant des enseignements sur la datation, il est possible d'évoquer un autre exemple. Dans son édition critique de *La Cinquième mise en prose du Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure¹⁹, Anne Rochebouet a ainsi pu relever le remplacement systématique de « maintenant », présent dans le ms. R (daté de 1335-1340), par « incontinent » (mss. S et C, datés *ca* 1400). Ainsi des exemples suivants :

De chose que li rois die n'i fet cure Jason, ains se part *maintenant* de la cité. (§ 23, R ; var. : se party *incontinent* SC)

Et *maintenant* en [= le serpent] trest les dens et les sema en la terre que les bues avoient aree. Et tout *maintenant* en issirent II chevaliers tous armés qui tantost s'entre assaillirent si cruelment que li uns et li autre remaint mort el champ.
(§ 24, R ; var. : Et *incontinent* en... SC ; Et *incontinent* en yssirent SC)

Le caractère systématique de ces variantes est d'autant plus intéressant qu'il confirme un phénomène observé par Annie Bertin²⁰ : le changement sémantico-pragmatique au cours duquel *maintenant* perd sa valeur temporelle de succession, d'immédiateté au sens d'« aussitôt » (souligné, dans la seconde occurrence du dernier exemple, par le renforcement par l'adverbe

¹⁶ Paul Imbs, *Les Propositions temporelles en ancien français. La détermination du moment*, Strasbourg, Publication de la Faculté des lettres de Strasbourg, 1956, p. 98.

¹⁷ *Le Roman de Thèbes*, publié d'après tous les manuscrits par Léopold Constans, Paris, Firmin Didot, 1890, v. 2469-2470.

¹⁸ Voir Thomas Verjans, « *Que* causal dans *Le Roman de Renart* », *L'Information grammaticale*, 115, 2007, p. 24-27. Cette étude a été réalisée d'après l'édition de Mario Roques : *Le Roman de Renart. Première branche. Jugement de Renart. Siège de Maupertuis. Renart Teinturier*, éditée d'après le manuscrit de Cangé, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1970.

¹⁹ Anne Rochebouet, « *D'une pel toute entiere sans nulle couture.* » *Édition critique et commentaire de la cinquième mise en prose du Roman de Troie*, thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2009.

²⁰ Annie Bertin, « *Maintenant* : un cas de grammaticalisation ? », *Langue française*, 130, « La linguistique diachronique : grammaticalisation et sémantique du prototype », Walter De Mulder et Anne Vanderheyden (dir.), 2001, p. 42-64.

« tout »), au profit d'une valeur plus strictement déictique, « à présent ». Cette interprétation est encore confortée par le fait qu'une seule occurrence de « maintenant » n'est pas remplacée, dans les manuscrits suivants, par « incontinent » :

Thessaille, qui lors estoit grant province, mes une partie estoit appellee de cele province Mermidoine qui *maintenant* est appellee Depote... (§ 118, R)

Ici, « maintenant » possède clairement une valeur déictique, que l'on traduirait par « à présent, au moment où je parle ». Dès lors, la prise en considération de ces variantes, ajoutée à leur caractère systématique, permet, non seulement de confirmer l'avènement d'un changement sémantique, mais également de le dater avec une relative précision.

Cette possibilité de dater un changement linguistique en se référant aux variantes autorise encore à formuler des hypothèses relativement précises sur les disparitions d'unités linguistiques. C'est notamment le cas de la disparition, en moyen français, de l'adverbe *cumfaitement*, attesté dès *La Chanson de Roland* (v. 581 et 1699)²¹.

Le premier exemple appartient à la tradition manuscrite de la première version (la version *T*) de *La Vie de sainte Marie l'Égyptienne*²². Appartenant au ms. A, « exécuté en une langue fortement picardisée », l'occurrence du vers 551 est transformée dans le manuscrit *E*, « achevé en Artois en 1265 »²³ :

Conseil quiert de se penitance, / *Confaitement* ele fera / Et en quel tere s'en ira.
Conseil quiert de se penitance, / *En quel maniere* le fera / Et en quel tere s'en ira.

S'il n'est pas possible d'établir avec certitude une quelconque filiation de l'un à l'autre des deux manuscrits, à peu près contemporains, la variation ne nous en semble pas moins significative. En effet, outre la dimension dialectale qu'il révèle dans l'emploi de l'adverbe, le choix de « en quel maniere » plutôt que de « com(m)ent » paraît indiquer qu'il pouvait s'agir de contraintes métriques ou bien qu'il pouvait même exister entre les deux une nuance de nature expressive, *cumfaitement* conservant de façon plus marquée le sème / manière/.

²¹ Pour une étude de cet adverbe et de sa disparition, voir Thomas Verjans, « *Cumfaitement* : un adverbe disparu », *Linx*, 58, *Aspects de comme*, Marianne Desmets, Antoine Gautier et Thomas Verjans (dir.), 2008, p. 197-216 ; « Concurrence, complémentarité et disparition : quelques exemples autour de *com(e)* », dans Antoine Gautier et Thomas Verjans (dir.), « *Comme, comment, combien* » : concurrence et complémentarité, quelle(s) théorie(s) ?, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », à paraître.

²² *La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne*, versions en ancien et en moyen français, édition par Peter F. Dembowski, Genève, Droz, 1977.

²³ *Ibid.*, introduction, p. 25-30.

Plus probant est le second exemple qui concerne un emploi de connecteur percontatif de « *cumfaitement* ». En effet, dans le *Charroi de Nîmes*²⁴, l'occurrence du vers 1035, donnée par le ms. A¹ (xiii^e s.), se voit modifiée dans la famille des mss B (xiv^e s.) :

Des or devons de Guillelme chanter, / *Cum fetement* il se fu atornez.

Des or devons de Guillelme chanter, / *en quel maniere* il se fist atorner.

De la même façon que dans le cas précédent, la substitution est effectuée par « *en quel maniere* », mais il s'agit ici de véritables variantes dans la mesure où « les deux manuscrits du groupe B [...] donnent une forme du poème visiblement rajeunie »²⁵. Une fois encore, ce phénomène nous paraît justifier à rebours le maintien d'une nuance expressive autant que d'une contrainte métrique présidant au choix de l'un ou l'autre des deux solutions. Cela confirmerait aussi le rajeunissement auquel ont procédé, selon l'éditeur, les deux manuscrits du groupe B, autrement dit le fait que, dès la seconde moitié du xiii^e siècle, l'adverbe *cumfaitement* devait être ressenti comme une forme archaïque et avait déjà amorcé sa disparition.

Toujours en relation avec les phénomènes de disparition, l'on peut évoquer le cas de la locution conjonctive *devant ce que*. En effet, Paul Imbs, examinant la lente diffusion de *avant que*, note la variante suivante, appartenant au ms. L du *Roman de Renart* et dans laquelle « *devant ce que* », au v. 1026, branche I, est remplacé par « *avant que* » :

Sire Grinbert, / Ci a conseil bon et apert. / Qar se ge vos di ma confesse / *Devant ce que* la mort m'apresse, / De ce ne pot venir nus max, / Et, se je muir, si serai sax. (ms. L : *avant que*).

Paul Imbs cite ici l'édition d'Ernest Martin²⁶. Or, le manuscrit L, auquel appartient la variante, est rédigé avec une écriture du xiv^e siècle²⁷. En outre, ce manuscrit possède la particularité d'être, du moins le suppose-t-on, un manuscrit mixte, qu'il est possible de scinder en deux ensembles à partir des vers 1900-2000, et dont la première est « une combinaison continue des deux traditions α et β »²⁸. Enfin, le manuscrit A, de la famille α (manuscrit de la seconde moitié

²⁴ *Le Charroi de Nîmes, chanson de geste du xii^e siècle*, édition par Jean-Louis Perrier, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1968.

²⁵ *Ibid.*, « Introduction », p. VIII.

²⁶ *Le Roman de Renart*, publié par Ernest Martin, Strasbourg, Trübner ; Paris, Leroux, 3 vol., 1882-1887.

²⁷ Voir l'introduction de l'édition de la Branche I par Mario Roques (Paris, Champion, coll. « CFMA », 1970), ainsi que « Les manuscrits du *Roman de Renart* », dans *Le Roman de Renart*, texte établi par Naoyuki Fukumoto, Noboru Harano et Satoru Suzuki, revu, présenté et traduit par Gabriel Bianciotto, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2005, p. 48-90.

²⁸ Mario Roques, « Introduction », éd. cit., p. ix-x.

du XIII^e siècle, édition Martin), de même que le manuscrit C, de la famille γ (manuscrit du XIII^e ou du début du XIV^e siècle, édition Fukumoto *et alii*), portent tous deux la forme « devant ce que », tandis que le ms. B, dit de Cangé, de la famille β (manuscrit de la fin du XIII^e siècle, édition Roques), porte « einzçois que ».

Nous avancerons donc l'hypothèse que la variante correspond ici à une adaptation à la langue du XIV^e siècle, *avant que* devenant la locution prédominante pour exprimer l'antériorité. En ce sens, elle révèle l'obsolescence de *devant ce que* et permet de la dater. À élargir les données, cette hypothèse se trouve corroborée par le fait que la locution *devant ce que* disparaît précisément au cours du XIV^e siècle²⁹, les dernières attestations appartenant à *La Vie de saint Louis* :

Nous, qui alions par yaue, venimes un pou *devant ce que* l'aube crevast au passage la ou les galies au soudanc estoient qui nous avoient tolus a venir les viandes *de vers* Damiete³⁰.

Paul Imbs et Christiane Marchello-Nizia³¹ donnent pour dernière attestation l'occurrence suivante, datée entre 1352 et 1361 :

Ilz vinrent si prez de ces fourrageurs que *devant ce que* l'un aperchut l'aulter, ils se trouverent comme ensemble³².

Nous avons cependant trouvé quelques exemples un peu plus tardifs dans le *Dictionnaire du Moyen Français*³³, parmi lesquels :

Sa seignourie ot duree, / *Devant ce que* Romme estoree, / Ne fondee fust, des ans mille / Et .ZZZCCC., mais oyez la guile De Fortune³⁴...

Le fourmy se fournit et espargne en l'esté contre la durté de la froidure et saison de l'yver, et prevoit sa nécessité *devant ce qu'*elle le sourpreigne³⁵.

29 Sur ce point, voir Thomas Verjans, *Essai de systématique diachronique*, *op. cit.*, p. 446-449.

30 *Vie de saint Louis*, texte établi, traduit, présenté et annoté avec variantes par Jacques Monfrin, Paris, Classiques Garnier, 1995, § 314 (les italiques sur *de vers* sont le fait de l'éditeur). Voir également § 397.

31 Paul Imbs, *Les Propositions temporelles en ancien français*, *op. cit.*, p. 466-467 ; Christiane Marchello-Nizia, *La Langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Nathan Université, 1997, p. 371-372.

32 Jean Le Bel, *Chroniques*, publiées par Jules Vierd et Eugène Déprez, Paris, Renouart, SHF, 2 vol., 1904-1905, t. 1, p. 184.

33 Dictionnaire du Moyen Français. ATILF / Nancy Université – CNRS. Site internet : <www.atilf.fr/dmf>.

34 Christine de Pizan, *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, publié d'après les mss. par Suzanne Solente, Paris, A. et J. Picard, 1959-1964, 4 vol., t. 2, v. 185.

35 Alain Chartier, *Le Quadrilogue invectif*, édité par Eugénie Droz, Paris, Champion, coll. « CFMA », 2^{nde} édition revue, 1950, p. 23.

Il ne faut toutefois pas exagérer l'importance de ces occurrences, qui, à l'échelle du *DMF* (194 textes après 1350), sont en nombre très restreint, et il est en ce sens significatif que Robert Martin et Marc Wilmet, dans leur *Syntaxe du moyen français*³⁶, bornée à la période 1455-1465, n'évoquent pas cette locution. Dès lors, il convient, pour expliquer ces occurrences, et lorsque cela est possible, de prendre en compte la génération des auteurs concernés. Ainsi, Christine de Pizan (1364-1430) et Alain Chartier (1385-1449) naissent à la fin du XIV^e siècle et recourent donc à une expression archaïque, que n'emploieront plus les générations suivantes. On peut donc raisonnablement considérer, conformément aux enseignements de la variante initiale, que la locution *devant ce que* disparaît au cours du XIV^e siècle, et n'apparaît plus par la suite qu'à l'état résiduel.

Enfin, sur un plan un peu différent, le recours aux variantes peut encore conforter une interprétation qui semblerait autrement plus délicate, notamment lorsqu'il s'agit d'emplois très marginaux. C'est le cas d'un emploi conjonctif de *car*, présenté dans l'un des manuscrits des *Quinze Joyes de Mariage*³⁷ :

Il s'en va tantoust et en parle a la dame moult humblement, car il a grant paour
car elle le refuse (XI, 220-222)³⁸.

Or, comme l'a remarqué Christiane Marchello-Nizia, « les autres mss et éditions ont *que* »³⁹, et un tel exemple pose donc directement le problème de la relation entre *variante* et *erreur*. Cependant, comme l'a montré Monique Aubertin à partir d'une étude de la traduction de Tite-Live par Bersuire⁴⁰, le *car*, dans cet emploi, ne traduit pas, à une exception près, un *quia*. Ainsi Olivier Soutet conclut-il que « l'examen du texte latin correspondant fait rejeter l'explication par un calque savant, imposant donc de voir là un usage spécifiquement français »⁴¹. Enfin, corroborant encore cette interprétation, il faut ajouter que le manuscrit publié par Jean Rychner est le plus ancien, et que, selon lui, nombre des autres manuscrits ont eu accès à cette version ou, du moins, présentent des liens suffisamment étroits pour le supposer. De fait, la variante révèle donc bien ici une lecture singulière, amendée par la suite de la tradition manuscrite, et que la linguistique diachronique a à charge d'expliquer.

³⁶ Robert Martin et Marc Wilmet, *Syntaxe du moyen français*, Bordeaux, Sobodi, 1980.

³⁷ Édition de Jean Rychner, Genève, Droz ; Paris, Minard, coll. « TLF », 1967.

³⁸ Pour des exemples dans le *Livre de la Passion* et le *Bâtard de Bouillon*, voir Annie Bertin, *L'Expression de la cause en ancien français*, Genève, Droz, 1997, p. 48-49.

³⁹ Christiane Marchello-Nizia, *La Langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, op. cit., p. 294.

⁴⁰ Monique Aubertin, « Dire quar... », dans *Mélanges Jeanne Lods. Du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, coll. « Collection de l'École normale supérieure de jeunes filles », 1978, p. 28-39.

⁴¹ Olivier Soutet, *Études d'ancien et de moyen français*, Paris, PUF, 1992, p. 156.

Les considérations qui précèdent avaient pour but de préciser les conditions d'exploitation des variantes philologiques en linguistique diachronique. Nous avons ainsi montré que la variante possède un statut de preuve, révélant aussi bien des évolutions linguistiques particulières que des structures marginales à expliquer. Dès lors, leur exploitation, moyennant les précautions évoquées au début de cet article, s'avère riche d'enseignements sur les phénomènes évolutifs ayant affecté le français durant la période médiévale. En conséquence, un point qui mériterait une réflexion supplémentaire concerne l'édition de texte et en particulier la nature des apparats critiques. En effet, la philologie traditionnelle, française, mais pas uniquement, tend parfois, bien souvent au profit du littéraire, à ne pas accorder toute la place que l'on pourrait souhaiter aux considérations linguistiques, par ailleurs précieuses pour appréhender les évolutions de la langue. Ainsi Frédéric Duval livrait à ce propos la réflexion suivante :

Dans l'immédiat, il semble important de revoir les introductions linguistiques. Doivent-elles ou non préparer le travail des phonéticiens, des spécialistes de morphologie et de syntaxe, sans compter celui des lexicographes ? Ce serait peut-être un juste retour des choses, car les linguistes permettent aux éditeurs de mieux comprendre leurs textes. Beaucoup d'introductions linguistiques sont aujourd'hui à la fois mal adaptées pour lever les difficultés de la langue médiévale que pourrait rencontrer un lecteur novice, ignorant par exemple la phonétique historique, et peu instructives pour un linguiste⁴².

Dès lors, aux contraintes traditionnelles de la philologie devraient pouvoir s'ajouter des contraintes linguistiques, autrement dit des considérations devant permettre d'éclairer l'histoire de la langue en tant que telle.

⁴² Frédéric Duval, « La philologie française, pragmatique avant tout ? L'édition des textes médiévaux français en France », dans Frédéric Duval (dir.), *Pratiques philologiques en Europe*, Paris, École des chartes, 2006, coll. « Études et rencontres de l'École des chartes », p. 149.

LE PROBLÈME DE LA VARIANCE ET L'ÉDITION DES TEXTES EN ANCIEN FRANÇAIS RÉDIGÉS EN CARACTÈRES HÉBREUX

Marc Kiwitt

Dictionnaire étymologique de l'ancien français, Heidelberg

Les textes français médiévaux conservés en graphie hébraïque constituent un vaste corpus de sources datant du milieu du xi^e siècle à la fin du xiv^e siècle dont une grande partie reste encore aujourd’hui inédite. Ceci est sans doute dû, entre autres, au degré d’altérité élevé qui les différencie des textes en caractères latins. En même temps, ces sources sont d’un intérêt considérable pour l’étude linguistique de l’ancien français non seulement par leur nombre et par leur étendue, mais aussi par la grande diversité du vocabulaire qu’elles transmettent.

Tandis que l’édition des textes français médiévaux rédigés en caractères hébreux doit surmonter l’obstacle de leur altérité graphique, leur analyse linguistique se heurte parfois aux particularités des méthodes d’édition mises en œuvre, et ce d’autant plus que les romanistes, pour qui les textes originaux peuvent être d’un accès difficile à cause de l’emploi de l’écriture hébraïque, sont souvent contraints de fonder leurs recherches uniquement sur les éditions. Ce problème peut être illustré par le traitement lexicographique de quelques formes attestées dans des textes en graphie hébraïque. Ainsi l’article GOVERNAIL du DEAF¹ relève-t-il, à côté de la graphie courante *governail*, attestée par exemple dans RaschiD¹ 56,75, une graphie *governayl*, qui serait attestée dans GlBâleB 5930 et GlTarschCommK 16. Toutefois, dans les trois cas, le texte hébreu présente un *yod* pour la semi-consonne palatale ; la différence graphique relevée reflète simplement des choix éditoriaux divergeant sur le degré de normalisation à effectuer lors de la transposition de la graphie hébraïque en alphabet latin. Par conséquent, la graphie *governayl* est à supprimer. De même, le système graphique de l’article GENEIVRE du DEAF² répertorie une graphie *jenevre*

¹ Voir DEAF G 1082. Les sigles employés ici sont ceux du *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français* (DEAF) et peuvent être identifiés par la bibliographie accessible sur internet à l’adresse <www.deaf-page.de>.

² Voir DEAF G 470-471.

qualifiée de « judéofr. » et fournit pour celle-ci une série d'attestations issues de sources rédigées en caractères hébreux. Il n'existe néanmoins pas de raisons de ne pas réunir ces attestations avec celles citées pour la graphie *genevre*³, de sorte que la graphie *jenevre* peut elle aussi être supprimée. Enfin, le système graphique du mot GAIJAILER⁴ inventorie les deux graphies *gaijailer* et *gajeler*, pour lesquelles il renvoie respectivement à LevyRech 486 et LevyContr 374. Toutefois, il s'agit ici non pas de graphies attestées dans des sources, mais de deux lemmes établis par Raphael Levy : LevyContr 374 ne présente aucune graphie originale ; LevyRech 486 cite les formes fléchies de la 5^e personne *gégéléç* [GlBNhébr301 2 Rois 18,23, à lire *gaigeaillez*] et *gajaléïç* [GlBNhébr301 Is 36,8, que nous translittérerions plutôt *gaigeallez*] ; le lemme *gajeler* fourni par Levy et cité comme graphie par le DEAF constitue un amalgame entre les deux graphies relevées.

102

Si la méthode mise en œuvre dans les fascicules plus récents du DEAF permet un traitement lexicographique plus juste des graphies relevées dans les textes rédigés en caractères hébreux - illustré entre autres par le classement des attestations relevées pour la graphie *verjus* dans Raschi, GlBâleB, GlBNhébr302L, GlBNhébr301K°, GlParmePald, GlLeipzigBa, etc. dans l'article VERJUS⁵, ou encore par l'analyse des graphies *julep*, *juleb* et *julabe* relevées dans FevresS pour JULEP⁶ - il revient, à nos yeux, en premier lieu à l'éditeur, meilleur spécialiste du texte qu'il édite, d'assurer l'intelligibilité de son édition. Nous voyons ainsi par ces quelques exemples que la définition d'une méthode d'édition adaptée aux textes en ancien français transmis en graphie hébraïque doit à la fois tenir compte des spécificités de ce type de source et répondre aux besoins des chercheurs susceptibles de puiser leurs matériaux dans ces textes.

L'altérité graphématische caractéristique des sources françaises transmises en caractères hébreux suggère de les replacer dans le contexte plus large de la discussion autour de l'altérité du texte médiéval, dans laquelle des notions telles que celle de *variance* ont été mises en avant pour cerner la spécificité de l'œuvre. Ainsi Bernard Cerquiglini affirme-t-il : « La variance de l'œuvre

3 Les nombreuses translittérations de graphies hébraïques citées dans des annotations à l'intérieur du système graphique de l'article GENEIVRE - *iinbra*, *iinbr'*, *iinibra*, *iinbiria*, *iiniibira*, *inipiru*, *iiniibra* etc. - témoignent du fait que la rédactrice était consciente des problèmes liés à l'interprétation des données relevées dans des sources rédigées en caractères hébreux. Il est néanmoins à craindre que ces informations supplémentaires n'aident guère les utilisateurs du dictionnaire qui seraient non hébreïsants.

4 Voir DEAF G 30 SOUS GAGE.

5 Voir DEAF J 771 SOUS JUS¹ [« GlLeipzigB », l. 15., à corr. en « GlLeipzigBa »].

6 Voir DEAF J 738.

médiévale romane est son caractère premier, altérité concrète de la mobilité discursive, figure d'un écrit pré-moderne, auquel l'édition doit s'attacher prioritairement »⁷. Plutôt que de procéder à une critique du raisonnement sous-jacent aux modifications de la technique éditoriale proposées⁸, nous nous bornerons à examiner ici la pertinence pratique d'une partie de ces suggestions pour l'édition des textes en ancien français rédigés en caractères hébreux. Pour ce faire, nous nous baserons essentiellement sur l'édition du *Devisement du Monde* de Marco Polo établie par Anja Overbeck (MPolGrcO)⁹, qui présente l'avantage d'énoncer de manière explicite les considérations ayant amené l'éditrice à ses choix éditoriaux. Ceux-ci prennent comme point de départ une critique sévère des pratiques éditoriales établies :

Dans la pratique aussi nous pouvons observer que l'acte d'éditer s'est transformé en une simple technique suivant le seul principe de l'« intelligibilité » ou de la « lisibilité », qui s'est imposé au fil du temps dans la pratique éditoriale romaniste. [...] Ce faisant, on a repris de façon réitérée et de manière relativement peu critique l'attitude, propagée d'abord par Paul Meyer (1910), selon laquelle l'éditeur devait faciliter la lecture du texte édité au lecteur par des interventions

⁷ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 111-112. Cf. également Keith Busby, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, New York, Rodopi, 2002, t. 1, p. 59-64.

⁸ À ce sujet, voir par exemple Rüdiger Schnell, « 'Autor' und 'Werk' im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven », dans Joachim Heinze, Leslie Peter Johnson et Gisela Vollmann-Profe, *Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996*, Berlin, Erich Schmidt, 1998, coll. « Wolfram-Studien », 15, p. 12-73, et en particulier p. 43 (nous traduisons) : Ce qui est problématique, mais compréhensible si l'on tient compte des interconnections avec le postmodernisme, c'est la notion inexprimée de la Nouvelle Philologie selon laquelle il n'y aurait pas de fautes textuelles, car toutes les variantes seraient au même degré correctes et valables. Cela reflète un relativisme radical. Ce faisant, on met en congé non seulement l'auteur, mais aussi l'éditeur. L'orientation de la Nouvelle Philologie me semble paradoxale dans la mesure où, d'un côté, elle revendique une compétence en linguistique historique et un examen intensif des manuscrits et variantes textuelles, mais, de l'autre côté, elle renonce délibérément, lors de l'établissement du texte, aux connaissances obtenues par la familiarisation intime avec les manuscrits. [Problematisch, aber angesichts der intellektuellen Querverbindungen zur Postmoderne verständlich, ist die unausgesprochene Vorstellung der New Philology, es gebe – weil alle Varianten gleich richtig und gültig seien – keinen textuellen Fehler. Darin spiegelt sich ein radikaler Relativismus. Damit wird aber nicht nur der Autor, sondern auch der Herausgeber verabschiedet. Paradox erscheint mir die Stoßrichtung der New Philology deshalb, weil sie einerseits sprachhistorische Kompetenz und eine intensive Beschäftigung mit den Handschriften und Textvarianten fordert, gleichzeitig aber bei der Textherstellung freiwillig auf die infolge der intimen Handschriftenkenntnis erlangten Einsichten in Sinn und Unsinn von Varianten verzichtet].

⁹ Pour une appréciation critique de cette édition cf. aussi le compte rendu de MPolGrcO par Stephen Dörr paru dans *Vox Romanica*, 66, 2007, p. 327-330 (sur des questions d'ordre gnoséologique voir en particulier p. 328).

éditoriales comme l'insertion d'accents, l'uniformisation de variantes graphiques telles que *i* et *j*, *u* et *v*, ou l'application de systèmes modernes de ponctuation et d'utilisation de majuscules et minuscules¹⁰.

Pour sa propre édition, Anja Overbeck aspire à une « reproduction la plus authentique possible de tous les détails linguistiques et extralinguistiques contenus dans le manuscrit »¹¹, ce qui l'amène à tenter de restituer dans le texte édité toutes les particularités de la source manuscrite, qu'il s'agisse d'idiosyncrasies du scribe¹², de la distinction de variantes graphiques telles que les deux allographes du graphème *s*¹³ ou d'erreurs scribales évidentes que présente le manuscrit¹⁴ :

Ce sont pourtant justement ces fautes et petites altérations survenues lors de la copie qui permettent au lecteur moderne de se rapprocher plus facilement du copiste médiéval. Elles permettent de discerner à quel point un scribe était concentré lors du travail, combien il comprenait de ce qu'il recopiait, ou sous quelle forme il modifiait peut-être délibérément le texte de son modèle¹⁵.

Le résultat obtenu par Anja Overbeck en suivant ces principes éditoriaux se rapproche d'une édition plus ou moins diplomatique¹⁶. Si nous procémons à une tentative d'application d'une telle méthode à l'édition d'un texte transmis

¹⁰ MPolGregcO, p. 69 : « *Auch in der Praxis ist zu beobachten, daß das Edieren selbst zu einer reinen Technik nach dem alleinigen Grundsatz der "Verstehbarkeit" bzw. der "Lesbarkeit" geworden ist, der sich im Laufe der Zeit in der romanistischen Editionspraxis durchgesetzt hat [...]. Dabei wurde immer wieder relativ unkritisch die in der Romanischen Philologie zuerst von Paul Meyer (1910) verbreitete Auffassung übernommen, daß der Herausgeber dem Leser die Lektüre des edierten Textes durch Eingriffe wie die Einfügung von Akzenten, den Ausgleich von graphischen Varianten wie i und j, u und v oder die Anwendung moderner Systeme wie der Interpunktions- und der Minuskel- / Majuskelverwendung zu erleichtern habe* », c'est nous qui traduisons.

¹¹ MPolGregcO, p. 113 : « [...] möglichst authentische [...] Wiedergabe aller in der Handschrift enthaltenen Details sprachlicher und außersprachlicher Natur », c'est nous qui traduisons.

¹² Voir par exemple MPolGregcO, p. 113 et p. 115.

¹³ Voir MPolGregcO, p. 115.

¹⁴ Voir MPolGregcO, p. 123.

¹⁵ MPolGregcO, p. 123-124 : « *Gerade diese Fehler und kleine Veränderungen bei der Abschrift sind es jedoch, die dem modernen Leser eine Annäherung an den mittelalterlichen Kopisten erleichtern. An ihnen läßt sich ablesen, wie konzentriert ein Schreiber am Werk war, wieviel er von dem, was er abschrieb, verstanden hat oder in welcher Weise er vielleicht auch absichtlich den Text seiner Vorlage verändert hat* », c'est nous qui traduisons.

¹⁶ Cf. aussi Bernadette A. Masters, « The Distribution, Destruction and Dislocation of Authority in Medieval Literature and Its Modern Derivatives », *Romanic Review*, 82, 1991, p. 285 (nous traduisons) : « Pour rendre accessibles ces textes [littéraires médiévaux] à un public contemporain, rien de moins que des éditions diplomatiques fera l'affaire [*In making these [medieval literary] texts available to a present-day audience, nothing less than diplomatic editions, with suggestions as to punctuation, will do*] ».

en graphie hébraïque, il faut d'abord effectuer un certain nombre de choix méthodologiques : le respect des particularités graphiques du manuscrit interdit notamment l'emploi d'un alphabet de translittération et impose le maintien de la graphie originale, qui permet entre autres de distinguer entre lettres initiales et médianes, d'une part, et lettres finales, d'autre part ; les graphies particulières et les abréviations doivent être maintenues telles quelles ; enfin, les sauts à la ligne peuvent être indiqués par des barres verticales. Le type d'édition résultant de la mise en œuvre de cette méthode peut être illustré par un extrait de GHamb¹⁷ fournissant des gloses sur Ps 65-67, que nous éditons ici selon les principes esquissés :

[40d] דומה טיזמנט יספרו כ ויספר | משביה אבישנט ל משפייל | ותשוקקה איאביברשלוי
 | יփשו עלות אנצירקרונט | אקייזנמןץ ל ייקשו עלילות | פלגי רויישישיש כ פליי מים |
 תלמיה שרייאונש כ על | תלמי שדי שורות המחרישה | רוה אשאוליליר נחת | אושאגאייר |
 נחת אדצינדרא ל וירד | תומוגננה דנירשלוי ירעפון | דיגטרונט דשן גרישא | נאות
 מנוייר כרים מוטונץ | יא' פלאנורש ל מישור | יעטפו אגבולפרונט וכן דה' | מנ' עם
 המחלצות והמעפטות | ל כסית ועיטוף בר בליך | יתרועעו וובלרונט כ תרעה | במצודה
 אנרויז ל רשת | מועקה אנגוי שא | לדריה אשולמנט ל שביעה | מועקה אנקלוטרא ל מסגר
 | ירומו איהצראונט כ ביד רמה | פצז אוברירט מהים גרש | ירומם שראהציז תנחם מינראוץ

Il est évident qu'une telle approche éditoriale met l'accent sur la fidélité de l'édition à la source manuscrite et considère la lisibilité du texte édité comme secondaire. Le texte obtenu remplit donc certes l'exigence du respect de l'altérité de l'écrit médiéval, mais nous devons également concéder qu'une application rigoureuse des principes préconisés dans MPolGrecO à l'édition d'un glossaire hébreu-français met en question l'intelligibilité même du texte édité pour un lecteur non spécialiste qui, avant même de pouvoir entamer une analyse linguistique des gloses françaises, devra surmonter l'obstacle de l'identification des gloses à l'intérieur de l'édition.

Il peut en conséquence paraître plus opportun de présenter les gloses françaises dans une translittération de la graphie hébraïque en caractères latins, même si une telle solution revient à abandonner en partie le principe de la « reproduction la plus authentique possible », tout en restant par ailleurs fidèle au texte manuscrit. Si l'on admet une telle modification pour ce qui est du traitement éditorial des gloses françaises, le même extrait de GHamb se présente ainsi :

[40d] דומה טיזמנט יספרו כ ויספר | משביה אבישנט ל משפייל | ותשוקקה איאביברשלוי
 'y'bybrslwy tyyzmn̄ | משביה כ ויספר | משביה ל bysn̄ | ותשוקקה bysn̄ |
 יփשו עלות אנצירקרונט | אקייזנמןץ ל ייקשו עלילות | פלגי qyzwnmn̄ כ פליי
 'n'syrqrwn̄ | פלגי rwyyşyyss | פלגי rwyyşyyss | פלגי rwyyşyyss |

¹⁷ Ce fragment d'un glossaire biblique hébreu-français sur les *Psaumes*, qui date du XIV^e siècle, est conservé dans le ms. Hambourg, Staats- und Universitätsbibliothek Cod. hebr. 182b, fol. 39r-fol. 41r.

מים | תלמידה śryy'wnś כ על | תלמי שדי سورות המהריישה | רוה 'ש' נחת dygwtrwnł | נחת' [41a] ל וירד' תМОוגננה dnryslwy יריעפונ | דשן gryr' | נאותה mnwysr | י'א' mnwysr כרים pl' ל מישור | עטפו nbwlprwnł | ywblrwnł | נב' עם המחלצות והעטפות | לכסיית ועיטוף בר blyp | יתרוועש ywblrwnł | תרעה | במצויה nrwyys | לרשת' | מועקה ś' ngwyj | לרווחה | swlmlnt | לשבעה | תרעה | במצויה nrwyys | לרשות' | מועקה ś' yhsrwnł | ביד רמה | פצויwbryt' מחים | grs' ירומם | תנחם מינראoon | תנחם yhsrwnł

Comparée à une édition imitative s'efforçant de respecter l'ensemble des particularités graphiques du manuscrit, la translittération des gloses entraîne la perte d'un certain nombre d'informations – notamment la distinction graphique entre lettres initiales et médianes, d'une part, et lettres finales, d'autre part –, mais le résultat reste néanmoins proche du manuscrit dans la mesure où les équivalences établies entre signes de translittération et lettres hébraïques sont bijectives (la translittération permet ainsi de reconstruire à chaque endroit de manière univoque la graphie hébraïque). En revanche, il est difficile d'établir un lien entre les passages en ancien français dans une telle édition et nos connaissances sur l'ancien français tel qu'il apparaît dans les textes en graphie latine, et donc d'intégrer les résultats d'un tel travail dans l'étude de l'ancien français au sens plus large. Sur un plan pratique, ce problème se manifestera entre autres dans la difficulté à laquelle se verra confronté un lecteur tentant d'identifier des formes telles que *blyp* ou *qyzwnmn̄s* dans un dictionnaire d'ancien français (en l'occurrence, il s'agit respectivement de *blef* « ensemble de céréales qui servent à la nourriture de l'homme », TL 1,996 sous BLÉ, et de *achoisonement* « accusation », TL 6,968 sous OCHOISONEMENT). Pour ce qui est de l'analyse lexicographique des gloses, il va sans dire que l'exemple d'édition présenté ne remplit pas l'exigence de mettre à profit les connaissances acquises par l'éditeur lors de l'examen approfondi de son texte pour donner au lecteur les moyens lui permettant une interprétation raisonnée des données linguistiques relevées. Même si ce genre d'obstacle est certainement surmontable, il demande au lecteur un travail qui aurait dû être accompli par l'éditeur.

Plutôt que d'aspirer à une édition qui sacrifierait l'intelligibilité même du texte au profit du principe d'authenticité maximale, le défi qui se présente lors de l'édition des sources en ancien français transmises en caractères hébreux consiste selon nous dans la mise en place d'une méthode d'édition permettant de réconcilier le principe de l'intelligibilité avec celui de la fidélité. À cet égard, il est instructif de passer en revue différentes méthodes éditoriales appliquées par le passé aux textes français médiévaux en graphie hébraïque.

D'une part, nous pouvons relever des éditions comme celles élaborées par Josef Oesterreicher à la fin du XIX^e siècle – en particulier FevresOe et RaschiO –,

qui remanient librement la graphie du manuscrit et obtiennent ce faisant un texte dont la graphie est proche de l'ancien français tel qu'il se présente dans les sources en caractères latins. Si une telle méthode d'édition facilite la lecture du texte, elle renonce entièrement au principe de la fidélité au manuscrit et ne permet pas de contrôler les interventions éditoriales, ce qui limite sérieusement l'utilité de ces éditions pour une utilisation scientifique.

À l'opposé de cette méthode d'édition libre, mais souvent approximative, nous trouvons des travaux comme l'édition partielle du traité médical Fevres établie en 1933 par Lucie Katzenellenbogen-Nußbaum (FevresK), qui se sert d'un système de translittération stricte pour établir une édition quasi-diplomatique du texte manuscrit. Cette approche a le mérite de rendre compte de tous les éléments pertinents de la graphie originale et nous semble clairement préférable à la méthode approximative : contrairement à FevresOe ou RaschiO, FevresK est certes d'un accès plus difficile, mais reste tout à fait utilisable dans une optique scientifique. La méthode rigoureuse exemplifiée par FevresK présente néanmoins des inconvénients : elle se distingue certes par sa fidélité au manuscrit édité, mais elle atteint cet objectif aux dépens de la lisibilité du texte. Le lecteur reconnaîtra probablement *encomencement* - ou *escomencement* ? - dans *ejcomejnsəmejnt* (FevresK, p. 34) et *cete definicion* dans *sejtə definiçion* (FevresK, p. 32) mais il risque d'interpréter le digraphe «ej» comme représentant une diphtongue [ej] ou [ɛj], alors qu'une comparaison avec d'autres textes en graphie hébraïque laisserait plutôt penser qu'il s'agit simplement d'une voyelle longue [e:] ou [ɛ:]¹⁸.

Une solution surmontant ces problèmes a pourtant été proposée par Arsène Darmesteter dès les débuts des recherches sur les textes français en graphie hébraïque et mise en pratique notamment dans son édition de l'*Élegie de Troyes* datant de 1874 (ElégTroyesD¹). Plutôt que de choisir un seul type d'édition, Darmesteter présente de manière synoptique les différentes étapes de la démarche éditoriale et dépasse ainsi à la fois les inconvénients de la translittération stricte et ceux de la méthode approximative : il fournit d'abord le texte en caractères hébreux dans une édition diplomatique, y joint ensuite une translittération stricte en caractères latins, et procède enfin à une transposition en graphie courante¹⁹, ce qui rend le texte accessible aux non hébreus et permet d'établir des comparaisons avec des textes en ancien français rédigés en graphie latine, tout en rendant vérifiables toutes les interventions de l'éditeur lors de

¹⁸ Cf. FevresKi, p. 23.

¹⁹ Darmesteter présente encore une quatrième version, fournissant un texte normalisé avec un mètre régulier, dont on se passerait dans une édition moderne.

l'établissement du texte. L'inconvénient principal de la méthode préconisée par Darmesteter est la nécessité de présenter trois versions du texte édité.

Près d'un siècle plus tard, les travaux de Menahem Banitt s'inscrivent dans une approche éditoriale proche de Darmesteter, mais réduisent à deux le nombre d'étapes présentées dans l'édition : dans GlBâleB et GlLeipzigBa, Banitt fournit d'abord pour chaque glose française une édition plus ou moins diplomatique en graphie hébraïque, et ensuite une transposition en graphie latine constituant un compromis entre une translittération stricte et la graphie habituelle de l'ancien français.

Cependant, même la méthode de Banitt présente quelques inconvénients. Pour vérifier la démarche de l'éditeur, il est nécessaire de consulter le texte hébreu des gloses, alors que le compromis opéré entre l'établissement d'un texte en graphie courante et la fidélité au texte du manuscrit aboutit souvent à des graphies inhabituelles, qui restent généralement assez proches de la graphie du manuscrit. Ainsi des gloses comme *èà lârène* (= *et a la reine*, GlBâleB 3057) ou *d'erонпèç* (= *deronpez*, GlLeipzigBa 2600), dont la graphie peut sembler particulière, s'expliquent-elles par des spécificités de l'écriture hébraïque. En même temps, la graphie latine adoptée par Banitt ne constitue pas non plus une translittération exacte : elle omet entre autres le *He* final²⁰ et ne distingue pas un *Aleph* ponctué de *Šwa* d'un *Šwa* dépourvu d'une *mater lectionis*²¹.

De tels inconvénients nous semblent être surtout dus au fait que l'étape de la translittération stricte et celle de la transposition en graphie courante, que Banitt réunit dans sa présentation des gloses en graphie latine, ont des objectifs opposés : la première vise à reproduire fidèlement les particularités graphiques du manuscrit, tandis que la seconde aspire à établir un texte se rapprochant des sources transmises en graphie latine. Plutôt que de combiner ces deux étapes en une seule, il paraît plus raisonnable de les séparer, puis d'opérer une synthèse entre l'édition diplomatique et la translittération stricte.

En appliquant la méthode d'édition proposée ici à l'extrait de GlHamb édité ci-dessus, nous présentons en parallèle une translittération stricte des gloses permettant de contrôler les interventions éditoriales ultérieures et une édition critique qui établit un texte intelligible en une graphie courante de l'ancien

²⁰ Voir par exemple GlBâleB 2618 *ècânèle* [= *et canele*] pour *ׂeqānēlə’ḥ*.

²¹ Voir par exemple GlBâleB 2575 *come qōmə’* avec *Aleph* par rapport à GlBâleB 2595 *seront ּərōnּt* sans *Aleph*.

français. Pour faciliter l'abord de l'édition par un lecteur romaniste, nous fournissons en outre des traductions pour les commentaires en hébreu qui suivent les gloses, que nous reproduisons dans l'apparat critique, et pour les annotations occasionnelles du glossateur.

40d	1	דָמִיה	tyyzmn̄t	taisement	Ps 65,2
	2	יִסְפּוֹר	—	—	Ps 64,6
	3	מִשְׁבֵּחַ	'byśn̄t	abaissant	Ps 65,8
	4	וְתִשְׁקַקְהָ	'y'bybršlw̄y	e abeivras lui	Ps 65,10
	5	יְחִפְשֹׂוּלָה	'nṣyrqrwn̄t 'q̄yzwnmns̄	encercheront acheisonemenz	Ps 64,7
	6	פֶּלְגִּי	rwyyšyy[1]š	roissels	Ps 65,10
	7	תְּלִמְיָה	śryy'wn̄s	ses roions	Ps 65,11
	8	רֹהָה	's'wlyr	a saoler	Ps 65,11
41a	9a	נָחַת	'sw'gyyr	a soagier	Ps 65,11
	9b	נָחַת	'dsyndr'	a descendre	Ps 65,11
	10	תְּמוּגָנָה	dnyršlw̄y	deniras lui	Ps 65,11
	11	יְרֻפָּפָן	dygwtrwn̄t	degoteront	Ps 65,12
	12	דְּשָׁן	grys'	graisse	Ps 65,12
	13	נְאוֹת	mnwyrr	manoir	Ps 65,13
	14a	כָּרִים il y a une autre glose	mwtwn̄s	motonz	Ps 65,14
	14b	יְאָ'	pl'nwr̄s	planures	Ps 65,14
	15	יְעַטְפּוֹ	'nbwlprwn̄t	envoleperont	Ps 65,14
	16	בָּרָךְ	blyp	blef	Ps 65,14
	17	יְהֻרְעָעָנוּ	ywblrwn̄t	jubleront	Ps 65,14
	18	בְּמִצְדָּה	'nrwyys	en roiz	Ps 66,11
	19	מִזְעָקָה	'ngwyys'	angoisse	Ps 66,11
	20	לְרוֹיָה	'swlmnt̄	a saolement	Ps 66,12
	21	מִזְקָה	'nqlwtwr'	encloture	Ps 66,11
	22	יְרֻמוֹ	'yhšrn̄t	ehaceront	Ps 66,7
	23	פְּצֹוֹ	'wbryrt̄	ovrirent	Ps 66,14
	24	מְחִימָה	gr̄s	gras	Ps 66,15
	25	יְרֻומָם	śr [']yhšy	sera ehacé	Ps 66,17
	26	תְּנַחַם	mynr'wš	menera euz	Ps 67,5

2 כִּי יָסַפֵּר comme 'et il relata' [Gen 24,66 etc.]. 3 לְמִשְׁפֵּל expression pour 'qui baisse'. 5 עֲלִילָות 5 comme 'la main levée' [Ex 14,8 etc.]. 6 Bible hébr.²² Ms. «rwyyšyyss». 7 expression pour 'ils recherchent les accusations'. 8 Bible hébr. Ms. «tlyzmn̄t». 9b כִּי תְּלִמְיָה שְׁדֵי שָׂרוֹת הַמְּהֻרִישָׁה comme 'sur les sillons des champs' [Hos 10,4 etc.] ; ce sont les sillons de la charrue. 17 כִּי יַרְדֵּן expression pour 'et il descendit'. 14b לְמִשְׁוֹרֶת expression pour 'plainé'. 15 מְנַהֵּם וְמְנַחֵּף וְמְנַחֵּף הַמְּהֻרִישָׁה et ainsi Mənāhem [= Mənāhem ben Sāruq] le lia-t-il avec les 'vêtements festifs' et les 'capes', ce sont des désignations de ce qui couvre et de ce qui enrobe. 20 כִּי תְּרִיעָה expression pour 'trompette' [Lev 23,24]. 21 לְמִסְגָּר expression pour 'filet'. 22 כִּי בַּדְּ רָמָה expression pour 'rassasiement'. 23 כִּי בַּדְּ רָמָה expression pour 'clôture'. 24 כִּי בַּדְּ רָמָה comme 'la main levée' [Ex 14,8 etc.]. 25 Bible hébr. ms. «śr'yhšy».

22 Bible hébraïque, éd. Mordechai Breuer et al., *Jerusalem Crown. The Bible of the Hebrew University of Jerusalem*, Bâle, Karger / Jérusalem, Ben-Zvi, 2000.

1 GLBNhébr302L 178,70 id. ; GlParmePald 152r18 id. ; GlLeipzigBa 14829 id. ; GlParmePale 58v24 id. ; GLBNhébr301 69r29 *taire*. 3 GLBNhébr302L 178,71 id. ; GLBNhébr301 69r31 id. ; GlParmePald 152r19 id. ; GlLeipzigBa 14830 id. ; GlParmePale 58v25 id. 4 GlParmePale 58v26 id. ; GLBNhébr302L 178,75 *e abuvras li*; GLBNhébr301 69r34 *e abeivras li*; GlLeipzigBa 14822-3 *cercheront acoisons*. 6 GlParmePale 58v27 id. ; GLBNhébr302L *lu ruisseau*; GLBNhébr301 69r35 *russeil*; GlParmePald 152r25 *le ruisseau*; GlLeipzigBa 14837 *lo roissel*. 7 GLBNhébr302L 178,80 id. ; GLBNhébr301 69r37 id. ; GlParmePald 152r27 id. ; GlLeipzigBa 14839 id. ; GlParmePale 58v28 id. 8 GLBNhébr302L 178,81 id. ; GlParmePald 152r28 id. ; GlLeipzigBa 14840 id. ; GlParmePale 58v29 id. ; GLBNhébr301 69r38 *saola*. 9a GLBNhébr302L 178,82 id. ; GlParmePald 152r29 id. ; GlLeipzigBa 14841 id. ; GlParmePale 58v30 id. ; GLBNhébr301 69r39 *a saotume*. 9b GLBNhébr302L 178,83 id. ; GlParmePald 152r30 id. ; GlLeipzigBa 14842 id. ; GlParmePale 58v30 id. 10 GLBNhébr302L 178,84 id. ; GlParmePale 59r1 id. ; GLBNhébr301 69v1 *demoniras*; GlParmePald 152r31 *denis lui*; GlLeipzigBa 14843 *deniras lai*. 11 GLBNhébr302L 178,87 id. ; GLBNhébr301 69v3 id. ; GlParmePald 152v2 id. ; GlLeipzigBa 14846 id. ; GlParmePale 59r2 id. 12 GLBNhébr302L 178,88 id. ; GLBNhébr301 69v4 id. ; GlParmePald 152v3 id. ; GlLeipzigBa 14847 id. ; GlParmePale 59r3 id. 13 GlParmePale 59r4 id. ; GLBNhébr301 69v5 *manoirs*. 14b GLBNhébr301 69v7 id. ; GlParmePald 152v5 id. ; GlParmePale 59r5 id. ; GLBNhébr302L 178,91 *e plenures*; GlLeipzigBa 14850 *e plenores*. 15 GLBNhébr302L 178,92 id. ; GlParmePald 152v6 id. ; GlLeipzigBa 14851 id. ; GlParmePale 59r6 id. 16 GLBNhébr302L 178,93 id. ; GLBNhébr301 69v8 id. ; GlParmePald 152v7 id. ; GlLeipzigBa 14852 id. 17 GlParmePald 152v8 id. ; GlLeipzigBa 14853 id. ; GlParmePale 59r7 id. ; GLBNhébr302L 178,94 *seront jublonz*; GLBNhébr301 69v9 *serunt acunpaigneiz*. 18 GlParmePald 152v12 id. ; GlParmePale 59r8 id. ; GLBNhébr302L 179,4 *an la roiz*; GlLeipzigBa 14857 *an la roice*. 19 GLBNhébr301 69v15 id. ; GlParmePald 152v13 id. ; GlLeipzigBa 14858 id. ; GlParmePale 59r9 id. ; GLBNhébr302L 179,5 *onguisé*. 20 GlParmePale 59r11 id. ; GLBNhébr302L 179,8 *a saülte*; GlParmePald 152v15 *a saolte*; GlLeipzigBa 14860 *a saoleté*. 21 GlParmePald 152v14 id. ; GlParmePale 59r10 id. ; GLBNhébr302L 179,6 *anclaumont*; GlLeipzigBa 14859 *anclöemant*. 22 GlLeipzigBa 14862 id. ; GlParmePale 59r12 id. 23 GlLeipzigBa 14863 id. ; GlParmePale 59r13 id. 24 GLBNhébr302L 179,9 id. ; GLBNhébr301 69v16 id. ; GlParmePald 152v16 id. ; GlLeipzigBa 14861 id. ; GlParmePale 59r14 id. 25 GlParmePale 59r15 id. ; GLBNhébr302L *e acalsmont*; GLBNhébr301 69v17 *e esnoez*; GlParmePald 152v17 *e esacemant*; GlLeipzigBa 14864 *e holcement*. 26 GLBNhébr301 69v18 id.

110

La mise en page de l'édition rend explicite la macrostructure du glossaire par une disposition en colonnes même là où le manuscrit présente un texte continu. La première colonne, présentée à côté de la numérotation continue des gloses, reproduit le lemme biblique en hébreu. La translittération stricte figurant en deuxième colonne se sert de l'alphabet de transcription employé en linguistique des langues sémitiques et permet de reconstruire chaque détail de la graphie hébraïque des gloses tout en étant accessible au lecteur non hébraïsant. La transposition des gloses en une graphie latine courante présentée en troisième colonne, qui ne se limite pas à un transcodage mécanique de chaque signe de translittération en une lettre de l'alphabet latin, mais s'opère sur le niveau du lexème, nécessite pour chaque mot une démarche interprétative fondée sur nos connaissances du diasystème linguistique de l'ancien français et des régularités graphématisques sous-jacentes à l'emploi de l'alphabet hébreu pour l'écriture des gloses françaises. Ainsi une lecture mécanique de la graphie *blyp* (n° 11) permettrait-elle en principe une interprétation comme *blip*, *blep*, *bleip*, *belip*, *belep*, *blif*, *belif*, *blef*, *belef*, *velep*, *velef*, etc. ; c'est l'identification du lexème et de sa forme grammaticale qui permet la décision en faveur de la graphie *blef*.

Enfin, chaque lemme hébreu est replacé dans son contexte par un renvoi au verset biblique dont il est issu.

L'apparat accompagnant l'édition est divisé en deux parties. La première présente les commentaires en hébreu qui suivent les gloses en les accompagnant d'une traduction, signale les différences relevées entre les lemmes hébreux et le *textus receptus* de la Bible hébraïque et documente les interventions éditoriales touchant le texte des gloses tel qu'il se présente en caractères hébreux. La deuxième documente la tradition textuelle dans laquelle s'inscrit le glossaire édité. S'il pouvait paraître plus commode de ne citer les autres sources que dans des cas exceptionnels, une telle façon de procéder présenterait l'inconvénient de camoufler les rapports textuels étroits existant entre les glossaires : il est rare de trouver une glose attestée uniquement dans un seul glossaire biblique ; le plus souvent, on retrouve des gloses identiques ou très proches dans plusieurs autres glossaires, de sorte que des particularités linguistiques relevées dans un glossaire donné doivent être confrontées à l'ensemble de la tradition textuelle des glossaires bibliques hébreux-français avant de permettre des conclusions sur la langue du glossaire en question. Inversement, le constat de ce degré élevé d'interdépendance textuelle n'est pas non plus sans importance pour l'étude lexicographique, comme l'illustre l'article *GONFANER du DEAF : une série d'attestations comme GlBNhébr302L 170,69 ; GlLeipzigA 422 ; GlParmePal2924 LevyTrés ; GlBNhébr301 LevyTrés ; GlParmePal2780 LevyTrés semble à première vue témoigner d'une certaine vitalité du mot ; elle est toutefois à évaluer différemment quand on apprend que « toutes ces att. glosent Ps 20,6 »²³.

Nous pouvons ainsi constater que les problèmes particuliers liés à l'altérité graphématisante des textes en ancien français transmis en graphie hébraïque exigent une méthode d'édition spécifique permettant de réconcilier l'exigence de l'intelligibilité avec le principe de la fidélité au manuscrit. Mais si les conséquences de choix éditoriaux malheureux sont particulièrement flagrantes dans le domaine des sources transmises en caractères hébreux, où elles peuvent mettre en cause l'intelligibilité même de l'édition et engendrer des interprétations erronées du texte édité, les leçons à en tirer nous semblent être valables également au-delà de ce domaine et s'accordent avec la conclusion formulée par Johannes Kramer :

Le matériau avec lequel travaille le linguiste est constitué d'actes de langage individuels et appartient ainsi au plan de la parole, mais l'intérêt de connaissance

²³ DEAF G 995 sous GONFANON.

principal est le système sous-jacent à ces actes de langage, bref, la langue. De même l'éditeur ne peut accéder de façon matérielle qu'à des 'actes d'écriture' concrets qui ont été fixés dans des manuscrits, mais il doit s'efforcer lui aussi de reconnaître l'unicité derrière la variabilité. Que cela ne soit pas toujours possible pour différentes raisons n'est pas un argument contre la validité de cette exigence²⁴.

Si une édition aspire à saisir un intérêt de connaissance qui va au-delà de la variante individuelle et vise les faits de *langue*, ce sont selon nous les caractéristiques spécifiques du texte édité et les exigences particulières du public visé, et non pas des considérations théoriques aprioristes, qui doivent déterminer les choix éditoriaux effectués.

24 Johannes Kramer, « Romanistische Schlußfolgerungen aus den Editionsprinzipien der Klassischen Philologie », dans Martin-Dietrich Gleßgen et Franz Lebsanft (dir.), *Alte und neue Philologie*, Tübingen, Niemeyer, 1997, p. 57-58 : « Das Material mit dem der Linguist arbeitet, besteht aus konkreten Sprechakten, gehört also der Ebene der parole an, aber das Haupterkennungsziel ist die Systematik, die hinter den Sprechakten steht, eben die langue ; ebenso sind dem Editor nur konkrete 'Schreibakte', die in Handschriften niedergelegt wurden, materiell greifbar, aber auch er muß versuchen, die hinter der Vielheit liegende Einheit zu erkennen – daß das manchmal aus verschiedenen Gründen nicht möglich ist, ist kein Argument gegen die Richtigkeit dieser Forderung », notre traduction.

LA MOUVANCE DU LIVRE IMPRIMÉ EN FRANÇAIS :
L'EXEMPLE DES INCUNABLES DU
DE PROPRIETATIBUS RERUM DE BARTHÉLEMY L'ANGLAIS
DANS LA TRADUCTION DE JEAN CORBECHON

Christine Silvi
Université Paris-Sorbonne

Objet figé car fabriqué en série dans lequel les variantes ne sont normalement plus admises, le livre imprimé marque, de ce point de vue, une véritable rupture avec le manuscrit. Pourtant, une étude minutieuse des premières éditions prouve que, loin d'être fixe car reproductible à l'identique, le texte est, même sorti des presses, l'objet de mille variations. Les huit éditions incunables¹ recensées à ce jour du *Liber de proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais dans la traduction qu'en a donnée Jean Corbechon – Lyon, Matthias Huss, 1482 ; Lyon, Matthias Huss, 1485 ; Lyon, Guillaume Le Roy, 1485 ; Lyon, Matthias Huss, 1487 ; Lyon, Matthias Huss, 1491 ; Lyon, Claude Davost, 1500 ; Lyon, Jean Siber, sans date ; Paris, Antoine Vérard, sans date² – auxquelles nous ajouterais l'édition de 1510 partagée entre Michel Le Noir, imprimeur à Paris pour Michel Angier, et les libraires associés Jean Petit et Michel Lenoir³ illustrent tous les types de

113

LE TEXTE MÉDIÉVAL • PUPS • 2012

¹ Huit et non neuf comme on le trouve indiqué dans certains catalogues (voir par exemple Marie Pellechet, *Catalogue général des incunables des bibliothèques de France*, Paris, A. Picard et fils, 1897, t. 1, notices 1877-1885 et le *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (= *GW*), Leipzig, Hiersemann, 1928, t. 1, notices 3415-3422, l'édition de Davost, la neuvième répertoriée, y étant une simple addition à la notice 3422) ainsi d'ailleurs que dans des études pourtant récentes comme celle de Heinz Meyer, *Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus. Untersuchungen zur Überlieferung und Rezeptionsgeschichte von « De proprietatibus rerum »*, München, W. Fink, 2000, p. 401-402. On trouvera une mise au point complète sur tous ces incunables dans Christine Silvi, « Jean Corbechon “revisité” : revoir, corriger et diffuser le *Propriétaire en françois* dans les incunables et post-incunables », dans Joëlle Ducos, Bernard Ribémont et Baudouin Van den Abeele (dir.), *Écriture et réception d'une encyclopédie médiévale : Jean Corbechon*, Le Livre des Propriétés des choses, Turnhout, Brepols, à paraître.

² Éditions dorénavant notées respectivement H 1482, H 1485, G 1485, H 1487, H 1491, D 1500, JS et AV.

³ Nous incluons cette édition dans notre étude avec d'autant moins de scrupules que la coupure chronologique qui fait commencer l'ère du livre imprimé moderne au premier janvier 1501 et qui désigne les imprimés antérieurs sous le terme d'*incunables* est, comme chacun sait, factice.

mouvance qu'il est possible de rencontrer dans les premiers imprimés : les plus petites – le remplacement d'une lettre ou d'un lexème, le recours à un signe abréviaatif ou à la forme complète d'un signifiant, le choix de la disjonction ou au contraire de la soudure des mots – y côtoient les plus grandes, comme celles qui touchent à l'agencement même de l'ouvrage. Les cas de figure les plus intéressants y sont de plus représentés : c'est ainsi qu'ont été conservés deux exemplaires différents d'une même édition, celle d'Antoine Vérard, que quatre des huit incunables proviennent d'un même atelier, celui de Matthias Huss, alors que les quatre autres sont issus des presses d'imprimeurs différents, que le dernier incunable est enrichi d'additions et que l'édition *princeps*, ainsi d'ailleurs que toutes les éditions qui lui succéderont, diffuse un texte revu et corrigé par Pierre Ferget, moine augustin lyonnais et docteur en théologie, mentionné dans le colophon des incunables pour avoir « revisité » le *Livre des Propriétés des choses*⁴. Les remaniements apportés par Pierre Ferget ainsi d'ailleurs que les premières additions dues à Claude Davost qui, figurant dans le colophon de l'édition de 1500, éclipsent définitivement l'augustin et ses corrections⁵, sont les seuls qui soient légitimés et revendiqués par les imprimeurs eux-mêmes alors que tous les autres n'ont aucune existence avouée, n'étant ni reconnus ni même, parfois, connus de ceux qui en sont à l'origine. Ce sont ces changements-là qui retiendront notre attention⁶ et nous suivrons notamment ceux que subit le livre XI du traité de Barthélémy, consacré à l'air⁷. Ne faisant l'objet d'aucune mise en exergue puisqu'ils ne sont mentionnés ni dans la page de titre⁸ ni dans le colophon, ils ne sont signalés nulle part et seul un examen méticuleux de tous les incunables permet de les repérer. Les premiers changements d'un texte à l'autre que nous examinerons sont involontaires et inconscients : les oubliis de lettres, de mots, de phrases même, ou bien encore l'interversion de signes nous rappellent que le compositeur est, comme le copiste auquel il succède, un artisan de l'écriture. Faillible lui aussi, il commet, comme son prédécesseur, des

⁴ Dorénavant le *LPC*. Pour une étude détaillée des interventions de Pierre Ferget, voir Christine Silvi, « Jean Corbechon "revisité" », art. cit.

⁵ Dans ce colophon, pour moitié réécrit, la mention du travail effectué par Ferget disparaît en effet, laissant la place à l'énumération des traités ajoutés : « [...] Et y est adiouste les vertus et proprietez des herbes et des eaues artificielles. Les nativitez des hommes et des femmes et aucunes recepetes tres utiles ».

⁶ Nous avons étudié les autres changements dans l'article signalé *supra*.

⁷ Les exemplaires consultés pour mener à bien notre étude du livre XI sont les suivants : H 1482 (BnF, RES-R-374) ; H 1485 (BnF, RES-R-378) ; G 1485 (éd. numérisée, BnF, NUMM-52844) ; H 1487 (Bibliothèque municipale de Nancy, Inc 104) ; H 1491 (éd. numérisée, BnF, NUMM-54516) ; AV (BnF, RES-R-219) ; JS (Arsenal, FOL-S-430) ; D 1500 (Bibliothèque municipale de Poitiers, INC A 12).

⁸ Ce qui est le cas pour les additions de Claude Davost, qui sont non seulement mentionnées dans le colophon, mais aussi dans ce qui fait office de page de titre.

fautes de lecture et d'impression, erreurs imputables à la fatigue, à l'inattention, à l'incompréhension parfois devant un texte qu'il lui faut « mettre en lettres ». Il a de plus ses propres habitudes – d'aucuns diraient des tics et des manies – décelables à travers des pratiques qui, n'appartenant qu'à lui, font que les pages qu'il produit sont uniques et ne ressemblent à aucune autre. D'autres variations sont imposées par la nouvelle organisation du travail : cette mouvance-là, si elle n'est plus involontaire, est néanmoins subie et contrainte. Enfin, il y a la mouvance choisie, délibérée, qui révèle qu'une conscience – celle du correcteur, du typographe – est à l'œuvre : elle se manifeste par des interventions judicieuses et réfléchies qui témoignent d'un véritable désir d'amélioration, quand ce n'est pas d'appropriation, du texte à imprimer.

On a beaucoup écrit sur la ressemblance entre les incunables et les manuscrits, les premiers typographes s'efforçant de copier le plus fidèlement possible l'*exemplar*⁹ qu'ils avaient sous les yeux¹⁰. Objet de fabrication artisanale lui aussi¹¹, le livre imprimé contient donc, comme le manuscrit, de nombreuses fautes qui, ayant échappé à la vigilance des correcteurs, sont autant de variantes. Dans la mesure où elles ne sont pas, à de rares exceptions près comme c'est par exemple le cas pour l'erreur de numérotation du chapitre 3 du livre XI noté .iiii. chez H 1485 ainsi que chez JS¹², reproduites d'une édition à l'autre, elles font que chaque édition est finalement unique. Certaines touchent à l'intégrité même du texte. Le compositeur chargé de placer les caractères dans le composteur a ainsi pu oublier une lettre comme le *r* dans « pa(r)tie » (H 1485), « g(r)osse » (H 1485) ou « a(r)bres » (JS)¹³, le *i* dans « na(i)ssance » (D 1500) ou encore l'un des deux *n* dans « ton(n)oire »

⁹ Pour l'édition *princeps* d'un texte circulant avant le xv^e siècle, il s'agissait forcément d'un manuscrit.

¹⁰ Sur la ressemblance incunable / livre imprimé, on pourra se reporter à Henri-Jean Martin, « L'apparition du livre à Lyon », dans Marius Audin, Henri-Jean Martin et Jean Toulet (dir.), *Le Siècle d'or de l'imprimerie lyonnaise*, Paris, Éditions du Chêne, 1972, p. 47 et à Rudolf Hirsch, « Scribal tradition and innovation in early printed books », *Variorum Reprints*, 1978, p. 1-40.

¹¹ Il suffit, pour s'en convaincre, de lire la description du travail de composition et d'impression fournie par Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 86-99.

¹² C'est en vain que l'on chercherait dans ces erreurs qui se retrouvent d'une édition à l'autre un indice de filiation. Les points communs entre H 1485 et JS s'arrêtent d'ailleurs là.

¹³ On lit « haulte patie », « gosses vapeurs » dans H 1485, respectivement en XI, 1 et XI, 15 et « Des arbes et des plantes » à douze reprises dans le titre courant du livre XVII chez JS. Le graphème *r* semble particulièrement vulnérable, sans doute parce que l'habitude, bien ancrée, de ne pas l'écrire dans des groupes de lettres et d'utiliser des abréviations par lettres suscrites, rendait son absence de la ligne particulièrement fréquente et donc familière.

(JS, XI, 15)¹⁴. Il a parfois, cas inverse du précédent, mis une lettre en trop, ce qui explique que trois *r* se succèdent dans « erreur » (H 1482, XI, 15). Il a également pu omettre un mot :

Lescler refiert la veue de ceulx qui Ø regardent [...]. (D 1500, XI, 15) / lescler refiert la veue de ceulx qui le regardent [...]. (H 1482 et tous les autres incunables) ou, au contraire, en rajouter un¹⁵ :

Ces vens sont chaulx et secz : ilz sont aussy chaulx pource que [...]. (H 1491, XI, 3) / Ces vens sont chaulx et secz, ilz sont chaulx pource que [...]. (H 1482 et tous les autres incunables)

Parfois encore le compositeur, plongeant sa main dans le mauvais cassetin ou saisissant un caractère mal rangé, a confondu deux lettres à la forme approchante¹⁶ : « fonldroye » (H 1482, XI, 15) est mis là où on attendait « fouldroye » et « autompne » est écrit « antompne » (H 1485, XI, 15)¹⁷. Autre confusion toujours possible, celle des mots : c'est ainsi que là où toutes les éditions¹⁸ disent, conformément à la tradition, représentée ici par Isidore de

116

¹⁴ On trouve « nassance » chez D 1500, XI, 15 alors que tous les autres incunables donnent « naissance ». Dans la mesure où le lemmatiseur du *DMF* ne connaît pas cette forme, nous avons considéré que le *i* a été, dans l'édition de Davost, oublié. C'est encore le recours à cet outil, dont on peut certes contester la pertinence pour déterminer les formes suspectes, qui nous a permis de classer la forme « tonoirre » de JS, XI, 15, comme erronée car ayant perdu un de ces deux *n*, la géminée *nn* ou son abréviation *ō + n* étant de plus partout ailleurs attestée, aussi bien dans les autres occurrences du mot chez JS que dans les autres incunables. En revanche, une forme comme « dommagable » (JS, XI, 15), dont on trouve des exemples dans le *DMF*, n'a pas été repérée comme fautive.

¹⁵ L'ajout de l'adverbe « aussi » n'est peut-être pas une simple erreur. Il se peut en effet que ce mot mis en trop constitue une procédure d'ajustement, le compositeur allongeant ou raccourcissant son texte d'un ou plusieurs mots en fonction de l'espace qui lui reste à remplir sur la page.

¹⁶ Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*, op. cit., p. 87 : « le compositeur, placé devant la *casse*, grand casier de bois très plat, subdivisé en une série de petites cases, les *cassetins* affectés chacun à un signe typographique déterminé, prend les caractères un à un et les place dans le *composteur*, petit récipient de forme allongée, jadis en bois, aujourd'hui en métal ».

¹⁷ Dans les deux exemples cités, il ne s'agit pas d'une simple inversion de lettres, c'est-à-dire d'un *u* qui, suite à une mauvaise manipulation, aurait été placé à l'envers, mais bien d'une confusion entre le *u* et le *n* comme l'attestent les différences, minimes certes, constatées entre les deux signes.

¹⁸ Même l'édition de 1510 qui suit pourtant celle de 1500 dans toutes ses innovations, nous y reviendrons, rétablit le lexème « plouvoir », prouvant par là que, chez Davost, il s'agit bien d'une confusion de formes. La présence de la forme « plouvoir » dans l'édition de 1510 soulève un vrai problème quant aux méthodes de travail suivies dans les ateliers. Si, comme on peut légitimement le penser, cette édition vise à reproduire le texte imprimé par Davost, comment a-t-elle pu employer le lexème juste et attendu ? Les imprimeurs ont-ils simplement fait preuve de bon sens ou ont-ils eu recours à deux textes différents (celui

Séville qui est cité, mais surtout à la leçon du manuscrit censée être la plus proche de l'original¹⁹, que le vent d'Austre, chaud et moite quand il « vient a nous », fait « plouvoir », celle de Claude Davost déclare qu'il fait « plourer » (XI, 3) : si l'eau entre dans le sémème de l'un comme de l'autre de ces verbes, il n'en demeure pas moins vrai que les points communs s'arrêtent là et qu'il y a eu très vraisemblablement chez Davost ou un problème d'identification de la forme, autrement dit de lecture, ou une banale erreur de transcription, l'insistance dans la description du vent sur sa propriété essentielle – « multiplie[r] les pluyes », « fai[re] la pluye et la rousee » – venant corroborer la thèse de la confusion des signifiants. Il arrive également au typographe de déplacer un énoncé :

Premierement il se mue selon ce que le soleil se approche ou se esloigne de luy car [en la partie de austre il est chault et sec et] en approchant il eschauffe et en esloygnant il reffroyde. [...]. De rechief l'air est mue par le diuers siege et par la diuerte disposition de la terre car en septentrion l'air est froyt et sec et en orient il est chault et moiste et en occident il est froid et moiste. (G 1485, XI, 1)

La proposition parasite, entre crochets dans notre citation, aurait dû, comme cela se passe d'ailleurs dans tous les autres incunables qui suivent fidèlement le texte de Corbechon²⁰, prendre place dans l'énumération des parties de la terre située quelques lignes plus bas, entre les énoncés consacrés au septentrion et à l'orient. Certaines fautes ont pour origine les manipulations nombreuses et toujours délicates qu'exige la nouvelle technique : l'espace laissé vide là où on attendait un *i* dans l'adverbe « bien » (G 1485, XI, 15) prouve que le caractère avait été initialement placé dans le compositeur et que c'est très vraisemblablement lors du déplacement de la ligne dans la galée ou dans la forme que la voyelle est tombée²¹ et que, dans l'urgence et afin de maintenir les autres lettres en place, elle a été remplacée par un blanc²².

de l'édition de 1500 et un autre) ? Il se peut également qu'ils aient eu sous les yeux un exemplaire de l'édition de Claude Davost provenant d'un tirage différent de celui auquel appartient l'exemplaire que nous avons consulté.

¹⁹ Il s'agit du ms BnF, fr. 16993, fol. 185r. Sur ce ms, qui semble l'un des plus fiables, voir Baudouin Van den Abeele et Heinz Meyer, « État de l'édition du *De proprietatibus rerum* », dans Baudouin Van den Abeele et Heinz Meyer (dir.), *Bartholomaeus Anglicus, De proprietatibus rerum. Texte latin et réception vernaculaire*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 10.

²⁰ Voir le ms BnF, fr. 16993, fol. 183r et 183v.

²¹ Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, op. cit., p. 87 : « lorsqu'une ligne est composée, le compositeur la place dans la *galée*, petit plateau où les lignes sont enchâssées entre deux *interlignes*, qui maintiennent les lettres en respect, puis il groupe ces lignes en pages et réunit ces pages dans la *forme* où elles sont maintenues par des morceaux de bois et solidement ficelées ».

²² Nous remercions Michel Schott, fin connaisseur des techniques d'imprimerie, à qui nous devons cette pertinente remarque.

D'autres erreurs enfin, les plus facilement repérables car les plus visibles, concernent la numérotation des chapitres et des livres ou encore les titres courants qui, bien qu'écrits en gros caractères, n'ont le plus souvent pas dû faire l'objet d'une relecture très attentive. Les exemples abondent, prouvant que les compositeurs accordent fort peu d'importance aux éléments paratextuels qui, situés en marge du texte et considérés comme autonomes²³, s'intègrent encore mal à l'ensemble. Rares sont en effet les imprimeurs soucieux, comme Matthias Huss dans son édition de 1485, de faire correspondre tout au long de leur ouvrage le contenu du co-texte au numéro du livre figurant, lorsque le livre est ouvert, sur la page de gauche (soit au verso du feuillet) et au titre courant inscrit, quant à lui, sur la page de droite (soit au recto du feuillet suivant). Celui qui apporte le moins de soin en la matière est sans aucun doute Jean Siber dont l'édition connaît à partir du feuillet *y1v* de graves dysfonctionnements²⁴ : la mention du livre XVII se voit par deux fois remplacée par celle du livre X et par trois fois par celle du livre XVIII, placée quant à elle en regard du titre courant qui est celui du livre XVII, à savoir « Des arbres et des plantes ». Mais là ne s'arrête pas l'absence de conformité entre les numéros de livres ou les titres courants et le texte qu'ils désignent puisque l'on trouve la mention du livre XVIII et le titre courant – « Des bestes » – qui lui correspond en haut de deux feuillets et ce, alors que le livre en question, consacré aux animaux, n'a pas encore commencé²⁵. Les erreurs de présentation sont tout aussi récurrentes : alors que le numéro du livre est, par convention, sur la page de gauche et le titre courant sur celle de droite, à partir du premier feuillet du cahier *x* de l'édition de Jean Siber, la machine à fabriquer le péritexte semble à nouveau s'enrayer : le titre courant est, jusqu'à la fin du livre XVI, remplacé par le numéro du livre qui investit ainsi la partie supérieure des feuillets ; ensuite, se succédant dans ce qui semble être la plus grande anarchie, toutes les combinaisons vont être représentées : tantôt le numéro du livre cède la place au titre courant qui occupe ainsi et la page de gauche et celle de droite, tantôt le numéro du livre prend possession de la page de droite, faisant apparaître une disposition jusqu'alors inédite, le titre étant mentionné au verso du feuillet alors que le numéro du livre se trouve au recto du feuillet suivant ; tantôt le schéma canonique – numéro du

²³ Autonomes mais non indépendants dans la mesure où ces éléments doivent être appropriés au contenu du texte.

²⁴ On en trouve également avant le feuillet *y1* : c'est ainsi que deux versos numérotent X le livre sur l'air, normalement le XI, et ce jusqu'au chap. 5 dudit livre.

²⁵ On est confronté à de pareils dysfonctionnements dans H 1491 où le deuxième feuillet du livre XII, consacré aux oiseaux, a pour titre courant « De l'ayr ». Voir aussi, mais la liste pourrait être sans fin, H 1487 où le livre XI n'est pas encore terminé que l'on trouve déjà la référence au livre XII.

livre / titre courant – est rétabli. Pourtant, en dépit d'apparences qui sont parfois trompeuses, l'aléatoire n'est pas toujours de mise. La présentation des éléments paratextuels relève souvent d'habitudes propres à chaque typographe et révèle le travail à plusieurs mains imposé par le nouvel art.

Sans entrer dans des considérations techniques trop poussées²⁶, nous dirons simplement qu'au début de l'imprimerie on ne compose pas la totalité du texte avant de le corriger et de l'imprimer. La pénurie de caractères explique en effet qu'il fallait

nécessairement tirer immédiatement la ou les pages qui venaient d'être composées, puis procéder à la distribution des caractères pour réaliser la composition des pages suivantes et ainsi de suite. [...] Pour accélérer le travail, dès que l'ouvrage à imprimer dépassait une certaine longueur, le texte du modèle était le plus souvent divisé en deux ou plusieurs parties, devant correspondre dans la copie à un certain nombre de cahiers entiers qui seraient composés et imprimés séparément (et simultanément si l'on disposait de plusieurs presses). Rien n'interdisait d'ailleurs de confier la composition du même cahier à deux ouvriers travaillant concomitamment sur des pages différentes²⁷.

Et c'est très vraisemblablement ce qui s'est passé lors de la composition de l'édition de Jean Siber : par trois fois²⁸ en effet, le changement de cahier inaugure une nouvelle répartition en haut des feuillets verso et recto du numéro du livre et du titre courant, disposition qui n'est pas maintenue dans la suite du cahier dans la mesure où le travail a sans doute été confié « concomitamment » à un ou plusieurs autres compositeurs. Cette explication, qui permet de rendre compte de façon rationnelle de la variété des présentations, permet également de justifier la présence de certaines variations graphiques au sein d'un même exemplaire. Nous ne parlons pas ici des variations orthographiques ou graphémiques qui sont, dans les textes de cette époque, qu'ils soient imprimés ou encore manuscrits, la norme : on ne peut imputer à deux compositeurs différents d'avoir écrit, sur le même feuillet, le substantif « opinion » tantôt avec un *p* tantôt avec deux (D 1500, XI, 2) ou l'adjectif « froit » d'abord avec un *i* puis, six lignes plus loin, avec un *y* (G 1485, XI, 1). Ces variantes graphiques, qu'elles soient purement arbitraires – la diversité n'est pas toujours porteuse de sens – ou, au contraire, pertinentes et qu'elles témoignent, dans ce cas, d'un souci de lisibilité ou d'un goût prononcé pour la valeur esthétique d'un

²⁶ Nous renvoyons sur le sujet à l'étude, incontournable, de Dominique Coq et Ezio Ornato, « Les séquences de composition du texte dans la typographie du xv^e siècle. Une méthode quantitative d'identification », *Histoire et Mesure*, II-1, 1987, p. 87-136.

²⁷ *Ibid.*, p. 91.

²⁸ Pour les cahiers x, y et z.

graphème²⁹ ne pas sont liées à la nouvelle technique et à la répartition du travail qu'elle implique. Il y a par contre une forte probabilité que certaines variations orthographiques dans l'édition de Guillaume le Roy soient dues à l'intervention de deux typographes aux habitudes différentes : dans le livre IX, chapitres 9 à 20, le substantif « peinture », ainsi d'ailleurs que le verbe « peindre » à la P3 du présent de l'indicatif, est orthographié avec le tétragramme *aing* (« paingture »/ « paingt »), alors que dans les chapitres du livre XIX consacrés à la couleur, c'est le trigramme *ain* qui est, à une exception près³⁰, utilisé, aussi bien pour le lexème « peinture » que pour le nom d'agent « peintre » (XIX, 33, 34, 37).

C'est encore la nouvelle organisation du travail, mais plus précisément ici le fait que la reproduction du modèle n'a plus lieu en suivant l'ordre du texte³¹, qui justifie la présence d'« irrégularités caractéristiques »³² qui donnent à chaque édition, quand ce n'est pas à chaque page imprimée, son aspect particulier. Impliquant « une évaluation préalable, d'abord de la longueur totale du texte, puis de celle des différentes sections »³³, autrement dit un calibrage précis, qui n'est, dans la pratique, pas toujours juste, la composition non séquentielle rend en effet indispensable le recours à toute une panoplie de moyens permettant au typographe d'étirer ou, au contraire, de tasser son texte afin de le faire tenir dans l'espace imparti. On pense immédiatement aux signes abréviatifs qui, par leur omniprésence et leur diversité, participent à la mouvance. La correspondance mot à mot avec le modèle n'impliquant pas, comme l'ont bien montré Dominique Coq et Ezio Ornato, « une correspondance graphème par graphème »³⁴, le compositeur dispose donc pour un même vocable de plusieurs formes équivalentes : la forme entière avec de possibles variantes orthographiques, on l'a vu, et des abréviations interchangeables. Ainsi, dans H 1487, au début du livre I, le mot « personne »

²⁹ Des pistes très intéressantes car exploitables pour la période incunable sont proposées par Elena Llamas Pombo, « Réflexions méthodologiques pour l'étude de la ponctuation médiévale », dans Alexei Lavrentiev (dir.), *Systèmes graphiques de manuscrits médiévaux et incunables français : ponctuation, segmentation, graphies. Actes de la Journée d'étude de Lyon, ENS LSH, 6 juin 2005*, Chambéry, Université de Savoie, 2007, p. 11-48.

³⁰ En XIX, 4, on trouve la forme « paingture ».

³¹ Voir Dominique Coq et Ezio Ornato, « Les séquences de composition », art. cit., p. 92 : « Quel que soit le procédé adopté, à partir du moment où l'on imprimait simultanément plus d'une page, il devenait impossible de composer un cahier dans l'ordre du texte. En effet, chaque ensemble de pages était imprimé sur l'un ou l'autre côté d'une feuille qui était destinée à être pliée pour former un cahier ou une partie de cahier. Or les pages appartenant au même côté d'une feuille ne se suivent pas dans la séquence de lecture. La composition n'aurait pu se faire en séquence que si l'on avait pu composer d'une traite toutes les pages du cahier, [...]. Mais, comme nous l'avons vu, le stock de caractères était insuffisant pour procéder de la sorte ».

³² *Ibid.*, p. 94.

³³ *Ibid.*, p. 91.

³⁴ *Ibid.*, p. 88.

écrit intégralement alterne-t-il avec « psonne » et « persône » et le mot « chapitre », souvent graphié à l'aide de huit caractères, est-il également raccourci en « cha. » (H 1487, I, 17), « chap. » (H 1487, I, 7), « chap. » avec, cette fois-ci, un tilde sur le *p* (H 1485, XI, 15), ou bien encore en « chapi. » (H 1482, XI, 15). Qu'elles soient utilisées spontanément, c'est-à-dire, en l'absence de toute contrainte, par habitude ou par goût ou bien employées par nécessité, « pour égaliser la longueur des lignes [...] et pour ajuster la page à la quantité de texte prévue par le calibrage »³⁵, les abréviations donnent à chaque page un *facies* particulier : elles font que le modèle reproduit n'est, au fil des éditions, ni tout à fait le même ni tout à fait un autre. Autres moyens de régulation face aux défauts de calibrage et autres irrégularités caractéristiques, les variations dans l'espacement vertical et horizontal³⁶. Il arrive fréquemment en effet que les titres des chapitres d'une même édition soient présentés de façon différente, le choix de laisser ou non un ou plusieurs espaces blancs entre les titres étant déterminé par les ajustements nécessaires. Ces variations peuvent certes refléter le partage du travail entre deux compositeurs, chacun ayant en la matière des habitudes qui lui sont propres, mais, lorsqu'elles sont situées sur la même page, elles témoignent de la volonté d'y faire « tenir » le texte qui y a été initialement prévu. Un bel exemple est fourni par l'avant-dernière page du chapitre XI de l'édition de 1487 de Matthias Huss : si les titres des chapitres 14 et 15 ne sont séparés du co-texte de gauche et de droite par aucun blanc typographique, en revanche, celui du chapitre 16 est inscrit entre deux lignes blanches qui l'isolent et le démarquent. En ce qui concerne les variations de l'espacement horizontal, il suffit de feuilleter n'importe quel incunable pour remarquer que l'espace blanc qui sépare les mots est loin d'être régulier, certaines pages étant beaucoup plus aérées que d'autres, comme celle qui ouvre le chapitre 1 du livre XI dans l'édition d'Antoine Vérard par exemple. On y voit le compositeur étirer son texte, laissant des espaces supplémentaires entre les mots et les phrases et coupant délibérément certains lexèmes comme « fume/ es » au bout d'une ligne qui, avec une autre gestion des blancs, aurait pourtant pu accueillir les deux caractères rejettés. Autre texte expansé, le chapitre 4 du livre XI dans l'édition de Jean Siber : outre les larges espaces blancs entre les phrases, le compositeur a utilisé des pieds de mouche qui, constituant un écart délibéré par rapport à la présentation habituellement suivie, ne sont là que pour remplir un espace qui, sans eux, serait résolument vide.

35 *Ibid.*, p. 97.

36 *Ibid.*, p. 65-96. Il serait faux de penser que seul le souci d'économie rend compte de l'emploi, constant dès le Moyen Âge, des signes abréviatifs. Voir, sur le sujet, les remarques très pertinentes formulées par Michel Parisse, *Manuel de paléographie médiévale*, Paris, Picard, 2006, p. 31.

Le calibrage, c'est-à-dire l'évaluation du nombre de feuillets nécessaires à la reproduction d'un texte, n'est, on le voit par ces exemples d'ajustement après coup, pas une mince affaire. La lourdeur et la complexité des opérations préalables à la composition³⁷ nous invitent à nous demander pourquoi un imprimeur comme Matthias Huss, qui a tout de même donné quatre éditions du *LPC*, n'a pas tout simplement choisi de procéder, comme tant d'autres durant la période incunable, à une recomposition mimétique³⁸ de son édition de 1482. L'a-t-il jugé trop mauvaise pour être reproduite en l'état ? Ne disposait-il plus des caractères dont la chasse et le corps étaient proches de ceux qu'il avait utilisés en 1482³⁹ ? La réponse est sans doute tout simplement financière : esprit mercantile comme tout imprimeur qui se respecte, Matthias Huss, renonçant définitivement à s'affranchir des calculs fastidieux nécessités par le calibrage et s'éloignant un peu plus chaque fois de la présentation de son édition de 1482, a sans doute choisi de privilégier les économies de papier en faisant tenir, d'une édition à l'autre, davantage de texte sur sa page. Il suffit pour s'en convaincre de considérer le nombre de feuillets, en diminution constante, de chacune de ses éditions : si celle de 1482 compte 330 feuillets, celle de 1491 n'en nécessite plus que 224⁴⁰, soit, entre la première et la dernière édition de l'imprimeur lyonnais, 106 feuillets de moins ! Le changement a donc aussi du bon et on aurait tort de ne considérer les variations qu'on fait subir au texte que comme des dégradations. Toute reproduction n'est pas irrémédiablement une altération et l'éditeur est capable d'apporter des améliorations au texte qui lui est confié : la mouvance volontaire, assumée, choisie dont nos incunables portent la trace en est, semble-t-il, la preuve.

D'abord, l'éditeur sait, en remettant son ouvrage sur le métier, amender sa copie. Certes, notre relevé précédent de quelques formes erronées⁴¹ semble confirmer le tableau bien sombre que dresse Bernard Cerquiglini du travail effectué dans les premiers ateliers : livré au typographe « qui commet des

³⁷ On en trouvera l'énumération dans Dominique Coq et Ezio Ornato, « Les séquences de composition », art. cit., p. 93.

³⁸ Pour une mise au point sur ce procédé de recomposition mimétique, fréquent au xv^e siècle, *ibid.*, p. 93 et p. 132, n. 26 à 29.

³⁹ Sur cette condition indispensable pour reproduire page par page une précédente édition, *ibid.*, p. 132, n. 27.

⁴⁰ La diminution des feuillets s'explique par l'augmentation des lignes par page : H 1482 : 330 feuillets / 46 lignes par page ; H 1485 : 296 f. / 48 l. ; H 1487 : 282 f. / 50 l. ; H 1491 : 224 f. / 57 l. (informations tirées du *GW*, *op. cit.*, p. 420-424).

⁴¹ On aura remarqué qu'elles proviennent, pour la plupart, d'un même chapitre, le chap. 15 du livre XI. On peut ainsi imaginer la proportion prise par les formes erronées dans une édition entière !

fautes » et à « l'imprudent correcteur qui en fabrique », le livre imprimé est, effectivement, « rien moins que sûr »⁴². Il est d'autant moins sûr et d'autant plus vulnérable ici que son auteur, mort depuis longtemps, ne peut plus lui apporter les corrections qui s'imposent. Pourtant, les éditeurs essaient de remédier à cette mouvance en rectifiant les fautes contenues dans leur texte. Quelques-uns des incunables consultés témoignent d'ailleurs de leurs interventions, lesquelles ont pu avoir lieu en cours de tirage ou à la fin. C'est ainsi que l'exemplaire de l'édition de Jean Petit et Michel Lenoir de 1510 possédé par la Bibliothèque Sainte Geneviève⁴³ présente une petite bande de papier collée entre la fin des « Receptes tres utiles » et le début du « Remede contre fievre pestilencieuse » et destinée très vraisemblablement à masquer une faute. La rectification peut également être manuscrite, mais elle est, sauf mention explicite, impossible à dater et rien ne prouve qu'elle ait été faite dans l'atelier de l'imprimeur : l'exemplaire de l'édition de Jean Siber de cette même bibliothèque⁴⁴ contient une correction de ce type, peut-être portée juste après le tirage, visant à rectifier l'un des numéros de livre erronés figurant en haut d'un des feuillets du livre XVII. Mais le cas le plus intéressant est sans aucun doute celui de l'édition d'Antoine Vérard dont la Bibliothèque Mazarine possède deux exemplaires différents : le premier, l'incunable 1175, est complet et identique aux exemplaires de la BnF, de la Bibliothèque Municipale de Toulouse ou encore de la Bibliothèque Royale de Belgique, alors que le deuxième, l'incunable 1500, dont il ne reste que la partie supérieure des feuillets h4 et h5 constitue un « premier état détruit parce que défectueux »⁴⁵. Les deux feuillets qui ont partiellement échappé à la mise au pilon ne contenant que quelques lignes du livre V, on ne peut guère apprécier l'ampleur des fautes contenues dans ce premier tirage et donc l'étendue des corrections apportées par l'imprimeur lors du nouveau tirage⁴⁶. Toutes les fautes n'ont cependant pas disparu et, dans les exemplaires considérés par l'éditeur comme corrects puisque conservés, on lit deux « prologue[s] de lacteur » et non, comme c'est le cas dans toutes les autres éditions et comme

⁴² Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 20.

⁴³ Exemplaire répertorié sous la cote FOL S 23 INV 27 RES.

⁴⁴ Exemplaire répertorié sous la cote OEXV 462 RES.

⁴⁵ Denise Hillard, *Catalogues régionaux des incunables des bibliothèques publiques de France*, vol. VI, *Bibliothèque Mazarine*, p. 103, n° 288.

⁴⁶ Après comparaison avec les autres éditions, nous avons repéré les quelques formes suivantes, corrigées lors du second tirage : sur le feuillet h4r, on trouve un changement de temps (« tous les nerfs viendront » → « tous les nerfz viendroient ») ainsi que la restitution des lettres manquantes dans une forme à l'origine incomplète et non abrégée (« car elle gue » → « car elle guerist ») et, sur le feuillet h4v, la suppression d'un blanc typographique qui venait malencontreusement s'intercaler entre les lettres d'un mot (« deu x » → « deux »).

tel était déjà le cas sous la plume de Corbechon, un « prologue du translateur » et un « prologue de lacteur ». L'hypothèse d'un troisième tirage, dont nous n'avons malheureusement pas trouvé de témoin⁴⁷, n'est donc pas à exclure. Loin de produire l'effet escompté – rendre tous les exemplaires d'une même édition identiques et exempts de fautes – les corrections apportées lors des tirages successifs ne font donc qu'accroître l'instabilité textuelle puisqu'en introduisant la dissemblance au sein des exemplaires d'une même édition, elles multiplient les variantes⁴⁸. Le même constat peut être fait si l'on compare les exemplaires du *LPC* dans l'édition de 1510, partagée entre Michel le Noir, imprimeur à Paris pour « Michel Angier marchant libraire demourant a Caen » et les libraires associés Jean Petit et Michel Lenoir : la petite bande de papier collée dans l'exemplaire de la Bibliothèque Sainte Geneviève ne se trouve ni dans celui de la BnF⁴⁹, imprimé pour le compte de Michel Angier, ni dans celui de la Bibliothèque municipale de Lyon⁵⁰ dont le colophon contient pourtant, comme celui de Sainte Geneviève, la mention de Jean Petit et Michel Lenoir, ce qui prouve bien qu'il n'y a pas eu que la page contenant la marque typographique et la mention finale des libraires qui aient fait l'objet d'un nouveau tirage, le texte portant lui aussi des traces de corrections – ou de fautes – faites d'un tirage à l'autre. La mouvance engendre la mouvance et, débordé par toutes ces variantes qu'il a lui-même introduites, l'imprimeur a été parfois incapable de fournir à son lecteur un seul texte considéré comme *la* bonne copie.

Certaines de ses interventions ne relèvent pas de la correction, c'est-à-dire du retour sur un texte déjà au moins mis en forme, mais de l'innovation et constituent des remaniements délibérés. Il arrive en effet que l'éditeur intervienne, de façon souvent pertinente il faut bien le reconnaître, sur la langue même du texte qu'il remet au goût du jour. Dans l'édition de Claude

⁴⁷ Les exemplaires de la Bibliothèque Mazarine (INC 1175), de la Bibliothèque royale de Belgique (INC B 515), de la BnF (RES-R-219) et de la Bibliothèque Municipale de Toulouse (Inc. Paris 119) comportent bien deux « prologue[s] de lacteur » qui commencent respectivement aux feuillets a2r et a3r. Il se peut aussi que Vérard, ayant découvert l'erreur, ait, pour des raisons d'économie, renoncé à faire un nouveau tirage, cette opération étant extrêmement onéreuse : dans la mesure où il fallait recomposer et retirer même les pages ne comportant aucune erreur mais se trouvant sur le même feillet que la page fautive, « il en découlait, pour l'imprimeur, une perte considérable, tant sur le poste “main d’œuvre” que sur le poste “papier” » (Dominique Coq et Ezio Ornato, « Les séquences de composition », art. cit., p. 130, n. 12).

⁴⁸ On parle alors de variante éditoriale : « C'est l'articulation des notions de composition typographique et de diffusion simultanée qui définit l'édition : dès que le texte est modifié, on se trouve devant une variante éditoriale » (Frédéric Barbier, *Histoire du livre*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 9).

⁴⁹ Exemplaire répertorié sous la cote 4-S-1226.

⁵⁰ Exemplaire répertorié sous la cote Res 157770.

Davost, le *LPC* est très vraisemblablement l'objet d'une nouvelle « révision », sans doute plus légère que celle effectuée par Ferget, qui a fait l'essentiel du travail de modernisation, mais non négligeable tout de même dans la mesure où un certain nombre de formes, qui avaient peut-être échappé à la vigilance du moine augustin ou dont la modification ne s'imposait pas vingt ans plus tôt, vont être à leur tour réactualisées : c'est ainsi par exemple que le verbe « meurer » présent sous cette forme dans tous les autres incunables devient « meurir » (XI, 7), que les substantifs « tuyel » (XI, 6) et « vais[s]el » (XI, 15) sont respectivement changés en « tuyau » (XI, 6) et « vaisseau » (XI, 15) ou que le suffixe jusqu'alors orthographié « cion » prend la forme « tion » : « generation » (XI, 5), « corruption » (XI, 4), « commotion » (XI, 3)... Toutes ces innovations⁵¹ seront d'ailleurs reprises dans l'édition de 1510⁵², tout comme l'emploi de la majuscule pour les noms propres qui devient beaucoup plus fréquent chez Davost. Mais il ne s'agit là que de tendances et, une fois encore, rien n'est systématique : si presque tous les noms propres présents dans le « prologue du translateur » portent, dans l'édition de 1500, une majuscule, certains n'en ont pas (« charles », « vincent », « france »...), pas plus d'ailleurs que n'en ont la plupart de ceux qui se trouvent dans le chapitre qui vient clore le traité et qui contient pourtant l'énumération d'autorités prestigieuses puisqu'il y est question « des docteurs qui sont alleguez en ce livre ». Et la mouvance, une fois encore, reprend ses droits !

La mouvance est, on l'a dit, partout. On la trouve, la chose était prévisible, d'une édition à l'autre, mais elle se rencontre également au sein d'une même édition et, fait plus inattendu, dans un même exemplaire : non seulement il est toujours possible d'être en présence de plusieurs états d'un même tirage, mais la nouvelle technique, qui rend nécessaire le partage des tâches et qui oblige à des ajustements constants du texte à la page, multiplie les variantes que l'imprimerie aurait pourtant dû réduire sinon faire disparaître. La mouvance est aussi protéiforme : elle est graphique, lexicale, elle se manifeste dans la mise en page et se remarque dans les éléments paratextuels et les artifices de présentation. Assujetti à des contraintes matérielles très fortes, l'imprimeur est obligé de s'adapter sans cesse. Il se doit aussi d'enregistrer les évolutions, et elles sont rapides et nombreuses en cette fin de siècle, que connaît la

⁵¹ Il s'agit d'innovations dans la mesure où ces formes ne se trouvent pas dans les incunables précédents. Nous ne préjugeons pas ici, bien sûr, de leur date d'apparition dans la langue.

⁵² Ce qui confirme l'idée selon laquelle, dans le choix des mots, « c'est le dernier mot qui est le meilleur, il efface tous les autres » (Pierre Delcambre, « Le texte et ses variations ou comment se pose la question du choix des mots dans la réélaboration textuelle », *Langages*, 69, 1983, p. 37-50 ; p. 37).

langue : l'édition d'un traité en français rend le travail du texte d'autant plus nécessaire que la langue vulgaire est en perpétuelle mutation. La mouvance, enfin, est constitutive de l'activité même de copie et il n'y a finalement pas grande différence entre les professionnels de l'écriture que sont les scribes et les professionnels de la reproduction mécanique que sont les imprimeurs. Entre l'original et ses multiples actualisations qui sont autant de restitutions plus ou moins fidèles et donc plus ou moins fiables, il y a encore et toujours un intermédiaire humain, faillible, limité sans doute, audacieux parfois, un « passeur de textes » qui ne garde jamais intact le modèle qu'il a à charge de transmettre. Aujourd'hui comme hier, « l'édition est un choix »⁵³ et l'incunable, surtout lorsqu'il véhicule un texte écrit dans une langue qui se veut résolument vivante et en progrès comme l'est le français, devient, comme le manuscrit avant lui, un espace délibérément dynamique⁵⁴. Même si l'œuvre de Barthélémy n'est pas disponible à toutes les interventions, à toutes les manipulations, confiée aux imprimeurs, elle est restée, comme l'idiome dans lequel elle a été traduite, vivante. Or, qu'est-ce que reproduire un texte sinon lui donner la possibilité d'exister ?

53 Jolie formule de Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante*, op. cit., p. 43.

54 Voir les remarques très stimulantes formulées par Stephen G. Nichols, « Textes mobiles, images matrices dans le texte médiéval », *Littérature*, 99, 1995, p. 19-32, qui considère que la mobilité textuelle dans la civilisation du manuscrit n'était ni accidentelle ni déterminée par une mauvaise technologie mais bien intentionnelle.

SECONDE PARTIE

L'auteur, le copiste, l'enlumineur : variance et création

L'INTRATEXTUALITÉ INVENTIVE :
LA SINGULARITÉ CRITIQUE D'UN COMPILATEUR DE LAIS
(PARIS, BNF, NAF 1104)

Nathalie Koble
École normale supérieure-Paris

Pour le lecteur contemporain, la production textuelle médiévale fait incessamment passer de la variante à la version, bien souvent sans solution de continuité – passage qui relève de ce que la critique a défini, à la suite de Paul Zumthor, par le terme de *mouvance*, et qui incite autant le philologue que le littéraire à considérer les états d'un texte proposés par les manuscrits médiévaux comme travaillés par une conscience poétique, au sens large du terme, qui se renouvelle, avec plus ou moins de bonheur et d'ampleur, à chaque réécriture. Cette réalité, largement interrogée ces dernières années¹, est aussi massive qu'incontournable et ne facilite pas le travail du philologue. Elle est également difficilement domesticable pour le littéraire, avec les outils critiques qui sont et doivent être les siens ; elle suppose, comme l'a rappelé dans ce volume Patrick Moran², d'incessants ajustements théoriques, qui témoignent autant de l'altérité de la notion de « littérature » médiévale que de sa fécondité et de sa pertinence, au cœur de la réflexion critique contemporaine : comme l'anneau de l'amoureux du *Lai de l'ombre*, la mouvance des œuvres vient troubler la surface du miroir que nous observons, avant de nous rendre à notre propre identité de lecteurs contemporains, en un geste cependant durablement modifiée, enrichie.

S'il ne s'agit pas ici de nier la réalité de l'expansion joyeuse à laquelle la tradition textuelle médiévale se prêtait, elle ne doit cependant pas masquer, sous la prolifération des variantes, la réalité d'une lecture critique qui peut se donner à lire dans les différents états manuscrits d'un texte. Il suffit de penser aux corrections métriquement maîtrisées qu'un lecteur médiéval a imposées au

¹ Voir Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1979, « Index », p. 507, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987 et « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, 99, 1995, p. 8-16, Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, 1989 et *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, textes réunis par Milena Mikhaïlova, Orléans, Paradigme, 2005.

² Voir *supra*.

Manteau mal taillé pour en recouvrir les vers obscènes³, et l'on peut également déceler, en examinant à la loupe les variantes isolées de certains textes, ces effets de lectures, souvent sérieux, par lesquels certains copistes amendent les textes qu'ils transmettent, mettant au jour le sens qu'ils ont *pour eux*. De la variante à la version, la mouvance des textes médiévaux oblige donc à ne pas dissocier l'écriture de la lecture qu'elle programme et qui la reconfigure en retour, et à considérer l'expérience littéraire, médiévale et contemporaine, comme une réalité interactive, qui devrait inciter philologues et littéraires à travailler de concert.

Cette réalité, je me propose ici de la mettre à l'épreuve d'un corpus précis, ces récits brefs que sont les lais narratifs des XII^e et XIII^e siècles. Ce corpus, au regard du sujet qui nous occupe, présente un double avantage : dans l'histoire littéraire, ces récits d'inspiration courtoise ont fait l'objet de ce que l'on peut appeler une « vogue poétique », une « école », pour reprendre un terme employé dans l'épilogue du *Lai de Nabare*⁴. Comme les poèmes du grand chant courtois ou les sommes romanesques du XIII^e siècle, ce massif textuel met largement à contribution, de Marie de France aux lais postérieurs, une pratique intertextuelle affichée qui a contribué à l'expansion et à l'évolution d'une forme narrative autant élastique qu'identifiable et identifiée dans les manuscrits⁵ ; mais, contrairement aux grandes œuvres romanesques contemporaines, cette constellation textuelle est à la fois limitée par le parti pris formel de brièveté qui la définit et par l'extinction, disons en moins d'un siècle, du genre qui épouse ses contours : les grands recueils de la fin du XIII^e siècle que nous avons sous la main se proposent en effet de garder en mémoire la dynamique inventive qui a caractérisé les lais, tout en se donnant comme les derniers témoins de leur transmission – du moins médiévale⁶.

³ *Le Lai du core et le Manteau mal taillé. Les Dessous de la Table ronde*, éd. Nathalie Koble, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2005, p. 93.

⁴ « Cil ki de lais tindrent l'école/ de Nabarez un lai noterent/ e de sun num le lai nomerent » (*Les Lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles. Édition critique de quelques lais bretons*, éd. Prudence M. O'Hara Tobin, Genève, Droz, 1976, p. 364, v. 46-48).

⁵ Voir Jean Frappier, « Remarques sur la structure du lai : essai de définition et de classement », *La Littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 23-39 et Jean-Charles Payen, *Le Lai narratif*, Paris, Brepols, 1975 et « Lai, fabliau, exemplum, roman court : pour une typologie du récit bref aux XII^e et XIII^e siècles », dans Danielle Buschinger (dir.), *Le Récit bref au Moyen Âge*, Amiens, Université de Picardie, 1980, p. 7-23.

⁶ Sur la configuration des manuscrits des lais de Marie de France et leur portée littéraire, voir Marie-Louise Ollier, « Les *Lais* de Marie de France ou le recueil comme forme », *La Nouvelle : genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Montréal, Plato, 1983, p. 64-79 et Mathilda Bruckner, « Conte oral / recueil écrit : Marie de France et la clôture des *Lais* », *Op. cit., Revue de littératures française et comparée*, novembre 1995, n° 5, Pau, PUP, p. 5-13.

Examiner la variance textuelle à partir de ces manuscrits, c'est donc à la fois observer la vie multiple d'une forme littéraire déjà épanouie, selon le vœu de Marie de France, et approcher la lecture spécifique de compilateurs qui, pour en transmettre la mémoire monumentale, se sont impliqués à plusieurs niveaux dans leur travail de copie. Fidèles dans leurs infidélités même – conformes en cela à l'esprit de la variance qui fait du compilateur de récit de fiction au XIII^e siècle un critique écrivain.

UNE COPIE SINGULIÈRE : LE MANUSCRIT DE PARIS, BNF, NAF 1104

S'ils sont *litterati*, les compilateurs ne sont pas tous nécessairement cultivés, entendons compétents et doués d'une sensibilité esthétique⁷. Comme la pratique de composition, l'exercice de copie est du point de vue de l'expérience qu'il implique, du moins aux XII^e-XIII^e siècles, dissocié de l'expérience littéraire proprement dite, qui relève du reste plus d'une *ruminatio* que d'une confrontation à la page blanche, et en aval, implique toujours une performance⁸. Mais cette dimension inhérente à la vie des œuvres médiévales n'interdit pas au copiste d'inscrire dans sa copie sa propre expérience de lecture. Il partage en cela avec l'auteur médiéval, et avec l'éditeur moderne, le privilège de pouvoir ralentir sa lecture, revenir en arrière, établir des relations intertextuelles, observer à son rythme les procédés d'écriture des textes copiés. Cette lecture critique, non systématique, laisse des traces dans certaines copies ; elle est parfois saisissable, avec prudence, dans la singularité de chacune. Ces traces sont disparates, multiples, difficiles à recueillir et à déchiffrer. J'ai choisi ici d'en mettre en évidence quelques-unes, à partir du célèbre manuscrit de Paris, BnF, NAF 1104 (*S*)⁹.

Le manuscrit *S*, daté du dernier tiers du XIII^e siècle, est le plus grand recueil de lais que nous offre la tradition manuscrite. La copie, soignée, contient vingt-neuf lais,

⁷ Comme le souligne Michel Zink, il y a au Moyen Âge des « lettrés qui ne savent ni lire ni écrire, ou qui, s'ils les possèdent, ne pratiquent pas ces compétences, tandis que d'autres qui les pratiquent sont de fait étrangers au monde des lettres » (*Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Le livre de Poche, p. 17).

⁸ Sur la variance comme résultat de la composition et de la transmission des textes médiévaux, voir Mary Carruthers, *Le Livre de la mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002 pour la traduction française, notamment p. 227 sq.

⁹ Sur ce manuscrit, voir la description proposée par Gaston Paris, « *Lais inédits* », *Romania*, VIII, 1879, p. 20-33. Voir également Ernst Hoepffner, « La tradition manuscrite des *Lais* de Marie de France », *Neophilologus*, XII, 1927, p. 1-10 et 85-96. Les remarques qui suivent ont été inspirées par notre récent travail d'édition de lais bretons (*Lais narratifs bretons : Marie de France et ses contemporains*, éd. et trad. Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion, 2011). Sauf mention contraire, les références aux lais renvoient à cette dernière édition.

dont neuf des douze lais que le non moins célèbre recueil de Londres, BL, Harley 978, plus ancien, attribue à Marie de France. Deux éléments importants distinguent ce manuscrit des autres recueils de lais contemporains et signalent l'ambition critique de son compilateur : ce recueil n'est pas rattaché à une figure d'auteur, comme le sous-ensemble des lais du manuscrit harleien, il n'est pas non plus intégré dans un recueil plus vaste marqué par sa diversité textuelle et faisant office de bibliothèque. Le manuscrit S est ostensiblement recentré sur la logique d'un genre, le compilateur se faisant ici, si l'on veut, historien de la littérature.

Le premier cahier s'ouvre sur un titre rubriqué dans la marge haute du 1^{er} feuillet, et s'achève sur un *explicit* qui rappelle son ambition générique : « *explicit les lays de Breteigne* » (fol. 79c). La dernière colonne, restée blanche, atteste la fin du travail et la cohérence que le copiste a voulu donner à sa collection. Si la présence d'un joueur de vièle dans l'enluminure du premier feuillet rappelle la dénotation musicale rattachée au lai breton, l'organisation et le contenu du recueil confirme que le terme est bien associé à un ensemble narratif. Le nombre de textes copiés témoigne encore du fait que le copiste souhaitait constituer une collection aussi exhaustive que possible de ce genre, en cours de disparition au moment de la copie.

132

L'examen de la tradition textuelle de chaque lai copié confirme cette démarche critique, qui se traduit par un degré d'interventionnisme assez élevé, comme l'ont remarqué tous les éditeurs des textes conservés¹⁰. *Laaval*, transmis par trois autres manuscrits, ouvre la copie : Jean Rychner y a relevé un nombre non négligeable de leçons isolées et une tendance nette à la réécriture, qui est confirmée par la tradition manuscrite des autres textes. Cette constatation a conduit l'éditrice des lais anonymes, Prudence O'Hora Tobin, à rejeter systématiquement ce manuscrit comme manuscrit de base, au profit de versions épargnées dans différents recueils :

Ce manuscrit produit une impression très favorable. Il paraît soigné, avec peu de fautes, et offre presque toujours des solutions intelligibles. Mais [...] le copiste a modifié le texte, ajoutant des mots et des vers entiers, qui sont sans importance, de son invention, ou qu'il a trouvés dans sa source et qui ne remontent pas à l'original¹¹.

¹⁰ Voir en particulier Ernst Hoepffner, c. r. des *Lais* de Karl Warnke, *Neophilologus*, XI, 1926, p. 143 ; Marie de France, *Le Lai de Laaval*, texte critique et édition diplomatique des quatre manuscrits français par Jean Rychner, Genève-Paris, Droz-Milnard, coll. « TLF », 1958, p. 9, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1966, p. XXI et Prudence M. O'Hara Tobin, *Les Lais anonymes*, éd. cit., p. 11-12. C'est précisément pour montrer la singularité de ce recueil que Glyn S. Burgess et Leslie C. Brook ont récemment choisi d'éditer les lais bretons qu'il contenait (*cf. French Arthurian Literature IV: Eleven Old French Narrative Lays*, D.S. Brewer, 2007).

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

Les interventions du compilateur sont donc traitées comme des fantaisies insignifiantes, le travail du philologue désavouant ainsi la singularité d'une lecture. Cette subjectivité est pourtant dans le cas de ce manuscrit particulièrement intéressante.

LA *COPIA RHÉTORIQUE*, DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE LA COURTOISIE

Que fait-il ? À première vue, il amplifie : sur le modèle de la *copia* rhétorique héritée de l'Antiquité, il applique les principes que l'on retrouve dans les traités de rhétorique médiévaux. Ces amplifications, cependant limitées, répondent formellement à la logique de la largesse courtoise célébrée par les textes. Dans *Lanval*, une amplification exemplaire repose sur un effet rhétorique, l'anaphore, destinée dans le texte de Marie de France à traduire la renaissance au monde courtois d'un héros naguère démunis, désormais comblé par les dons d'une fée :

Lanval donout les riches duns,
Lanval aquitout les prisuns,
Lanval vesteit les jugleürs,
Lanval feseit les granz honurs !
Lanval despendoit largement
Lanval donoit or et argent,
N'i ot estrange ne privé
A ki Lanval *n'eüst donc*¹².

Dans *Fresne*, le compilateur insiste sur l'éducation lettrée que reçoit la jeune fille au couvent en proposant la précision suivante :

Quant ele avoit passé .VII. anz
De son aé fut bele et granz.
Des qu'ele pot reson entendre
L'abaesse la fet aprendre
Car molt l'amoit et chierissoit.
Et molt richement la vestoit¹³.

Dans le deuxième lai du recueil, *Désiré*, les amplifications, nombreuses, courent sur plusieurs vers : le compilateur a développé un épisode qui valorise l'excellence chevaleresque du protagoniste, passage qui ne se trouve

¹² L'édition citée d'après *H* est celle de Jean Rychner (*Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1966, v. 209-212) : en italiques sont signalées les modifications proposées par l'éditeur, en gras les vers qui ne se trouvent que dans le manuscrit *S*, et qu'on a donc rajoutés à l'édition Rychner.

¹³ *Fresne*, éd. cit., p. 51 (après le vers 234), et p. 208.

ni dans la traduction norroise ni dans la version proposée par le manuscrit de Cologny-Genève, Bibl. bodmeriana, Fondation Martin Bodmer, 82 (ancien Phillipps 3713)¹⁴. L'amplification est d'ailleurs soulignée dans la mise en page, le manuscrit introduisant au vers suivant une initiale ornée, qui paraît clore une séquence pour revenir au texte source ; pour signaler ses digressions, le compilateur a fréquemment recours à ce jeu de mise en page :

Une foiz l'ot li rois mandé,
Fors du païs l'avoit mené
Ensemble o lui par grant besoing
Pour ostoir merveilles loing.
Sa guerre molt bien li forni,
Cil desconfit son anemi.
En un suen chastel l'aseja,
Mes puis gueres ne demora
Que cil du chastel s'en issi,
Trestot armé si con je di,
O eus ainsi por tournoier
Ensemble o lui maint chevalier.
O Desirré josta le jor
Devant la porte de la tor.
Sor les escuz si se ferirent,
Sor les haubers les fers sentirent ;
Abatu fu cil du chastel.
Desirré ot cheval isnel,
Demanois sor lui s'aresta,
S'espee tint, si l'en donna,
Molt le hasta qu'il se rendist,
Mes cil molt a enfis le fist.
Qant voit que vers lui n'a duree,
Par le trenchant li rent s'espee.
Le chevalier au roi rendi ;
Pus après si cria merci,
Quë au chevalier s'acorda,
Mes con seignor s'aseüra.
Iceste pais a cil graee,
Vers le roi l'a sor sainz juree¹⁵.

¹⁴ Voir Prudence M. O'Hara Tobin, éd. cit., p. 179.

¹⁵ *Désiré*, éd. Nathalie Koble et Mireille Séguay, éd. cit., v. 269-298.

Et la plainte du chevalier qui a perdu sa dame est accentuée de façon presque comique, la détresse du personnage s'amplifiant en malédiction délirante à la fin du passage. L'amplification, comme la précédente, est signalée dans la mise en page par une initiale ornée qui en souligne la fin (v. 383) :

Molt ert dolenz en son corage.
Durement maudit hermitage,
Et l'ermite tout ensement
Remaudit il assez sovent,
Et le cheval qui li porta
Et soi, qant onques i parla.
Molt se maudit em petit d'eure
Plus de .C. foiz qu'il n'i demeure.
Molt durement s'est dementé,
Et plus de .C. foiz a oré
Que trestot le lieu fust honniz
Et que mau feus l'eüst bruïz,
Et l'ermite qu'il i trouva
Et la bouche dont il parla,
Toz ceus qui consenti li ont
Ne qui jamés i parleront¹⁶.

135

Les deux ajouts orientent sensiblement la lecture du lai : dans la première amplification, le compilateur valorise comme un bien la vaillance et l'insertion sociale du chevalier dans la vie féodale, dans l'autre, il condamne au contraire la démesure de l'amant féerique en accentuant sa parole blasphématoire. Transparaissent en filigrane les choix éthiques d'un lecteur, qui favorise de façon constante la réconciliation courtoise dans son approche des aventures féeriques racontées dans les lais.

RÉFÉRENCES SAVANTES : VÉNUS OU LA FÉE

Si l'on peut interpréter ces exemples comme de possibles « excès joyeux », selon l'expression de Bernard Cerquiglini¹⁷, la plupart des interventions du compilateur ne procèdent cependant pas de la joie de la variance pour elle-même, mais d'une réécriture mesurée et critique. Le compilateur de ce manuscrit multiplie en effet les connexions intertextuelles que lui suggèrent les textes qu'il copie. Et ce de multiples manières.

¹⁶ *Ibid.*, v. 367-382.

¹⁷ *Éloge de la variante*, op. cit., notamment p. 57.

Un souci de mettre à profit sa culture savante et ses acquis scolaires est d'abord sensible dans le travail de copie. La figure mythologique de Vénus apparaît par exemple à deux reprises pour accentuer le caractère topique de la description d'une apparition féerique, celle de la rencontre de la fée dans *Désiré*, celle de l'arrivée à la cour de la fée plus belle que toutes les reines, dans *Laval* :

Dedenz cele fueillie la,
Prenez ce que je vos promis.
Veïstes onques si biau vis,
Si beles mains ne si biaus braz,
Si biaus costez, laciez a laz,
Plus biaus cheveus ne plus deugiez,
Plus acesmez ne plus treciez ?
Onques ne fu si bele nee !
Bien me sui por vos aquitee.
Alez avant, ne doutez rien,
Mout a en vos proëscé et bien.
Venus, la deesse d'Amor,
N'ot tel biauté ne tel amor
Comme ceste a que ci veez.
Ne soiez mië esfreez.
Désiré, éd. cit., v. 186-200.

Le cors ot gent, basse la hanche,
Le col plus blanc que neif sur branche ;
Les oilz ot vairs e blanc le vis,
Bele buche, neis bien asis,
Les surciz bruns e bel le frunt,
E le chief cresp e aukes blunt :
Fils d'or ne gette tel luur
Cum *si chevel* cuntre le jur !
Sis manteus fu de purpre bis
Les pans en ot entur li mis.
Un espervier sur un poin *tint*
E uns levriers après *li vint*.
Un gent damoisel l'adestroit,
Un cor d'ivoire o li portoit.
Molt vindrent bel parmi la rue :
Tant grant biauté ne fu veüe
En Venus qui estoit roïne
Në en Dido në en Lavine.
Il n'ot el burc petit ne grant,
Ne li veillard ne li enfant,
Ki ne l'assent esgarder,
Si cum il la veïent errer :
De sa beauté n'iert mie gas !
Laval, éd. cit., v. 563-579.

Dans ce second exemple cependant, l'amplification du portrait de l'apparition féerique témoigne moins des habitudes d'écriture d'un clerc que d'une compétence littéraire de lecteur averti : la référence à l'*Énéas*, dans le sillage de Chrétien de Troyes¹⁸, est ici croisée au souvenir du *Lai du cor*, qui disculpe lui aussi un héros amoureux en insistant sur le caractère merveilleux de son amour. L'amplification me paraît à la fois proleptique et critique : elle prépare la marginalisation féerique du chevalier et l'échec de son intégration sociale, et avertit sur le caractère dangereusement exclusif de l'amour en féerie lorsqu'il

¹⁸ La référence à l'*Énéas* est, dès *Érec et Énide*, explicitement posée pour comparer les héros romanesques aux grandes figures héroïques de l'Antiquité et affirmer par la surenchère la valeur inégalable des premiers ; voir notamment la description du second palefroi de l'héroïne (*Érec et Énide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, 1952, v. 5289-5305), et la description de l'amie de Maboagrain, plus belle que Lavinie (éd. cit., v. 5841-5843).

n'est pas tempéré par la mesure courtoise. Dans le lai de *Désiré*, la profession de foi que la fée adresse au chevalier pour l'inciter aux exploits chevaleresques a été amplifiée par le compilateur dans la même perspective. Le discours de la jeune femme, surprenant dans la bouche d'un avatar féerique, rappelle la position retenue par cet autre remanieur critique du motif qu'est Chrétien de Troyes¹⁹ :

Ne vos chargeiez por moi de rien ;
Je ne pris noïent chevalier
Qui sovent ne vait tornoier,
Car chevaliers qui a amie
Doit bien fere chevalerie
Et despendre bien largement
Et bons ostex tenir sovent.
Ainz que vos eüssiez m'amor
Fustes vos molt de grant valor
N'est mie droiz a chevalier
Que por amor doie empirier²⁰.

TRANSPARENCE VOCALIQUES, OPACITÉS FÉERIQUES

Les croisements intertextuels que provoque la lecture des lais chez ce lecteur de la fin du XIII^e siècle sont encore visibles dans les jeux d'anamorphose auxquels il se livre à plusieurs reprises sur les noms des personnages : le célèbre *Graelent*, connu sous cette graphie par un autre manuscrit et célébré comme tel dans d'autres récits dès la fin du XII^e siècle²¹, est systématiquement graphié *Graalent* dans le manuscrit S, graphie qui rapproche phonétiquement ce héros féerique du graal et de son univers. Cet effet de lecture est confirmé par un lapsus du copiste, qui écrit *Gaalant* au début du lai (v. 8), reliant le personnage à Galaad, dernier héros du graal dans les fictions contemporaines

¹⁹ Comme Chrétien dans *Érec et Énide* et *Yvain*, l'auteur anonyme de *Désiré* nous semble exploiter la double référence antique et celtique pour construire une figure féminine littéraire hybride qui récuse la tentation de l'autre monde « merveilleux » comme échappatoire au monde courtois. Pour une autre interprétation des croisements intertextuels qui rapprochent notamment *Désiré* d'*Yvain*, voir Jean-Claude Lozac'hmeur, « Origine du nom du héros dans le lai de *Désiré* », *Études celtiques*, XV, I, 1976, p. 287-288 et « D'*Yvain* à *Désiré*, recherches sur les origines de la légende d'*Yvain* », *Études celtiques*, XXI, 1984, p. 257-263 : le critique met en évidence les rapprochements littéraires entre les deux textes et défend l'hypothèse d'une source commune.

²⁰ Éd. cit., v. 244-254.

²¹ La *Chanson d'Aspremont*, composée dans le sud de l'Italie au début des années 1190, attribue à Graelent, personnage du lai éponyme, l'invention du lai breton ! (*La Chanson d'Aspremont*, éd. François Suard, Paris, Champion, 2008, v. 8787-8789, p. 553-554).

du manuscrit. En ce début de texte, le compilateur s'engage ensuite dans une amplification de six vers qui approfondit encore ces réminiscences : Graelent y est rapproché de la figure du chevalier insensible à l'amour, à l'instar de Galaad ou de Guigemar, et sans ressource, auquel, tel Lanval, la féerie proposera un monde compensatoire :

Graalanz fu de Bretons nez ;
Gentis et bien emparentez,
Biaus fu de cors et frans de cuer :
L'en l'apeloit Graalant Muer.
Il n'ot pas molt granz heritages,
Mes il estoit cortois et sages,
Bons chevaliers et de grant pris ;
N'ot si riche dame el païs,
Së il la requeüst d'amer,
Ne l'en deüst miex escouter²².

138

Dans le même manuscrit, le lai d'*Equitan* fait l'objet d'une relecture qui relie le héros au monde féerique, dimension absente du texte de Marie. Rappelons brièvement le scénario de ce lai : comme d'autres héros de fiction, le seigneur Equitan tombe amoureux fou de la femme de son sénéchal ; parvenu à la convaincre qu'il saurait l'aimer en chevalier courtois, il entretient avec elle une relation cachée. La dame s'inquiète un jour à l'idée de voir son amant s'éloigner pour répondre au devoir du mariage. Les amants prémeditent donc un crime qui précipiterait le mari trompé dans une cuve d'eau bouillante. La tentative, déjouée par la victime, se retourne contre les coupables, qui meurent tous deux ébouillantés.

Dans *S*, le rattachement du héros à la féerie est porté par une transformation de son nom : renommé « Aquitan » et identifié comme « seigneur des Nains », le personnage éponyme est affecté d'une identité inquiétante et trouble, qui le confond de surcroît avec un nain maléfique de l'univers tristanien²³ :

D'Equitan, ki mult fu courteis, Sire des Nauns, jostise e reis.	D'Aquitan qui molt fu cortois, Sire des Nains, justise et rois,
--	--

²² *Graelent*, éd. cit., v. 5-14 : les vers 9-14 ne se trouvent ni dans le manuscrit Paris, BnF, fr. 2168, ni dans la traduction norroise (voir Prudence M. O'Hara, *Les Lais anonymes*, op. cit., p. 122). Le compilateur met encore son amplification en évidence en la faisant suivre d'une initiale ornée qui signale la reprise du texte copié.

²³ Sur Aquitan, repris par Eilhart von Oberg et Gottfried von Strasburg, voir Maurice Delbouille, « Le nom et le personnage d'Equitan », *Moyen Âge*, 69, 1963, p. 325-345, ainsi que les remarques de Jean Rychner, *Les Lais de Marie de France*, éd. cit., p. 245-246.

Equitan fut mut de grant pris
Et mut amez en sun païs (*H*)²⁴.

Et qui tan fu molt de grant pris
Et molt amez en son païs (*S*, fol. 44a)

Ce jeu de superposition infléchit sensiblement la lecture de l'ensemble du lai d'*Equitan*, qui baigne sous la plume du copiste dans une atmosphère plus terrifiante. Le nouveau texte accentue les couleurs sombres de l'aventure et de son héros, qui vit ses amours interdites et cachées, rajoute le compilateur, « de nuit » :

Li us des chambres furent clos ;
Ne troveïssez humme si os,
Si li reis pur lui n'enveiast,
Ja une feiz dedenz entrast.

Li seneschals la curt teneit,
Les plaiz e les clamurs oieit.
Li reis l'ama mut lungement
Que d'autre femme n'ot talent.
Il ne voleit nule espuser ;
Ja n'en rovast oïr parler (*H*)²⁵.

Li huis des chambres furent clos
Ne trouvissiez homme si os
Se li rois por lui n'envioast
Ja une foiz dedenz entrast.
De nuiz venoit, de nuiz aloit
Veoir celi quë il amoit.
Li seneschaus la cort tenoit,
Les Plez et les clamors ooit.
Li rois l'ama molt longuement (S).

La répétition, sur deux couplets d'octosyllabes consécutifs, de la même rime, le recours à l'initiale ornée pour inaugurer le couplet suivant, viennent confirmer la nature postiche des deux vers, qui ajoutent d'ailleurs un détail d'emploi du temps en contradiction avec le reste de l'histoire : pour rencontrer en secret son amante, le roi prétexte simplement qu'il a besoin de se faire saigner, de jour. Dans le manuscrit *S*, l'indication temporelle fonctionne, au sens propre, comme un nouvel éclairage, que viendront étayer les transformations du texte savamment dosées auxquelles s'est livré le compilateur pour en déplacer l'interprétation.

L'INTONATION DÉPLACÉE : *EQUITAN*, TRAGIQUE OU EXEMPLAIRE ?

Sur le lai d'*Equitan*, le travail du compilateur s'apparente à une véritable pratique d'éditeur et anticipe le débat auquel ce récit attribué à Marie a donné lieu dans la critique contemporaine, qui le rattache au genre des lais avec

²⁴ *Equitan*, éd. cit., v. 11-14 : par souci de cohérence, le compilateur du manuscrit *S* a modifié le début du vers 13 pour remplacer le nom du personnage, Equitan, décomposé en trois mots distincts qui introduisent une proposition relative : « Et qui tant ... ». Mais le nom originel du héros réapparaît à deux reprises par inadvertance sous la plume du copiste (éd. cit., v. 21 et 149), tandis que la graphie *Aquitan* revient dans l'épilogue, qui scelle le destin du protagoniste.

²⁵ Éd. cit., v. 185-200.

réticence en raison du caractère trivial de son intrigue et de ses incohérences²⁶. Précise, la pratique de la variante met en évidence des choix de lecture qui éclairent les passages les plus résistants à l'analyse dans le texte transmis par le manuscrit harleien²⁷.

Si l'histoire d'Equitan paraît avoir vocation exemplaire par la condamnation des amours du héros, certains passages, dans le manuscrit Harley, ont des accents tristaniens qui confèrent à l'ensemble du récit une tonalité tragique en parfait accord avec le reste du recueil. Le compilateur de *S* a fait le choix de déplacer la tonalité générale du récit en réécrivant dans le détail ces passages. À la faveur d'un saut du même au même, il a étouffé la voix implorante de la dame aimée, qui pouvait attirer, par sa plainte énoncée au style direct, la sympathie du lecteur dans le manuscrit Harley :

Li reis demanda e enquist
Que ceo deveit e que ceo fu.
La dame li ad respundu :
« Sire, jo plor pur nostre amur,
Ki mei revert a grant dolur.
Femme prendrez, fille a un rei,
E si vus partirez de mei ;
Sovent l'oi dire e bien le sai.
E jeo, lasse, que devendrai ?
Pur vus m'estuet avoir la mort,
Car jeo ne sai autre cunfort. »
Li reis li dit par grant amur :
« Bele amie, n'eiez poür !
Certes, ja femme ne prendrai
Ne pur autre ne vus larrai. »²⁸

²⁶ Voir Jeanne Wathelet-Willem, « *Equitan* dans l'œuvre de Marie de France », *Moyen Âge*, 69, 1963, p. 325-345, Rupert T. Pickens, « *Equitan*, Anti-Guigemar », *Romance Notes*, 15, 1973-1974, p. 361-367, Joachim Schulze, « *Equitan*, höfische Existenz zwischen höher Forderung und menschlicher Gewöhnlichkeit », *Romanische Forchungen*, 94, 1982, p. 50-66 et Judith R. Rothschild, « Marie de France's *Equitan* and *Chaitivel*, fin'amors or fabliau ? », *The World of Medieval Women*, Morgantown, West Virginia University Press, 1985, p. 113-121.

²⁷ Le même travail d'éclaircissement et de simplification caractérise également la copie du lai du *Chèvrefeuille* dans le même manuscrit, abondamment commenté par la critique (voir la synthèse proposée par Mireille Demaules dans Christiane Marchello-Nizia (dir.), *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, 1995 : texte, p. 213-216 et « Notice, bibliographie et notes », p. 1287-1309 – l'éditrice part du texte du manuscrit *H*, jugé obscur, et retranscrit en note le texte du manuscrit *S*).

²⁸ *Equitan*, éd. cit., v. 210-224. Le manuscrit *S* omet les vers présentés en caractères gras : « Sire je plor por nostre amor. / – Bele amie, n'aiez pëor ».

Certes, la censure est peut-être ici involontaire. Ses effets sont cependant renforcés plus loin par une amplification de tonalité pathétique, qui déplace l'attention du lecteur sur la figure du pauvre sénéchal en accentuant la cruauté du meurtre que lui réservent les amants ; l'exploitation de la rime du couplet d'octosyllabes, à nouveau redoublée en quatrain, le recours à une lettre ornée pour signaler le retour au texte copié et l'usage de la répétition trahissent la main du compilateur et rendent lisibles son point de vue sur l'histoire, qui s'affiche maintenant avec des intonations lyriques accusatrices :

L'ewe buillant fet aporter
 Et en l'une cuve ruer.
 l'eve boillant a fet ruer,
 u li senescals dut entrer²⁹ !

Ce manuscrit nous propose donc du lai une lecture orientée et critique. Il ne fait ainsi qu'interpréter le sens ambigu de l'avertissement que la narratrice exposait au début du récit dans le manuscrit harleien :

Equitan fu mut de grant pris
 E mut amez en sun païs.
 Deduit amout e druërie,
 Pur ceo *maintint* chevalerie.
 Cil metent lur vie en nuncure
 Ki d'amur n'unt sen *ne* mesure ;
 Tels est la mesure *d'amer*
 Que nuls n'i deit reisun garder³⁰.

Comme l'a remarqué Glynn S. Burgess³¹, l'interprétation de ces vers, qui repose sur la polysémie du substantif « mesure » et sur le statut du groupe prépositionnel « *d'amur* », fait difficulté. Le texte semble nous inviter à observer un paradoxe tragique, constitutif de l'expérience amoureuse :

aimer sans mesure
 mène l'amant à sa perte ;
 or l'amour ne connaît
 que la démesure.

²⁹ Éd. cit., v. 275-276. Ici, le gras est utilisé pour ce qu'ajoute le ms. S.

³⁰ Éd. cit., v. 13-20.

³¹ *Marie de France, Text and context*, Manchester, Manchester University Press, 1987 (chap. II : « Two cases of mesure », p. 35-49).

L'ensemble du lai reposerait sur ce postulat, emprunté à saint Augustin et repris par saint Bernard : « La cause d'aimer Dieu est Dieu. La mesure en est d'aimer sans mesure »³². Mais la référence théologique est ici appliquée à l'amour profane et la répétition du substantif « mesure » joue d'une syllepse de sens : « mesure », doublet synonymique de « sen », dénote fréquemment la compréhension, l'intelligence des événements, ici dans le domaine amoureux : « bien téméraires sont donc ceux qui n'ont aucune intelligence des choses de l'amour ». Le vers suivant, où le substantif a le simple sens de « règle », explicite alors le précédent, plus qu'il n'exprime une contradiction : l'intelligence, la mesure des choses « de l'amour », permet d'anticiper sur la démesure « en amour », qui peut conduire à la mort. Autrement dit, mieux vaut orienter son cœur dans une direction favorable, « se connaître », car la logique de la passion amoureuse a sa vie propre :

142

Ils vivent au péril de leur vie,
ceux qui n'ont ni l'intelligence ni la maîtrise des lois de l'amour ;
la raison de l'amour veut
que tout amant en perde la raison³³.

La portée du lai est donc aussi tragique qu'exemplaire³⁴ : la tragédie d'Equitan est de n'avoir su comprendre que l'amour courtois lui était interdit, à lui, le seigneur installé qui avait pour désir d'aimer comme un simple chevalier et qui procède dans son comportement et ses raisonnements à une inversion systématique des règles de l'éthique courtoise. Equitan, qui met la vaillance et la puissance politique au service de l'amour, meurt de n'avoir su accorder sa vie affective à son identité sociale.

Le compilateur du manuscrit *S* a néanmoins proposé de ces vers programmatiques une relecture de type augustinien, qui privilégie un seul sens du substantif « mesure », répété au dernier vers, où il vient remplacer « reison » :

Cil metent leur vie en nuncure	Cil metent lor vie en noncure
Ki d'amer n'unt sen ne mesure ;	qui d'amer n'ont sens ne mesure ;
Tels est la mesure d'amer,	Tex est la mesure d'amer,
Nus n'i puet reison garder. (<i>H</i>)	Nus n'i puet mesure garder. (<i>S</i> , fol. 44a)

³² *De Diligendo Deo*, 16, 22, trad. Alain Michel dans *Théologiens et mystiques au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1997, p. 242-243.

³³ *Lais narratifs bretons*, éd. et trad. Nathalie Koble et Mireille Séguay, *op. cit.*, v. 13-20.

³⁴ Sur la portée exemplaire de l'ensemble du corpus des lais de Marie, examinés à partir du cas *Equitan*, voir également Denis Hüe, « Marie de France exemplaire », repris dans *Rémanences. Mémoire de la forme dans la littérature médiévale*, Paris, Champion, 2010, p. 237-248.

Par souci de cohérence, la lecture du compilateur simplifie la complexité de l'histoire et ne valorise jamais la position intenable des protagonistes. Condamnable en contexte profane, cette démesure inhérente à l'amour revient dans les derniers vers du lai, tant commentés par la critique. Le lai s'achève de façon brutale sur la mort des amants, pensée comme le point d'aboutissement d'une logique perverse, exposée tout au long du récit :

D'Aquitan coment il fina
Et de la dame qu'il ama. (*S*)³⁵

Pour ce dernier couplet d'octosyllabes, le manuscrit Harley proposait une leçon plus ambiguë, comme souvent, plus ouverte aux interprétations :

D'Equitan cum il fina
E la dame, que tant l'ama. (*H*)

L'intensif, associé à l'amour des deux protagonistes, paraît y transmuer les coupables en victimes et redonner à leur mort une dimension tragique, semblable à celle qui domine dans le dénouement du lai des *Deux Amants*. C'est du moins la lecture qu'a privilégiée dans son édition Jean Rychner et qu'a commentée Evelyne Birge Vitz³⁶ : faisant prévaloir une indifférenciation fréquente du relatif et de la conjonction *que* dans le manuscrit, l'éditeur de Marie a procédé ici à une correction qui lui paraissait n'être qu'une variante graphique :

D'Equitan cument il fina
E la dame *ki* tant l'ama³⁷.

Par le geste renouvelé d'un éditeur moderne, le couplet d'octosyllabes se referme ainsi sur la mort des amants comme un tombeau. Mais n'est-on pas en droit, orientés par la lecture insistante du copiste de *S*, de faire d'Equitan le sujet de cette dernière proposition ? Le lai ne s'achève-t-il pas sur la mort d'Equitan et de la dame, *parce qu'il* l'avait si démesurément aimée, laissant ces amants, féériques dans leur démesure, errer dans la mémoire des lecteurs, tels des fantômes privés de tombeau ? La variante du manuscrit Harley laissait en tout état de cause ouverte la lecture, qu'il nous est permis, à la suite d'un compilateur du XIII^e siècle, d'adopter à notre tour.

³⁵ Pour ce dernier vers, le copiste a clairement souligné sa compréhension syntaxique en agglutinant le subordonnant et le pronom personnel : « *quil ama* ».

³⁶ Evelyn Birge Vitz, « The *Lais* of Marie de France : “narrative grammar” and the literary text », *Romanic Review*, LXIV, 1983, p. 383-404, repris dans *Medieval Narrative and Modern Narratology. Subjects and Objects of Desire*, New York and London, New York University Press, 1989, p. 149-175.

³⁷ Les *Lais* de Marie de France, éd. cit., v. 313-314, p. 43.

L'examen microscopique de ces quelques leçons montre que le travail d'éditeur n'échappe pas plus que celui du compilateur à une implication subjective, qui laisse à son tour des traces et oriente la compréhension des textes édités en soulignant des effets différents de cohérence. Au sein du corpus des lais, l'expérience d'Equitan le mal aimé est éloquente : elle incite à reconsidérer les frontières et les définitions que l'on a tenté de donner à la forme narrative qu'épousent ces récits brefs. Dans sa plus grande extension, le lai comme genre n'est pas tant une célébration de l'amour qu'une mise en fiction des expériences affectives que peuvent vivre les hommes et femmes des XII^e-XIII^e siècles ; par leur brièveté formelle, ces récits permettent d'appréhender la vie affective dans sa diversité, ses inquiétudes et ses zones d'ombre, sans héros type : à ce titre, Equitan, le mauvais amant, fait partie intégrante de la galerie de portraits que les recueils livrent à la mémoire des lecteurs – d'une figure l'autre, un seul déplacement de perspective peut changer du tout au tout le sens d'une aventure.

VARIANTES D'AUTEUR OU VARIANCE DE COPISTE:
 « L'ESCRIPVAIN » EN MOYEN FRANÇAIS
 FACE À LA MOUVANCE DE SES MANUSCRITS

Olivier Delsaux

Fonds national de la recherche scientifique

Université catholique de Louvain

Aux XIV^e et XV^e siècles, le terme *escripvain* a de plus en plus le sens de compositeur d'une œuvre, soit parce que les copistes s'impliquent davantage dans la rédaction d'un texte soit parce que les auteurs interviennent de plus en plus dans sa production¹. Se jouerait alors un certain combat entre le copiste et l'auteur pour déterminer qui possède l'œuvre et le droit de la faire varier. Afin de gagner du terrain, les copistes ne vont cesser d'intervenir sur le texte à transcrire, assumant pleinement le caractère unique de leur copie, au point d'exacerber la *mouvance* ou la *variance* de l'œuvre. À l'inverse, les auteurs tenteront de réduire la corruption textuelle et morale inhérente à la diffusion manuscrite d'un texte, en supervisant la diffusion de leurs œuvres, subsumant l'éclatement scribal du texte au progrès linéaire de leur œuvre. La tension écrivain-copiste ne serait dépassée qu'avec l'imprimerie, procédé mécanique où l'auteur verra alors la possibilité, bien vite démentie, de maîtriser la multiplication à l'identique de ses textes.

Ainsi, pour la philologie, l'équation serait claire : à un refus de subir l'instabilité des copies scribales correspondrait la production de manuscrits d'auteur². Dès lors, les manuscrits originaux médiévaux répondraient à nos propres cadres de pensée de l'autographe moderne où tous les éléments de sens seraient maîtrisés et rendus parfaits par l'auteur ; en orientant ses *stemma codicum* sur un original sans faute, la philologie pense en effet le manuscrit d'auteur comme lavé du péché de mouvance.

¹ Cette communication se fonde sur les données manuscrites étudiées dans le cadre de nos recherches doctorales à l'Université catholique de Louvain menées, sous la direction du professeur Tania Van Hemelryck, dans le cadre d'un mandat d'aspirant au Fonds de la recherche scientifique – FNRS (*Le manuscrit d'auteur en moyen français. Définition et apports à la philologie. L'exemple de Christine de Pizan*).

² Roger Chartier, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècles*, Aix-en-Provence, Alinéa, coll. « De la pensée », 1992, p. 35-68.

C'est dans ce cadre que nous voudrions montrer, à partir de l'exemple des manuscrits entièrement et partiellement autographes de Christine de Pizan, que le souci de stabilité textuel, exprimé par les auteurs et pratiqué dans leurs publications, n'empêche pas l'apparition des symptômes de la pathologie de la culture scribale.

Pour produire une copie de luxe de son texte, l'auteur a le choix de la confier à un atelier sans plus s'en soucier (publication d'auteur) ou bien de gérer lui-même sa production, d'un point de vue matériel et/ou intellectuel (édition d'auteur). Dans les deux cas, sera produit un manuscrit original, c'est-à-dire une copie approuvée par l'auteur qui a autorisé la transcription de son texte et a ainsi évité son vol intellectuel par remaniement ou par suppression du nom de l'auteur, sa diffusion avant achèvement ou la production de copies pour un public auquel il ne destinait pas son œuvre.

146

S'il choisit d'agir comme éditeur, il lui convient d'établir une maquette qui servira de référence aux différents opérateurs de la production, le transcriveur, le rubricateur, l'enlumineur et le correcteur. Ce modèle est le plus souvent autographe ou copié par un collaborateur et contrôlé par l'auteur pour éviter d'ajouter une couche d'altérations supplémentaires avant la production des copies elles-mêmes. Comme le dit Nicolas de Clamanges à Gontier Col en lui enjoignant de bien contrôler le modèle de son texte : si le mal est à la racine, il se répandra dans tous les rameaux³ ; l'image du *stemma* est bien là pour représenter la production des copies originales.

Un autre système de production pourra consister non plus à copier en série une maquette, mais à créer des copies en cascade, ce qui augmente le nombre de fautes par copie et ce qui est rendu nécessaire soit par l'indisponibilité de l'*exemplar* alors aux mains d'un des artisans du livre, soit par la réticence de l'auteur à confier son modèle à un copiste qui ne fait pas partie de son *scriptorium*. C'est par exemple le cas du ms. B du *Chemin de Long Estude* (Paris, BnF, fr. 1643) copié par un secrétaire de Louis d'Orléans, Nicole Garbet, et non par un collaborateur de l'auteur et qui a peut-être été transcrit sur une copie de publication du *Chemin* et non directement sur la maquette elle-même qui servit de modèle aux autres copies originales.

Malgré son rôle d'archétype, l'instabilité peut déjà caractériser la rédaction de la maquette puisque pour certains textes, l'on a pu établir l'existence de

³ *Sed parua in radice vitia, corruptionis se maximo in ramis incremento vberius pullulanda diffundant* (Nicolas de Clamanges, épître 109, *Opera omnia*, éd. Jean M. Lydius, Lugduni Batavorum, J. Balduinum impensis Elzevirii et H. Laurencii, 1613, p. 318).

deux maquettes, offrant des fautes indépendantes. En outre, l'auteur peut réviser une des deux maquettes et pas l'autre et intégrer dans l'une des corrections qu'il oubliera de reporter dans l'autre, ce qui donne des *stemma* potentiellement bifides pour représenter la tradition des manuscrits originaux d'un texte, comme dans le cas du court traité dit *Contre les Anglais* de Jean de Montreuil⁴.

Même une maquette unique est loin d'être parfaitement fixe puisque comme on le voit pour la traduction française du *Policratique* de Denis Foulechat, elle peut contenir des blancs, notamment pour des détails que l'auteur se propose de chercher par la suite ; ces blancs se répercutent dans les copies tirées de cette maquette⁵.

Dans certaines maquettes, comme celles des sermons d'Henri le Boulangier (Paris, BnF, lat. 14921), l'auteur n'indique pas toujours les textes des passages bibliques au-delà de leurs références ; se sachant également transcriiteur, l'auteur-rédacteur pouvait se contenter de ces approximations qu'il corrigerait au moment de la copie : « donc luy mesmes le tesmoigna [blanc de 10 lettres] disant *volucres* [blanc d'une ligne] dist nostre seigneur de soy en demonstrant sa grant pouvreté » (fol. 99r ; Lc 9, 58 ou Mc 8, 20).

Une maquette contient également des fautes d'inattention ou des incohérences : « Et par trois signes prouvoit son propos. Le tiers signe [...]. Et ces .ij. signes despendent l'un de l'autre »⁶.

L'auteur dépend aussi fortement des sources de son texte. Ainsi, dans le brouillon des *Proverbes moraux* de Christine⁷, l'auteur n'a pas toujours lissé les graphies des proverbes qu'elle a glanés ici et là ; ces sujets cohabitent alors avec des formes plus modernes (n° 3, « L'ons » vs n° 18, « L'ome ») ; le *s* tantôt fait position pour le compte des syllabes, tantôt non (n° 15 vs n° 30) ; l'on trouve des hésitations graphiques (n° 2 et 19 : « eureus » vs n° 25 et 83 : « heureus » ou n° 3, 5, 13, 25 : « peut » et n° 7, 30, 34, 37, 61, 71, 90 : « puet »).

La stabilisation de la maquette peut n'advenir qu'au milieu du processus de production du texte. Par exemple, dans les manuscrits originaux B, E et M du

⁴ *Opera, II, L'Œuvre historique et polémique*, éd. Nicole Grévy-Pons, Ezio Ornato et Gilbert Ouy, Turin, Giappichelli, 1975.

⁵ Marie-Hélène Tesnière, « Un cas de censure à la Librairie de Charles V : le fragment du manuscrit Paris, BnF, Français 24287 », *Cultura neolatina*, 65, n° 3-4, 2005, p. 271-285.

⁶ *Le Livre de l'advision Christine*, II^e partie, § 8, 23, éd. Liliane Dulac et Christine Reno, Paris, Champion, 2001, coll. « Études christiniennes », p. 62, leçon des trois manuscrits originaux.

⁷ Gilbert Ouy et Christine Reno, « Les Proverbes moraux de Christine de Pizan. Une nouvelle édition critique et quelques problèmes », dans Maria Colombo Timelli et Claudio Galderisi (dir.), *'Pour acquerir honneur et pris'. Mélanges de Moyen Français offerts à Giuseppe Di Stefano*, Montréal, Ceres, 2004, p. 560-573.

Charles V de Christine, l'auteur n'a achevé le modèle des tables qu'au moment de la transcription de la III^e partie, ce qui a nécessité l'insertion de cahiers supplémentaires pour la copie des tables des parties antérieures qui n'avaient pu être transcris à la suite du texte⁸.

Contrairement à ce que l'on peut observer pour les copies scribales, les variantes des manuscrits originaux se présentent moins dans les copies que dans le modèle. Ainsi, pour les *Cent ballades*, seules 5 % des variantes d'auteur, *grossost modo* les leçons montrant le progrès du texte, apparaissent lors de la transcription d'une copie de publication. 10 % proviennent de corrections autographes réalisées lors du retour sur cette copie. Enfin, 85 % sont issues d'une relecture de la maquette, rarement effectuée de façon uniforme. Le progrès n'est pas non plus uniforme pour des textes narratifs, comme pour la *Mutacion de Fortune* où 62 % des réécritures de la maquette qui précèdent la copie des manuscrits originaux les plus tardifs, E et F⁹, se présentent dans la première moitié du texte. On pourrait également citer le cas du ms. Barrois du *Saintré* relu uniquement aux 2/5 par Antoine de La Sale (Paris, BnF, NAF 10057).

D'un point de vue qualitatif, ces variantes d'auteur sont des corrections d'expression et non de contenu, réalisées dans un souci de rendre le texte et sa lecture les plus clairs possible et d'ainsi diminuer l'instabilité de la lettre et du sens du texte lors de sa diffusion. On voit ainsi l'auteur réduire au maximum les pièges à copiste, par exemple les répétitions d'un terme identique, les redondances qui pourraient occasionner des sauts du même au même ou les séquences de mots aux sonorités proches qui risquent de produire des fautes auditives :

- « *Aucunes gens me prient que je face / Aucuns beaulz diz et que je leur envoie* » (*Cent ballades* ball. 1, v. 1-2, 1^{re} version, ms. L1 et L2¹⁰) > « *Quelques beaulx* » (2^e version, ms. D et R) ;
- « *Les faulz mauvais qui tant sont diffaméz* » (ball. 66, v. 20, 1^{re} version) > « *Les faulx amans qui* » (2^e version) ;
- « *Ou, si tost qu'ont fait leur journée* » (*Mutacion*, v. 6439, 1^{re} version, BHSCM) > « *Aussi tost qu'ont* » (2^e version, EF).

⁸ Gilbert Ouy et Christine Reno, avec la collaboration de James C. Laidlaw, « Manuscrits copiés en série : les quatre témoins contemporains du *Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V^e d'icelluy nom* », *Cahiers de recherches médiévales*, 16, 2008, p. 239-252.

⁹ Sigles de l'éd. Suzanne Solente, Paris, Picard, 1959-1966, coll. « SATF ».

¹⁰ Sigles utilisés par James C. Laidlaw, « Christine de Pizan – A Publisher's Progress », *The Modern Language Review*, 82, fasc. 1, janvier 1987, p. 35-75.

Aussi, dans sa maquette, l'auteur réagit fréquemment contre une certaine mouvance dans la langue de l'époque, par exemple ce qui concerne :

- l'expression de la négation : « Que riens ne vueil *je* n'ay desir de suivre » (ball. 9, v. 22, 1^{re} version) > « vueil *ne* n'ay desir » (2^e version) ;
- l'ordre des mots : « Jamais à *moy plus* ne s'attende » (ball. 47, v. 1, 1^{re} version) > « Jamais *plus à moy* ne s'at. » (2^e version) ;
- la parataxe : « comme ce soit de commune coustume des poissans hommes, *close* la bouche, grant est le remuement » (*Advision III*, § 5, 1^{re} version, AB¹¹) > « hommes *que close* la » (2^e version, C).

Certes, les variantes d'auteur sont parfois assez lourdes¹², mais elles correspondent souvent également à la modification d'éléments très légers et superficiels que la philologie a pris l'habitude de nommer *variance* et que l'on pourrait donc appeler *variance d'auteur*¹³ : « qu'aye » (*Mutacion*, v. 465 BHSCM) > « que aye » (EF) ; « De loing » (566) > « De loings » ; « nouvel maistre » (v. 976) > « nouveau m. » ; « mon ennui » (v. 1226) > « mon anuy » ; « de cellui » (v. 1283) > « d'ycellui » ; « la chetiveté des Juifs » (prose 11,2) > « la chetivoison des J. » .

L'auteur relisant son texte agit donc en fait comme un copiste et non comme un remanier, ce qui tendrait à remettre en cause l'identification de certains remaniements supposés remonter à l'auteur, qui pourraient n'être que la transcription d'un scribe particulièrement interventionniste ; l'on peut penser au dossier Robert de Blois¹⁴.

La stabilisation du texte qu'offre, pour l'auteur, la maquette joue aussi pour le paratexte. Par exemple, dans la *Mutacion de Fortune*, l'espace laissé pour les titres des chapitres est prévu par le transcripteur suivant de façon très stricte une instruction du modèle, comme on le voit dans le livre I où toutes les copies du groupe I ont laissé quatre lignes vierges entre chaque chapitre, quelle que

¹¹ Sigles de l'édition de Liliane Dulac et Christine Reno, éd. cit.

¹² *Id.*, « Christine de Pizan – An Author's Progress », *The Modern Language Review*, 78, fasc. 3, juillet 1983, p. 532-550.

¹³ Bernard Cerquiglini, « Variantes d'auteur et variance copiste » dans Louis Hay (dir.), *La naissance du texte*, Paris, Corti, 1989, p. 105-119 ; Keith Busby, « Variance and the Politics of Textual Criticism », dans Keith Busby (dir.), *Towards a synthesis ? Essays on the new philology*, Amsterdam, Rodopi, 1993 (Faux titre. *Études de langue et littérature françaises*), p. 29-45.

¹⁴ Alexandre Micha, « Les éditions de Robert de Blois », *Romania*, 69, 1946-1947, p. 248-256 ; Lori J. Walters, « Manuscript Context of the *Beaudous* of Robert de Blois », *Manuscripta*, 37, 1993, p. 179-192 ; Sylvie Lefèvre, « Prologues de recueils et mise en œuvre des textes : Robert de Blois, Christine de Pizan et Antoine de La Sale », dans E. Baumgartner et L. Harf-Lancner (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 89-125.

soit la longueur du titre. C'est ainsi qu'au § 5 du livre VI, deux lignes étaient prévues, pour trois lignes de texte. D'où le débordement en marge de la part du rubricateur du titre (ms. BHC).

Bref, même l'élément qui reste le plus stable, l'original des manuscrits de publication, reste mouvant, renforçant la variance des copies d'envoi. Dans la production bourguignonne comme celle de Jean Miélot ou de David Aubert, les maquettes, les célèbres *minutes*, sont beaucoup plus abouties, permettant la confection de copies originales nettement moins mouvantes.

150

Vient ensuite la transcription des copies de publication, effectuée par l'auteur (manuscrit autographe) ou par un collaborateur et corrigée par lui (manufacture autographe). Là où, dans une tradition scribale, le scribe est le plus souvent face à un seul modèle qu'il transcrit de A à Z, le copiste d'un manuscrit original ne copie pas nécessairement les cahiers du modèle de façon linéaire. Le premier manuscrit copié peut ne pas être le premier à sortir de l'atelier et le premier cahier d'un manuscrit n'est pas nécessairement le premier à avoir été copié. Ainsi, pour la *Mutacion*, selon les cahiers et selon les parties envisagées, chacune des sept copies originales n'a pas été copiée sur le même état du modèle voire sur le même modèle ; de même, les corrections sont souvent réalisées à partir d'un autre état du modèle que celui qui a servi à copier le texte. En outre, l'ordre dans lequel les éléments du paratexte ont été exécutés répond à une même répartition aléatoire au cours du temps : H, le premier manuscrit à avoir été copié et enluminé, a été rubriqué en dernier et les rubriques sont antérieures ou postérieures aux décorations selon les parties du manuscrit où on les trouve.

Par conséquent, contrairement à la vision généalogique proposée par le *stemma* ou à la vision chronologique présentée par la ligne du temps, supposant toutes deux une production linéaire et isotopique des copies du texte à partir d'un modèle homogène, il semble que les manuscrits originaux de la *Mutacion* relèvent davantage d'un rhizome, de multiplicités de lignes très difficiles à formaliser où chacun des manuscrits mis en chantier est lié avec les autres, sans qu'aucune nette hiérarchie ne puisse être établie et sans que l'on puisse déterminer parfaitement l'orientation et le point de départ de cette évolution. L'on voit donc que le mode de production du manuscrit original implique la mouvance de son texte.

L'acte de copie en tant que tel, effectué par une main humaine, altère nécessairement le message transféré d'un support à l'autre.

Dans le cas de publications d'auteur, l'on dispose de multiples témoins d'un modèle identique copié par un nombre limité de copistes dont on connaît les

habitudes, ce qui permet de distinguer d'une part les fautes du copiste de celles qu'il hérite de son modèle et d'autre part, dans les leçons correctes, celles qui sont authentiques de celles qui ne le sont pas. Il devient donc possible de chiffrer de façon assez précise le taux d'altérations qu'implique la transcription d'un texte. Voici les données pour les *Cent Ballades* ; ce tableau recense les motifs de fautes dans les lieux du texte où le transcripteur altère la leçon du modèle :

	L ₁ autographe	L ₂ autographe	D collaborateur	R autographe
Grattages insondables (non comptabilisés)	8	13	43	33
Processus passifs	16	26	83	51
Processus actifs	19	15	76	53
Grand total	35	41	159	104

Quantitativement, le meilleur des autographes est généralement meilleur que le meilleur des manuscrits de copiste, mais le manuscrit de copiste a toutes ses chances face à un autographe moyen. Cependant, plus le texte est complexe et régi par des règles strictes d'écriture (par exemple quand on passe de la prose aux *Cent ballades* aux mètres et schémas divers), plus les altérations des collaborateurs sont nombreuses ; ceci est également dû au fait que l'auteur devait presque connaître par cœur des ballades créées isolément, diffusées et récitées chacune séparément.

De façon générale, copistes et auteurs interviennent rarement de façon consciente et volontaire sur le texte. Lors de la copie de la maquette, leur objectif est la reproduction fidèle du modèle, parfois de façon hypercorrecte lorsqu'ils reproduisent des éléments biffés dans celui-ci : « En tel fait si fault pour ce plus que nulx » (*Chemin de Longe Estude*, v. 3182, leçon fautive biffée dans quatre originaux, les ms. BDCR¹⁵).

À considérer les nombreux repentirs, les corrections immédiates produites au moment de la copie, l'on perçoit aussi que l'auteur et ses collaborateurs se sont méfiés de tout écart, même acceptable, par rapport au texte de la maquette en corrigeant directement des leçons correctes, mais inauthentiques :

– repentirs autographes : « petrir » > « pestrir » (ball. 10, v. 5 R) ; Et qui « emprent » enseigne duit et dompte > « apprent » (*Debat de deux amans*, v. 311 P¹⁶) ; « Certes n'en peut n'en paix estre alié » > « ne peut » (*Debat*, v. 586 R) ; « de doux oeil » > « doulx » (*Debat*, v. 1237 R) ; « fames » > « faames » (*Debat*, v. 1703 B) ;

¹⁵ Christine de Pizan, *Le Chemin de Longue Estude*, Étude, édition critique du ms. Harley 4431, éd. Andrea Tarnowski, Paris, Librairie générale française, coll. « Lettres gothiques », 2000.

¹⁶ Les sigles utilisés sont ceux de l'édition suivante : Christine de Pizan, *Le Livre du debat de deux amans*, éd. Barbara K. Altman, dans *The love Debate Poem of Christine de Pizan*, Gainesville, University Press of Florida, 1998.

– repentirs de collaborateur : « tous ceulz qui *ont* renté » > « *sont* » (*Debat*, v. 1786 D) ; « Si comme *dit* saint Augustin » > « *recite* » (*Advision*, III, § 27, ligne 9 B) ; « Si comme il *appert* les divers » > « *est escript* » (III, § 5, ligne 20 B).

Les collaborateurs ont ainsi le sentiment qu'il existe des graphies à ne pas utiliser, au point d'identifier celles-ci par une note de régie en marge (deux points placés en regard du texte) : « Ou il regnoit en sa *scité*... » (*Mutacion E*, v. 11332, main R) vs « *sa cité* » (*varia lectio*).

L'emploi de ces points qui servent d'appel à la correction montre que ce collaborateur, la main R, est conscient des variations qu'il apporte au texte lors de sa copie. Il place de telles marques devant ses propres altérations au résultat heureux et sur lesquelles le copiste désirait que l'auteur intervienne, bien que ce dernier ait jugé la correction inutile : « . . . PM De celle *meismement* que tu veis qui en son giron tenoit » (*Advision I*, § 18, ligne 7 B_{main R}) vs « De celle *premierement* » (*varia lectio*).

152

ou devant une leçon du modèle pour laquelle le collaborateur demande à l'auteur de s'interroger sur sa bonté alors qu'il s'agit de la leçon du modèle : « . . . Je suppose que moy ta servile mercenaire » (*Advision III*, § 2 B_{main R}) vs aucune variante.

Enfin, lors de la collation des copies, l'auteur refuse généralement toute faute heureuse : « Seulette sui en *l'amour* mesaisiee » gratté en « *langour* » (ball. 11, v. 5, ms. R_{autographe}).

L'on pourrait également citer le cas du ms. Bruxelles KBR 11133-11135 de Jean Gerson (*Livre des dix commandemens*) supervisé par son frère le célestin Jean et qui, transcrit par un copiste professionnel, a été corrigé par le jeune Gerson qui a inscrit en marge de certaines altérations : *faute ou grant faute*.

Cependant, les collaborateurs de l'auteur interviennent parfois sur la maquette de l'auteur en vue de l'améliorer, en supprimant par exemple des éléments de rembourrage qui leur semblent superflus ou en balisant davantage le texte : « la trop anemie » (*Advision*, III, § 8, ligne 12 B_{main R}) vs « la trop *mignote* ennemie » ; « homme puist avoir que de espargner » (III, § 22, ligne 21 B_{main R}) vs « puist avoir que de espargner *par vertu* » ; « Ne faire je n'en vouldroie / En fais en dis n'en maniere / Chose que faire n'en doye » (100b, ball. 27, v. 15 D_{main R}) vs « je ne v. ».

Néanmoins, certaines leçons semblent relever d'une propension du copiste à privilégier ses tours linguistiques les plus habituels : « *Alors de rechief* » (*Advision*, III, § 1, ligne 65 B_{main R}) vs « *Lors de r.* » ; « *des parolles de nostreseigneur* » (III, § 26, ligne 48 B_{main R}) vs « *des paraboles* ».

En effet, le phénomène de diasystème est facilement observable dans les manuscrits originaux, comme dans les *Cent ballades* où la main R suit parfois

sa propre forme d'un mot, mais parfois celle du modèle pour un même type d'archigraphème : « qu'accorder » (27, v. 3 D_{main R}) vs « qu'acorder » (leçon de la maquette), mais « J'acorde » (31, v. 15), leçon de la maquette, maintenue par D ; « tousdis » (20, v. 17) vs « toudiz, mais « toudis » (5, v. 19 ; 64, v. 27).

L'intervention la plus significative d'un des collaborateurs de Christine, la main R, sur le texte concerne la ponctuation ; il s'agit de l'assez fréquent changement des *virgulas* qu'utilise l'auteur en points (‘.’), en particulier devant des conjonctions de coordination : « ‘/’ et ceulx qui » (*Advision III*, § 6, ligne 37 AC) > « ‘.’ Et ceulz qui me devoyent... » (B_{main R}) ; « ‘/’ mais bien garde avoie » (§6, 114) > « ‘.’ Mais bien ».

De façon étonnante, Christine ne corrige presque jamais les altérations de la ponctuation de ses collaborateurs. Est-ce le signe d'une mauvaise maîtrise par une ancienne allophone des rythmes de sa langue d'adoption ? Ou celui d'une indifférence à l'égard d'un élément linguistique extrêmement mouvant sur lequel elle ne pouvait espérer avoir un contrôle lors de la diffusion scribale future ?

Quoi qu'il en soit, la mouvance dans la ponctuation des manuscrits originaux est parfois coûteuse en argent pour l'auteur, puisque ce sont les transcripteurs qui sont amenés à placer les marques d'attente des pieds-de-mouche à exécuter. Or, le nombre de ces marques varie d'une copie à l'autre. Par exemple, dans le *Chemin de Long Estude*, sur 412 marques de paragraphe ou lettrines structurant le texte, seul un quart (118) sont présents dans tous les manuscrits originaux du texte.

Face à la mouvance inhérente à la copie, l'auteur-transcripteur a semble-t-il confiance dans sa maîtrise du texte et dans sa capacité d'y intervenir de façon heureuse lors de sa propre transcription. Il est ainsi le seul copiste du *scriptorium* à se permettre de corriger son modèle lors de la transcription. Par exemple, dans la copie M du *Charles V* (II^e livre, § 14¹⁷), la seule copie conservée qui soit autographe, lors du passage où Louis de Bourbon entame sa campagne en Barbarie, Christine a laissé un blanc entre les mots « n'a mie » et « an » (ms. M) ; les trois autres manuscrits transcrits par la main R suivent le modèle : « n'a mie long temps » (B) ou « n'a mie moult de temps » (CE). L'auteur-transcripteur a donc décidé lors de la copie d'aller rechercher l'information, ce qu'il n'a pas eu le temps de faire. Toujours est-il que la dissimilarité graphique des refrains dans les autographes nous informe du manque de conscience qu'a l'auteur-copiste

¹⁷ Christine de Pizan, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, éd. Suzanne Solente, Paris, Champion, 1936-1940, 2 vol., t. I, p. 157.

lui-même de la mouvance qu'il apporte à la graphie de la maquette¹⁸ : « Qu'à tousjours mais je ploureray sa mort » > « ploureray » > « pleureray » (ball. 14 ms. L1) ; « Qui tant de maulz et tant d'annuys nous fait » > « d'ennuys » > « d'annuys » (ball. 78 ms. L1).

L'on voit donc que l'auteur-transcriiteur est parfois insatisfait du texte de l'auteur-rédacteur et qu'il crée lui-même la mouvance des copies de son texte. On le voit :

- éviter des constructions paratactiques du modèle : « Quant il bien pense et scet certainement / Que sa dame l'aime tres loyaument, / Et reconfort lui fait paciemment » (*Debat*, v. 1235, B) vs « *Ce* reconfort... ».
- diminuer les marques de négations qui pourraient s'annuler entre elles : « que *je* m'avancasse de leur riens demander » (*Advision*, III, § 6, ligne 39 C) vs « que *ne* m'av. » ;
- mieux baliser le texte : « S'il *m'en* y souvient et se j'en ay recors » [+ 1] (*Debat*, v. 647 P) vs « *m'en* souvient ».

154

Néanmoins, la plupart du temps, l'auteur copie pour copier, tombant bêtement dans les pièges à copiste. Il transcrit sans se rendre compte qu'il sort du cadre de réglure, sans laisser un espace pour le transcriiteur des titres ou sans se rendre compte, dans l'*Epistre Othea* (ms. R), qu'il transcrit une citation latine et non du texte et qu'il lui faut donc changer de couleur d'encre.

Malgré tout, la plus grande mouvance textuelle de l'auteur-copiste est nécessaire pour les textes à la mise en page complexe. Dans le ms. Aylesbury, Waddesdon Manor, 8 du remaniement de l'*Othea* par Jean Miélot – où la mise en page n'est pas encore celle de l'emblème que l'on trouvera dans l'autographhe de Bruxelles (KBR 9392), mais celle, médiévale, du texte versifié entouré de la glose et de l'allégorie –, l'on voit que Miélot se permet de ne pas toujours suivre les lignes de réglure qu'il avait prévues, en modifiant son module d'écriture pour les gloses et les allégories, afin que le texte de chaque chapitre puisse tenir sur une seule page¹⁹. L'auteur n'aurait pas pu confier à un collaborateur cet acte de transcription où la mise en page n'était pas le reflet fidèle, ligne à ligne, de la mise en page du modèle.

¹⁸ Notons qu'en ce qui concerne le tracé des lettres lui-même, l'écriture de l'auteur est variante ; elle évolue au cours du temps, mais également au cours de la copie d'un texte, comme on le voit dans la proportion de *d* en amphore dans la *Mutacion* autographe de Bruxelles (KBR 9508).

¹⁹ Anne Schoysman, « Les deux manuscrits du remaniement de l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan par Jean Miélot », *Le Moyen Français*, 51-52-53, « Traduction, dérimation, compilation. La phraséologie », dir. Giuseppe Di Stefano et Rose M. Bidler, 2003, p. 505-528.

Une fois que l'on constate l'existence d'une variance en amont dans les manuscrits originaux, que devient la question de l'évaluation de la mouvance scribale dans les copies tardives ? Dans l'original E de la *Mutacion*, l'on trouve 118 altérations du modèle pour le livre I ; dans sa copie qui date du début du XVI^e siècle, U (BnF, Arsenal 3172), il y en a 120. Cependant, dans E, 45 repentirs du collaborateur et 34 corrections postérieures de l'auteur vont faire diminuer le nombre d'altérations du manuscrit à 39. De même, dans la copie tardive P de la *Mutacion* (BnF, fr. 24530), qui a pour modèle l'autographe M, le scribe fait augmenter les altérations de 72 %, contre 101 % dans U. Les copies originales ne sont donc pas nécessairement moins variées que les manuscrits tardifs, mais elles présentent néanmoins un texte meilleur car elles se situent au premier stade de diffusion de l'œuvre. Aussi, la relecture et les repentirs correctifs dont font l'objet les copies dans le giron auctorial permettent de diminuer leur taux d'altération. La mouvance est donc bien diminuée par les publications d'auteur, ne fût-ce que parce que leurs transcripteurs visent peu à intervenir sur le texte pour le rendre meilleur. En effet, contrairement à la plupart des scribes médiévaux, ils n'ont pas à supposer que le modèle qu'ils copient est passé entre les mains d'un scribe qui n'aurait pas compris le texte et dont il faudrait corriger le travail. De fait, le copiste qui les a précédés est l'auteur lui-même et, subsidiairement, leur responsable.

Pour sa décoration, l'auteur dépend aussi d'un autre type de transcripteur, l'ornemaniste qui exécute les lettrines et qui pourra mal lire une lettre d'attente : « *Tes miracles Ovide conte* » (*Mutacion* 1159 H) vs « *Ces miracles* » ; « *Ci comme je vous dis tres or* » (*Mutacion* 289 C) vs « *Si comme* ».

Enfin, malgré les modèles iconographiques établis par Christine en collaboration avec les enlumineurs à qui elle confiait ses manuscrits, un même maître, travaillant également avec des collaborateurs, ne pouvait reproduire à l'identique un même schéma. Dans la miniature du chapitre 6 du II^e livre de la *Mutacion* exécutée par l'atelier du Maître de l'*Épitre Othéa*, contrairement à celle de H et C, la miniature de B et S ne respecte pas le texte où Fortune tient « En sa main dextre, une couronne » (v. 1943) et où son pied droit plonge dans l'eau (v. 1949) puisque c'est l'inverse qui est représenté.

Après l'étape de la rédaction de la maquette et celle de sa transcription, reste celle du retour sur la transcription. Lors de la relecture des copies par l'auteur, le simple privilège accordé à la collation avec le modèle sur la correction *ex ingenio* implique que l'auteur fut conscient du fait que le processus de copie crée de la variance en aboutissant à des leçons acceptables, mais inauthentiques et qu'il tâcha de s'en préserver en refusant la relecture attentive, qui risquait d'avaliser

des fautes heureuses. L'auteur ne conçoit pas le lapsus comme salvateur et la copie comme joyeuse. Il est en effet rare qu'il maintienne consciemment des fautes heureuses de son copiste. Ce cas exceptionnel se présente cependant dans la *Mutacion F*, où Christine avait décidé de corriger une faute de la main P, plaçant une préparation de correction en marge, puis s'est ravisée, se rendant compte de la relative acceptabilité de la leçon : « Car trop a de *felons engins* / En homme *felon* d'agus engins » (v. 5579-5580 F) vs « Car trop a de *soubtilz engins* » (*varia lectio*).

De façon globale, l'auteur semble plus sévère vis-à-vis des fautes heureuses de son copiste que des siennes, corrigant les premières et non les secondes. Néanmoins, si le travail de relecture et de correction du texte est souvent imparfait, c'est en raison de son irrégularité. Les cahiers les plus fautifs des *codices christiniens* sont généralement ceux qui ont été les moins bien relus. Le processus de retour sur l'écrit par l'auteur relevait donc bien d'une volonté d'élimination de la variance de copie.

156

L'on a vu que lors de la rédaction du modèle et lors de sa copie, l'auteur se contraignait à stabiliser son texte en modifiant le moins possible son contenu. Lors du retour sur la copie, il en va de même. Si l'auteur va parfois jouer avec la lettre et le sens de ce texte, il ne le fera que par la modification de ce qu'il y a autour du texte, le para- ou le péritexte. Non en effectuant de nombreuses corrections autographes, mais en ajoutant une glose en marge, en modifiant l'emplacement des marques de paragraphe, en changeant les portraits des dédicataires présents dans une miniature ou l'emplacement des *nota bene*. Par exemple, certaines omissions de marques de paragraphe dans la *Mutacion S* pourraient laisser penser que ce manuscrit fut offert au roi Charles VI, puisque, contrairement à ce que donne à lire la *varia lectio*, l'on ne trouve aucun pied-de-mouche devant les vers qui évoquent la folie : « Grant follye les pourmenoit / Qui en cel erreur les menoit » (v. 20729-20730).

De même, dans le ms. B du *Debat* qu'elle offre au connétable Charles d'Albret, afin de celer son détachement d'avec la cour d'Orléans, elle ne modifie ni son long éloge du dédicataire Louis d'Orléans ni son court éloge de Charles d'Albret présent au milieu du texte, mais elle ajoute une ballade dédicatoire et elle modifie la place de ses pieds-de-mouche pour mettre en évidence le nouveau connétable de France et effacer la figure de Louis.

Bref, comme dans une copie scribale, ce qui reste le plus mouvant, c'est le paratexte. Néanmoins, au-delà des efforts de personnalisation des manuscrits, l'auteur cherche à entretenir ses mécènes et à les stabiliser pour assurer l'écoulement de son stock. C'est pourquoi il doit éviter de rendre des versions obsolètes et donc invendables en modifiant trop leur contenu.

Nous croyons avoir pu montrer que la variance existait dès l'origine ; l'instabilité inhérente au texte médiéval est due au caractère manuscrit, donc humain, de la diffusion de l'écrit et elle ne saurait échapper aux manuscrits autographes. Cependant, loin d'une représentation cerquiglinienne d'un copiste joyeux, l'objectif principal de l'auteur-copiste est la reproduction de la lettre du texte et le verrouillage de son sens, en éradiquant toute faute de copie heureuse et en modifiant sa maquette dans un souci de clarté. Dans ce cadre, les variantes d'auteur, le progrès, ne constituent qu'une sorte d'effet collatéral, souvent induit par le seul philologue.

De plus, l'on a parfois l'impression qu'apprenti-sorcier, l'auteur recrée de la mouvance dans son atelier, croyant ainsi pouvoir canaliser cette force créatrice qu'est la variance des copies médiévales, en la produisant en vase clos, de façon artificielle et contrôlée dans son giron. Par exemple, en rendant son paratexte mouvant au gré des retournements politiques de l'époque, il limite la variance des textes eux-mêmes. Aussi, en produisant des manuscrits en série, l'auteur inscrit-il certes la copie dans une logique de clonage plus que d'engendrement naturel, de genèse, mais ses copies peuvent difficilement présenter un texte stable, ne fût-ce que parce que toutes ses parties n'ont pas été copiées par le même copiste et que ne disposant d'aucune procédure de contrôle de production, tel ou tel cahier a pu ne pas passer dans les mains du correcteur. En outre, en supprimant les pièges à copiste dans sa maquette, il limite leur apparition future dans les copies produites hors de son contrôle. Enfin, l'on a vu que certaines très légères corrections rédactionnelles de l'auteur ne touchaient que des éléments instables de la langue de l'époque.

Les variantes d'auteur sont presque homéopathiques ; l'auteur insère à petite dose de la mouvance dans les premiers manuscrits du texte pour limiter ou du moins pour rendre inoffensive l'apparition des symptômes de la pathologie manuscrite dans des copies scribales tardives. Dans cette perspective, le manuscrit d'auteur pourrait encore une fois correspondre à une stratégie auctoriale pour se défendre de toute corruption. En effet, les scribes ne pourront plus rien sur son texte, pas même le rendre mouvant, puisque l'auteur s'en est déjà chargé.

Le vers 964 de la *Mutacion* en constitue un bel exemple. Les manuscrits originaux M et S du groupe I ont commis la mélecture/*lectio facilior* « Il n'est besoing » pour « Jà n'est besoing », leçon de la maquette. C'est pourquoi, pour éviter une faute d'un scribe futur, l'auteur corrigera sa maquette en : « N'est jà besoing que je raconte » (EF). Le collaborateur peut également lui-même repérer des faiblesses de la maquette que l'auteur est justement en train de réécrire, ce qui montre que celui-ci tient compte des altérations de ses collaborateurs : « doivent estre garnis de nefz à corde pour ars et arbalestes. . » (*Charles V*, E²⁰;

²⁰ Christine de Pizan, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, éd. Suzanne Solente, Paris, Champion, 1936-1940, 2 vol., t. I, p. 235.

deux points en marge indiquant qu'une intervention est nécessaire, mais il s'agit de la leçon de la maquette reflétée par BM) ; dans le manuscrit le plus récent du texte (C), la maquette sera modifiée en : « nefz et corde ».

Néanmoins, certaines fautes consciencieusement corrigées par l'auteur-correcteur n'aboutiront pas à une réécriture de la maquette alors qu'il était évident que la faute allait se répéter : « que bien fait soit si comme *fol* honneur, deshonneur chose belle et doulcereuse » (*Charles VE*, t. I, p. 25) corrigé en « comme *folie*, honneur » alors que la maquette a « comme *folie*, *folie* honneur »).

Ainsi, non seulement, en éditant ses manuscrits, l'auteur s'érite en garant pétrifié de la norme de son texte plus qu'en censeur impuissant de la mouvance de sa maquette, mais il s'attribue également la créativité qui caractérisait alors le travail de transcription, accroissant ses capitaux socioculturels et économiques en devenant à la fois auteur et copiste, c'est-à-dire un *escripvain* cloisonnant la *variance* au moyen de ses variantes. Ce qu'il fallait démontrer.

ENTRE OVIDE ET *OVIDE MORALISÉ*:
LA VARIANCE DES TRADUCTIONS DES *MÉTAMORPHOSES*
AU MOYEN ÂGE ET À LA RENAISSANCE

Stefania Cerrito
Université de Naples « l'Orientale »

La traduction médiévale d'un texte de l'Antiquité est une promesse de variance sans égale. À la naissance de l'Ovide français, les *Métamorphoses* ont une tradition plus que millénaire, et en traversant les siècles elles se sont enrichies d'un grand patrimoine de variantes, de gloses, de commentaires. Quand l'objet de la traduction est un texte qui raconte des fables tissées autour de phénomènes surnaturels – c'est encore le cas des *Métamorphoses* – les variantes se multiplient. Le Moyen Âge a bien connu la fascination de ces miracles païens, ce qui a engendré un gigantesque effort pour englober l'ouvrage ovidien dans la culture médiévale, pour trouver à ces miracles une place dans l'univers chrétien.

Mon parcours dans les traductions françaises d'Ovide part d'un point plus ou moins central chronologiquement dans une tradition qui dure presque trois siècles, car le texte qui est au cœur de mes intérêts est la mise en prose de l'*Ovide moralisé* qui fut composée au xv^e siècle à la cour des ducs de Bourgogne. Situer cet *Ovide moralisé en prose* dans la riche variance de l'œuvre ovidienne est une tâche ingrate, vu la complexité de la tradition manuscrite de son hypotexte en vers, mais aussi de la tradition des versions imprimées qui s'inspirèrent de cette prose¹. Dans cette mise en perspective, la variante joue naturellement un rôle fondamental.

Le passage au livre imprimé montre bien que le retentissement de la prose bourguignonne fut très vaste. L'*editio princeps* de Colard Mansion inspira au moins vingt éditions ou réimpressions différentes, dont la dernière date du début du xvii^e siècle. Elle fut aussi retraduite en moyen anglais par William Caxton, ce qui est attesté par une copie manuscrite conservée au Magdalene College de Cambridge. Ces différentes éditions recopient, plus ou moins fidèlement, la traduction des fables ovidiennes qu'on lit dans la prose, tandis qu'un jeu tourmenté de réécritures se fait sur les allégories, ce qui, comme nous le verrons, n'a rien d'étonnant dans la tradition de ce texte.

¹ Le lecteur trouvera en appendice les références des manuscrits et des imprimés.

Quant au texte-source de notre prose, l'*Ovide moralisé*, il nous parvient dans une vingtaine de manuscrits². S'il est indispensable de mieux éclairer les relations que ces témoins tissent entre eux, le classement établi par Cornelis de Boer est encore aujourd'hui assez convaincant. On ne peut pas en dire autant de son édition³, dont une révision s'impose. Fondée sur le ms. A, Rouen, BM, O.4, un excellent témoin qui relate la version commune, elle s'en détache ici et là, souvent sans l'indiquer au lecteur, pour suivre la leçon de l'un ou l'autre de deux autres exemplaires : le ms. B, Lyon, BM, 742, dont il sera aussi question dans cet article, et Y², le ms. BnF, fr. 872. Cette édition se révèle surtout très peu utile pour comprendre la variance du texte, son apparat critique étant incomplet et pas toujours fiable.

Dans l'éventail de variantes des différents témoins de l'*Ovide moralisé*, très riche et du plus grand intérêt, je me bornerai ici à illustrer un phénomène manifeste, qui touche à une question qui me paraît fondamentale pour éclairer comment la réception d'Ovide se décline entre le XIV^e et le XVI^e siècle. Première traduction française intégrale de l'*Ovidius maior*, l'*Ovide moralisé* est aussi, et probablement surtout, une œuvre d'exégèse ovidienne⁴. Le franciscain qui en fut l'auteur glose largement le texte – la glose s'étend en moyenne sur plus d'un tiers de ses vers – en interprétant les anciens mythes selon les quatre sens de l'Écriture. Il s'insère ainsi dans la tradition ancienne qui conçoit le mythe comme *integumentum* : Servius, Macrobe, Fulgence furent ses illustres prédécesseurs. Comme Fausto Ghisalberti l'a déjà montré, ces allégories s'inspirent des gloses dont certains manuscrits ovidiens sont très riches, et il a pu repérer dans le ms. Vat. lat. 1479 de la Bibliothèque du Vatican un modèle possible de la source latine du traducteur franciscain⁵. Mais ces interprétations du mythe ne mettaient pas d'accord tous ses contemporains. Certains copistes interviennent alors sur la structure du texte, suppriment ou remanient ses parties allégoriques, et transforment l'interprétation d'Ovide telle que l'*Ovide moralisé* la transmet. La variante est ainsi l'indice d'une réception polémique de l'œuvre, témoignage d'une querelle autour de l'interprétation d'Ovide et autour de la place à donner à son ouvrage dans l'univers chrétien.

² J'utiliserai les sigles établis par Marc-René Jung dans « Les éditions manuscrites de l'*Ovide moralisé* », *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 20, 1996, p. 251-274, article fondamental, où on trouvera une description détaillée des témoins analysés ici.

³ Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitg., 1915-1938, 5 vol. Les références à la numérotation des vers renvoient à cette édition.

⁴ Voir, entre autres, Marylène Possamaï, *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, Paris, Champion, 2006 ; Armand Strubel, « Allégorie et interprétation dans l'*Ovide moralisé* », dans *Ovide métamorphosé*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 139-161.

⁵ Joannes de Garlandia, *Integumenta Ovidii*, éd. Fausto Ghisalberti, Messina, Principato, 1933, p. 13-14.

Ce phénomène de transformation de la glose se manifeste au moins deux fois dans la tradition manuscrite de l'*Ovide moralisé*, et caractérise également la mise en prose de Bruges. Il a même probablement été plus vaste, car une apostille d'une main du xv^e siècle, qu'on lit dans un gros recueil d'*excerpta* conservé à Londres, le ms. BL, Cotton Julius F. VII, qui ne contient de l'*Ovide français* qu'une table des rubriques et des miniatures, précise « Avecques exposicions et allegories », témoignage du fait que les exemplaires sans allégories n'étaient probablement pas des raretés.

Au stade actuel de mes recherches, toute tentative de donner un sens à ce phénomène, et de le situer dans un milieu culturel, serait encore hasardeuse. Je me limiterai donc à illustrer brièvement comment les versions différemment moralisées, en vers et en prose, se déclinent, puisqu'elles ne révèlent pas la même manière de concevoir la variation sur la version commune. Elles diffèrent dans le choix des gloses, et ne partagent probablement pas la même conception du mythe.

Le premier témoin qui intervient sur le sens de l'ouvrage moralisé est le ms. B, Lyon, BM 742, un beau manuscrit illustré de la fin du xiv^e siècle⁶, provenant de la bibliothèque du duc de Berry. Le dessein du remanieur qui le composa se révèle déjà dans le prologue, car les v. 37-70, où l'auteur de l'*Ovide moralisé* annonce son propos d'illustrer la vérité cachée sous les fables, qui « toutes samblent mençognables », sont omis. Ce que le copiste garde du programme originel est donc de « traire de latin en romans les fables de l'ancien temps, / Selonc ce que Ovides les baille ». Malgré cette promesse, le manuscrit de Lyon ne se limitera pas à recopier la traduction des anciennes fables. L'*Ovide médiéval* en français n'est jamais exempt de gloses. Fortement abrégé – il compte environ 45000 vers, soit 3/5^e de la version commune – cet *Ovide moralisé* est le résultat d'un travail de sélection très minutieux de certains traits allégoriques. Le remanieur coupe et recoud avec attention le texte, en composant, si nécessaire, des vers de son cru pour rétablir un couplet là où un vers resterait orphelin. Les cas où il n'a pas pris soin d'adapter le texte à son nouveau contenu ne sont que très rares. Un exemple se trouve au livre VIII, où le remanieur omet l'allégorie relative à l'épisode de Pasiphaé (v. 987-1082), mais il garde le v. 986 (« Or vous vuil ceste fable espondre ») qui l'introduit. Or ce qui suit n'est pas une « exposition », mais un nouvel épisode.

Les interprétations typologiques et anagogiques sont toutes systématiquement rejetées, comme d'ailleurs dans les autres témoins dont il sera question : l'association des mythes à l'Évangile est gommée avec soin, aussi bien que toute référence à ces allégories qui figurerait ici et là dans le texte.

⁶ Sur l'iconographie, voir Julia Drobinsky, « La narration iconographique dans l'*Ovide moralisé* de Lyon (BM, ms. 742) », dans *Ovide métamorphosé*, op. cit., p. 223-246.

L'interprétation rationaliste, qui explique le mythe à la lumière de la vérité historique, premier niveau interprétatif dans l'*Ovide moralisé*, est sans doute l'approche exégétique privilégiée dans ces témoins. Copier les expositions évhéméristes n'est cependant pas pour notre remanier un acte systématique et machinal. Au livre VIII, la métamorphose de Scylla en alouette et de Nysus en épervier n'est pas glosée. L'exposition « par estoire », qui y voit les conséquences néfastes de la trahison de Scylla – la perte du royaume oblige Nysus à vivre de pillage comme un épervier, et la perte de son identité sociale oblige Scylla à vivre comme une alouette, c'est-à-dire comme une prostituée – est rejetée (v. 353 *et sq.*). Le mythe mégarien tel que l'*Ovide Moralisé* le raconte, avec la transformation du crime de la princesse traîtresse en parricide⁷, est déjà histoire, et toute explication n'est que superflue. Au livre IX également, les mythes de Byblis, changée en fontaine, et d'Iphis, changée en homme, ne donneront lieu à aucune interprétation : même le « sens historial » est rejeté (fol. 163v). Le livre X est complètement dépourvu de gloses : les « expositions » du mythe d'Orphée sont toutes omises (v. 196-577), aussi bien que les différentes allégories regroupées à partir du v. 2494.

L'auteur de *B* n'est pas toujours opposé, par contre, au sens tropologique. L'ouvrage conserve son *intentio moralis*, comme il est déclaré dans son préambule, qui affirme que « toute écriture est pour nostre enseignement ». Même les fables, évidemment. C'est ainsi qu'au livre XII, dans l'épisode de la rencontre de Pâris et Hélène, l'auteur conserve la longue moralisation qui associe Pâris à l'homme « Qui tout met son entendement / À vivre delitablement / Au monde, à aise et à repos », et Helaine à « vaine delice » (fol. 203d). Il se contentera d'en omettre le dernier vers qui annonce la punition divine – « Si le comperront se devient » – pour reconstituer le couplet par un nouveau vers : « Menelaux de Crete revient / Qui de la honte ne scet nient » (fol. 204a).

Un autre exemple se trouve au livre VI, où toutes les allégories relatives aux toiles d'Arachnée et de Pallas sont effacées, sauf la suivante :

Par Cynaras puet l'en entendre
Le pecheür qui sieult mesprendre,
Qui puis se chastie et reprend
Et à bone ouvraigne se prent,
Si vient à voire repentence
Et a au cuer dueil et pesance,
Et plaint et pleure ses pechiez

⁷ Stefania Cerrito, « *En un oiselet la muerent* : Scylla et Nisus dans l'*Ovide moralisé* », dans *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, Senefiance, 54, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2009, p. 69-81.

Dont il se sent mal entechiez,
 Et par vraye confession
 Qui ert penence *et* remission
 À genoulz, et encline face
 Requiert Dieu que pardon li face.
 (fol. 101a)⁸

La suite, qui est gardée également, associe les filles aux « mauvaise pensees » et aux « euvres males et nuisans ». Quand les mythes représentent les péchés humains, la copie *B* semble ainsi partager entièrement les enseignements prêchés par le franciscain.

Bien différent est le dessein des copies de la version que Marc-René Jung a appelée *z*, qui transmet un *Ovide moralisé* fortement remanié, où nombreux sont les ajouts et les passages complètement réécrits, ce qui produit une variance du plus grand intérêt. Issue de la branche β , située donc au point opposé du *stemma codicum* par rapport au témoin lyonnais, cette version nous parvient en quatre exemplaires, dont deux – *Z³*, BnF, fr. 870 et *Z⁴*, BnF, fr. 19121 – comme *B*, omettent certaines allégories. Les deux témoins étant assez solidaires, je tire mes citations de l'un ou de l'autre, suivant la lisibilité du passage.

Le prologue est encore une fois révélateur. Là où *B* omettait les vers 37-70, *Z* les remplace par un long passage de 82 vers, qui définit avec soin le contexte historique et religieux dans lequel l'œuvre ovidienne voit le jour. L'ajout explique que, selon ce qu'on lit dans les écrits approuvés par l'Église, depuis la Création différentes religions se sont succédé. Elles sont désormais toutes interdites, sauf deux : la loi des Juifs, qui fut donnée à Moïse, et la loi chrétienne. Au commencement, il y avait la loi de Nature, qui permettait à chacun de faire ce qu'il voulait. De celle-ci dériva la religion païenne, inventée par les « foles gens » qui croyaient en plusieurs dieux, et qui survécut même après la naissance de Jésus Christ. En ces temps-là, alors que régnait César Auguste, naquit Ovide. Voici la suite :

Cil Ovide fist mains dictiés,
 Plusieurs livres, plusieurs traitiés,
 De maintes diverses matieres,
 Soubtiles *et* de plus ligieres.
 Entre ses ouvres compousa
 Ce livre cy, à qui mis a

⁸ Dans mes transcriptions, les italiques indiquent les abréviations rétablies ; les crochets indiquent les corrections. Enfin, j'emploie l'accent grave pour distinguer les monosyllabes homonymes.

Methamorphoseos à nom,
Autant veult à dire ce nom
Com parolle dite en figure,
Car ou livre, *tant comme* il dure,
A couvert soubz ombre de fable
Maint[e] grant science notable,
Maint secret, mainte demoustrance.
Li pouettes plain de science,
Jadis, en manieres obscures
Demoustroient leur escriptures,
Pour leur doctrine reveller
Aux diligens, *et* mieux celler
Aux negligens, qui n'y font force.
Yceux n'en goustent fors l'escorce.

164

Mes qui soubtilement les conçoit,
Pourfit et soulas en reçoit,
Si fait Ovide en ses raisons
De diverses comparaisons,
Selon la loy dont il estoit,
Car d'autre congnoissance n'oit.

(Z³, fol. 1v)

Les phénomènes de métamorphose ne sont ainsi que des « comparaisons », à lire à la lumière de la seule religion qu'Ovide connaît : la religion païenne. Pour que le lecteur tire « pourfit et soulas » des fables ovidiennes, le remanier efface alors les lectures christianisantes, et garde, voire multiplie, les lectures évhéméristes qu'il affirme avec détermination être les seules véritables. Au livre IX, il expose le sens historique du mythe de Byblis métamorphosée en fontaine, qui fait de Byblis une prostituée à laquelle les hommes puisent comme à une fontaine. Là où la version commune introduit le sens allégorique par « Sentence y a mieudre et plus saine » (v. 2550), Z³ et Z⁴ remplacent ce vers par une affirmation de véracité : « C'est l'exposicion certaine ».

Cela ne veut pas dire pour autant que ce remaniement propose une approche laïque du monde païen, au moins au sens moderne : la Sainte Écriture est toujours le texte de référence. La structure des interprétations de la fable de Deucalion et Pyrrha en est, me semble-t-il, un bon exemple. Le rapprochement entre ce mythe et l'histoire du Déluge universel (I, v. 2139-2158) est gardée sans retouches, avec évidemment son explication naturaliste (v. 2159-2180), qu'on lit aussi chez Arnolphe d'Orléans, du fait que les pierres lancées par Deucalion se transforment en hommes, et celles lancées par Pyrrha en femmes. L'association

entre Déluge et péché (v. 2185-2364) est rejetée, mais non pas les événements qui suivirent le Déluge, qui sont annoncés par la rubrique « Translateur raconte de la Bible » (fol. 11a). À vrai dire, si Joseph Engels a raison, la source de notre auteur, plutôt que la Bible, est l'*Historia Scolastica* de Pierre le Mangeur⁹, mais cela n'a pas ici beaucoup d'importance.

À la différence de *B*, *Z³* et *Z⁴* renoncent complètement, sauf erreur, au sens tropologique. Hélène et Pâris ne représentent plus les vices humains, et ce n'est pas sans surprise qu'on retrouve après l'omission, pour introduire l'épisode suivant, le même couplet reconstruit que *B* : « Menelaux de Crete revient / Qui de son honte ne set nient » (*Z⁴*, fol. 212a).

L'interprétation rationaliste proposée par la version commune ne semble pas toujours satisfaire le remanieur de ces témoins *z*. Il l'amplifie alors, ou il accumule différentes interprétations, toujours évhéméristes naturellement. C'est le cas du traitement du mythe d'Orphée : après le « sens historial » qui explique qu'Eurydice fut mordue par un serpent (X, v. 196-219), l'auteur en ajoute deux autres, pour aboutir à l'impossibilité de trouver la bonne interprétation. L'*intentio* d'Ovide est impossible à connaître :

Or laison l'exposicion.
Nous ne savons l'entencion
Du pouete qui compossa
La fable, pas ne l'expossa.
(*Z⁴*, fol. 175a)

Au livre VII, dans l'histoire de Jason et Médée, de brefs ajouts montrent que la Médée du remanieur n'est pas tout à fait la même Médée que celle du franciscain. Voici comment *Z⁴* retouche une des expositions :

Or vous dirai selond l'istoire
Comment la fable fait accroire.
Tant sot Medee voirement
De phisique et d'enchantement,
Qu'el pot ce faire et plus encores
Que la fable ne raconte ores.
a. Si croi bien que par medecines,
b. Et par herbes et par racines,
c. Et par l'art d'astrologie
d. Alongna à Heson sa vie.
(*Z⁴*, fol. 126b)

⁹ Joseph Engels, *Études sur l'Ovide moralisé*, Groningen, J.B. Wolters, 1943, p. 118-119.

Si le franciscain montrait par son exposition « Comment ceste fable fu voire » (v. 1082), le remanieur n'en est pas convaincu : le rajeunissement d'Eson est, selon *Z⁴*, ce que la fable « fait accroire ». L'ajout qui suit – désigné par les lettres a-d dans la citation – le confirme, en présentant Médée non pas comme une magicienne, mais comme une savante, experte dans les sciences médicales grâce auxquelles elle allongea la vie du vieux Eson. Peu d'espace est laissé désormais au surnaturel.

Ramenés à leur nature humaine, même les dieux perdent leurs droits aux pouvoirs magiques. Jupiter est le roi de Crète, qui, à l'aide de l'art d'« ingromance », faisait croire à ses sujets qu'il était un dieu. Amputée des vers initiaux, « Souvent d'une pierre ou d'un fust / Un asne ou un cheval feïst, / Ou d'un home, s'il li seüst, / Feïst resambler beste mue » (I, v. 868-871), la description de ses arts magiques se limite à des faits interprétables tout simplement comme des châtiments corporels infligés à son peuple, sans aucun recours à la magie.

166

Dans le même dessein, le Protheus de *Z⁴* n'est pas « tant divers et muables » (II, v. 26), mais « fier et redoutable » (fol. 21a). Le remanieur de *z* semble ainsi avoir les idées claires sur la magie. Il efface toute façon ambiguë de traiter le surnaturel païen, et il est très attentif à ramener à la logique rationnelle des faits les miracles racontés par Ovide. Parler de magie, d'ailleurs, dans ces siècles du Moyen Âge tardif n'était pas sans dangers.

Au livre XV, le remanieur revient sur son projet d'écriture par un bref passage métatextuel qui se greffe sur celui de son prédécesseur. Après le discours de Pythagore, le franciscain défendait la valeur de l'œuvre ovidienne contre ceux qui la jugeaient comme hérétique, et souligne l'importance d'une lecture allégorique, en allant jusqu'à comparer les fables d'Ovide à la Sainte Écriture. Dans *Z⁴*, un ajout de 24 vers explique pourquoi, contrairement au propos originel de l'œuvre, les allégories ont été omises :

Mes en se livre je n'e mie
Escripte nulle allegorie.
La causse si est, à voir dire,
Que lonc m'eust esté à escrire.
La fable ai pris tant seulement,
Où je prens tel entendement
Comme il me plaist, ce me souffit.
Ovide maismes, qui les fit,
N'i entendi pas tel sans, *sanz* double,
Com l'alegorie nous note.
Mout seroit fort chousse à escrire
Le droit sens de ce qu'il vost dire.

Mes ce n'est mie chousse à croire
 C'à faire euvre de tel memoire
 Il se fust onques avancié,
 S'il n'i eust soubz grant sanz mucié.
 Mais .i. chascun y peut apprendre
 Assés sens, s'i les set comprendre,
 Si les prent chascun à sa guisse
 Et l'entendement s'i aguisse.
 Aux rudes maismes, qui le sans
 N'entendent pas, sont il plaisans,
 Car la matiere est delitable
 Et plaissant à ouïr la fable.
 (Z⁴, fol. 28od)

L'omission des allégories répondrait tout d'abord au souci d'abréger l'œuvre, ce qui n'est pas ici qu'un *topos*. L'*Ovide moralisé* de Z³ et Z⁴, avec ses 40000 vers environ, est effectivement beaucoup moins gigantesque que son modèle z, qui avec ses nombreux ajouts était même plus long que la version commune. Mais ce qui est nouveau dans la tradition ovidienne médiévale, c'est de revendiquer le droit à interpréter librement le sens des fables, malgré Fulgence et des siècles de tradition de traitement allégorique des mythes anciens. Sans renier la valeur de la glose, l'auteur souligne que la fable a une valeur en soi, qui est dans sa fonction poétique et esthétique. Si le sens caché est trop difficile à découvrir, le lecteur peut profiter de la beauté de ce chef-d'œuvre de la poésie de tous les temps. L'allégorie n'étant pas d'ailleurs dans l'*intentio* d'Ovide, la *delectatio* est réaffirmée comme fonction primaire de l'œuvre ovidienne.

Quel est donc l'héritage que la mise en prose de Bruges conserve de cette variance qui caractérise la tradition de l'*Ovide moralisé*?

Composée probablement dans les années 1470-1480, la deuxième mise en prose est transmise par un manuscrit richement enluminé, d'une beauté rare, le ms. BnF, fr. 137, qui appartint à Louis de Bruges¹⁰. Il n'est pas à exclure qu'il en fut aussi le commanditaire, car les deux autres témoins qui nous sont parvenus

¹⁰ Sur cette prose, voir Wolfgang Van Emden, « L'histoire de Pyrame et Thisbé dans la mise en prose de l'*Ovide moralisé* : texte du manuscrit Paris, BnF, fr. 137, avec variantes et commentaires », *Romania*, 94, 1973, p. 29-56 ; Marc-René Jung, « *Ovide Metamorphose* en prose (Bruges, vers 1475) », dans « *A l'heure encore de mon escrire* ». *Aspects de la littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, études éditées par C. Thiry, *Lettres romanes*, h. s., 1997, p. 99-115 ; Stefania Cerrito, « L'*Ovide moralisé* in prosa (versione del ms. BnF, fr. 137) dal manoscritto alle edizioni a stampa: l'episodio della Scilla di Megara », *Quaderni di Lingue e Letterature Straniere*, 33, 2008, p. 63-78.

ont appartenu à deux personnages liés au seigneur de Gruuthuse. Le premier, aujourd’hui à Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale, cote F.v.XIV.1, qui est très proche du manuscrit parisien, appartient à son beau-frère Wolfart de Borssele ; l’autre, aujourd’hui à Londres, ms. Royal 17 E IV de la British Library, à Édouard IV, dont les liens avec Louis de Bruges sont connus¹¹. Les passages cités ici sont tirés du témoin parisien, manuscrit de base de l’édition que je prépare.

Si la prose partage le projet qui anime les deux versions en vers *B* et *Z³Z⁴*, elle n’en est sans doute pas une descendante directe. Provenant de la même branche de la transmission textuelle que *B*, l’Ovide de Bruges met en prose des passages que le témoin de Lyon omet, ce qui évidemment l’exclut comme modèle possible. D’autres variantes le montrent également. Je n’en citerai qu’une, qui me paraît significative également pour la transmission textuelle de l’Ovide en vers.

168

Au livre XII, un toponyme se corrompt assez tôt dans la tradition. Quand Castor et Pollux apprennent la nouvelle de l’enlèvement de leur sœur Hélène, la prose raconte : « Par toute Grece fut tost sceu que Paris avoit emmené la belle Helene, et aussi en Perse l’ouÿrent dire ses deux freres, qui prestement firent apprester leur navire pour leur sereur rescourre » (fol. 170a). Assez singulière, cette localisation en Perse, n’était pas dans le ms. *A*, où on lit pour le v. 800 : « En Sparte vint ceste nouvele » (fol. 300a).

C’est Sparte, en Grèce, la ville d’origine des deux frères selon la version du mythe qui en fait les fils du roi Tyndare, et par ailleurs Sparte est la ville où anciennement le culte des Dioscures prit naissance. Transmis par *A*, *B* et par la famille *y*, ce toponyme se corrompt assez tôt en *Perse*, corruption à laquelle ont contribué sans doute la pratique de certains scribes d’abréger *par* par *p*, et la difficulté, bien connue des philologues, à distinguer parfois *c* et *t*. Désormais, toutes les versions successives, en vers ou en prose, manuscrites ou imprimées, localiseront les Dioscures en Perse.

Il est plus délicat de comprendre les relations avec *Z³* et *Z⁴*, *a priori* exclus comme modèle de notre auteur de la prose, qui employa sûrement un témoin de la version commune. Cependant, des éléments lexicaux typiques de *z* apparaissent ici et là dans notre version en prose. Un exemple, à nouveau tiré du livre XII, se trouve au moment où Pâris hésite à déclarer son amour à Hélène. Dans la prose, nous lisons : « Il ne fut pas trop hastif, ains souffri maint jour à descouvrir son couraige, et bien le sceut celer » (fol. 165d). Solidaires dans leur choix lexical, les manuscrits de la version commune disaient de Pâris « Il ne fut

¹¹ Joseph Van Praet, *Recherches sur Louis de Bruges*, Paris, De Bare, 1831, p. 11.

mie trop bruidis » (XII, v. 95)¹², et ce n'est que dans tous les manuscrits de la famille *z* que « bruidis » devient « hastis ».

Ces phénomènes d'affinité lexicale avec *z* sont confirmés aussi par quelques noms propres. Au livre VII, conformément à la tradition du *Roman de Troie*, « Colche » de la version commune devient « Colcos », les « Minien » deviennent les « Grecs ». Seule une étude lexicale systématique permettra de comprendre si des contaminations entre le modèle de notre prose et un exemplaire proche de *z* eurent lieu.

Comme nous l'avons déjà vu faire dans les autres témoins analysés ici, la prose éliminera toutes les expositions typologiques et anagogiques, et expliquera régulièrement tous les mythes selon la glose évhémériste qu'elle reprend de la version commune. Rares sont les cas où cette interprétation est omise, et jamais une interprétation évhémériste différente n'est proposée.

Le mythe peut aussi véhiculer des enseignements moraux. Cette fois-ci ce n'est pas la beauté séductrice d'Hélène qui les suggère, mais plutôt la fable d'Iris, au livre IV : « Ceste fable nous fait entendre que par richesse puet on bien acquerre la gloire de Paradis, et par ycelle meismes descendre ou parfont des tourmens d'Infer » (fol. 57b), ou celle de Pentheus, au livre II : « Pentheus nous puet signifier homme religieux de nette et sainte vie, en qui toute grace habonde, qui scet ung seul dieu, et despite les ydoles et les delices du monde, et reprend et chastoie les gloux et les luxurieux, et ceulx qui despitent abstinence et penitance [...] » (fol. 51b).

Comme dans *Z³* et *Z⁴*, la prose prend fin avant l'allégorie relative à la déification de César, après les vers qui racontent, selon la tradition de l'*accessus* médiéval, les trois causes de la « malvueillance » d'Auguste vis-à-vis d'Ovide (XV, v. 7146-7169). Ce n'est pas sans regret qu'on constate qu'elle efface aussi le passage métatextuel qui suit (XV, v. 2517-2557), et s'achève sans aucune réflexion explicite sur le paradigme exégétique qu'elle propose.

Le dialogue entre *Ovide moralisé* et variations sur l'*Ovide moralisé* est loin d'être épuisé au moment du passage au livre imprimé. En 1484, Colard Mansion publie à Bruges l'*editio princeps* – « Cy commence Ovide de Salmonen son livre intitulé Metamorphose » – en recopiant avec peu de variantes la traduction des fables de la mise en prose, dont cependant il ne partage pas l'esprit rationaliste. Dans le même milieu culturel brugeois qui avait produit une version des *Métamorphoses* lues selon l'interprétation évhémériste, Mansion réaffirme une conception du mythe comme *integumentum*. La prose est à nouveau farcie d'allégories.

¹² On lit *bruidis* dans *A*, *B*, *D¹*, *D²*, *D³*, *G²*, *G³*, *Y⁴* ; *Y¹* et *Y²* omettent ce passage.

Mais en 1532 la première édition de l’Ovide français débarrassée de toute glose voit le jour. Avec le « Grant Olympe des Histoires poetiques du prince de la poesie Ovide Naso en sa Metamorphose »¹³, une nouvelle conception de la traduction, du mythe et, plus généralement, de l’Antiquité s’affirme. La traduction des fables est encore celle de la prose brugeoise, mais allégée du poids de toute sorte d’allégorie. C’est ainsi le premier exemplaire conçu exclusivement comme traduction des *Métamorphoses* d’Ovide, et elle survivra dans ses différentes éditions, jusqu’en 1600¹⁴. Dans la préface à l’édition Marnef on lira :

Mais entre tous les prix en a rapporté l’amoureux Poete Ovide en ses transformations, oeuvre de si grand prix et de tant de grace que les Grecz l’ont traduit à leur langue. Ce qu’aussi dernierement a esté fait en la langue Françoise, digne de tel livre soit par icelle leu selon le naturel du livre, sans allegories, lesquelles mieux qu’ailleurs sont traictées par Fulgence en ses Mithologies [...].

(Préface à l’éd. Jérôme Marnef, Paris, 1574)

170

Entre-temps l’idée se dessine de retraduire Ovide à partir de l’original ancien. Il ne faudra pas attendre longtemps pour avoir la première traduction fondée non pas sur l’*Ovide moralisé*, mais sur l’Ovide latin : en 1534, paraîtra à Lyon *Le Premier livre de la Metamorphose d’Ovide* traduit par Clément Marot.

Le sens de cette variance, et le milieu culturel qui la conçut, sont des questions ardues, qui vont encore rester ouvertes. Ovide était un auteur embarrassant pour le Moyen Âge chrétien, et l’*Ovide moralisé* en est la preuve. Ce qui est certain, c’est que la polémique sur l’interprétation de son œuvre était acharnée. La variante est l’indice précieux du désaccord, du débat autour d’Ovide et de la valeur théologique de ses vers. Les fables cachent-elles des enseignements chrétiens ou, au contraire, sont-elles l’expression de l’esprit païen ? Pour les témoins qui proposent la deuxième solution, et qui réaffirment la nature païenne de l’œuvre ovidienne, le mythe n’est qu’un récit historique, par endroits déformé, raconté de manière fabuleuse. La glose s’efforce alors de ramener les éléments merveilleux au naturel, au vraisemblable, à la vérité cachée par le jeu de la poésie. La vérité « muciee » sous la fable ne sera plus christianisante.

Cela n’est pas pour autant sans implications théologiques. L’évhémérisme détruit toute forme de paganisme et de polythéisme. Si les dieux anciens sont ramenés à la nature humaine, et leurs miracles à des faits historiques, le monde

¹³ Publié à Lyon par Denys de Harsy.

¹⁴ Paul Chavy, *Traducteurs d’autrefois*, Paris, Champion, 1988, vol. II, p. 1042.

païen n'a plus rien de transcendant et la foi chrétienne est ainsi affirmée comme la seule véritable. C'est bien ce syllogisme de base qui affleure dans cette variance.

Si la vérité cachée sous la fable est difficile, voire impossible à comprendre, le lecteur pourra toujours profiter de la beauté de ses vers. Ramener les *Métamorphoses* à leur fonction esthétique, et non pas théologique, comme le font les témoins *z*, est probablement encore une manière de prendre part à cette querelle, jouée autour de la variante, entre défenseurs de l'Ovide chrétien et défenseurs de l'Ovide païen. La poésie se réaffirme ainsi elle-même. Plutôt que la glose, ce sera la poésie.

ANNEXE

Les manuscrits de l'*Ovide moralisé*, selon le *stemma* établi par C. de Boer, puis par M.-R. Jung, sont les suivants :

171

STEFANIA CERRITO

Entre Ovide et *Ovide moralisé*

Manuscrits de la branche *α*, qui transmettent la version commune

A Rouen, BM, O.4

B Lyon, BM, 742

Groupe *d*

D^r Bruxelles, BR, 9639

D² Cambrai, BM, 973

D³ Paris, BnF, fr. 24306

D⁴ New York, Pierpont Morgan Library, M. 443

D⁵ Paris, BnF, fr. 24305 (incomplet : livres I-VII)

Groupe *e*

E^r Genève, Bibliothèque publique et universitaire, fr. 176

E² Vatican, BAV, Reg. lat. 1480

E³ Londres, BL, Cotton Julius F.VII (seulement les rubriques)

Groupe *g*

G^r Paris, BnF, fr. 373

G² Paris, BnF, Arsenal 5069

G³ Copenhague, Kongelige Bibliothek, Thott 399

Manuscrits de la branche *β*, qui transmettent une version remaniée

Groupe *y*

Y^r Paris, BnF, fr. 871

Y² Paris, BnF, fr. 872

Y³ Londres, BL, Add. 10324

Y⁴ Rouen, BM, O.11 bis (*A^r* dans le classement de M.-R. Jung)

Groupe *z*

Z² Berne, Burgerbibliothek, 10

Z² Paris, BnF, fr. 374

Z³ Paris, BnF, fr. 870

Z⁴ Paris, BnF, fr. 19121

Manuscrits de la mise en prose (version de Bruges)

P Paris, BnF, fr. 137

S Saint-Pétersbourg, RNB, F.v. XIV 1

L Londres, BL, Royal 17 E IV

Traduction par William Caxton

Cambridge, Magdalene College

Éditions imprimées (entre autres)

172

M Cy commence Ovide de Salmonen son livre intitulé Metamorphose, Colard Mansion, Bruges 1484

V La Bible des poëtes, Paris, Antoine Vérard, 1^e éd. 1493-94, 2^e éd. 1498-99 ; 3^e éd. 1503

N La Bible des poëtes, Paris, Philippe le Noir, 1^e éd. 1523, 2^e éd. 1531

H Le Grant Olympe des histoires poëtiques.., Lyon, Denys de Harsy, 1532

MC Les XV livres de la Metamorphose d'Ovide..., Paris, Marnef & Cavellat, 1574

LES VARIANTES ET LE SENS DE LA RÉÉCRITURE DANS LES VERSIONS DU *LANDOMATA*

Florence Tanniou

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Le *Landomata* est un appendice ajouté à certaines des versions en prose du *Roman de Troie* et qui développe en quelques paragraphes l'annonce faite par Benoît de Sainte-Maure selon laquelle les fils d'Andromaque restaureraient le royaume de Troie à leur profit (v. 29763-29814)¹. *Landomata*, le fils d'Hector, après avoir vécu auprès de son demi-frère Anchillidis, le fils d'Andromaque et de Pyrrhus, s'embarque pour la Troade. D'abord, il règle le sort de Drual, un neveu d'Anténor qui malmène les populations locales, il pourchasse Ménélas et emprisonne Calchas. Suit une phase d'expansion, où il conquiert des territoires orientaux jusqu'à la mer d'Inde. Ce prolongement apparaît dans la plupart des manuscrits des *Proses 1, 3 et 5* et dans des versions qui en sont dérivées². *Prose 1*, version sans doute écrite en Morée à la fin du XIII^e siècle, récuse tout romanesque et émaille le récit de gloses morales. *Prose 3*, version génoise de la seconde moitié du XIII^e siècle, contient des passages plus romanesques et courtois, et *Prose 5*, peut-être écrite dans le domaine angevin de Naples vers 1340, utilise *Prose 1* et *Prose 3* ainsi que le texte en vers de Benoît pour composer une œuvre à la fois plus romanesque et plus encyclopédique ; elle constitue la deuxième rédaction de la section « Troie » de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*³. Le *Landomata* existe aussi dans des versions remaniées de *Prose 1* dont nous possédons des manuscrits du XV^e siècle et dans la *Prose 5* insérée dans la troisième rédaction de l'*Histoire ancienne*, plus universelle,

¹ Voir *Le Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, éd. Léopold Constans, Paris, Firmin-Didot, coll. « Société des anciens textes français », 1904-1912, 6 vol.

² Ces dénominations sont celles de Marc-René Jung, dans *La Légende de Troie en France au Moyen Âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Bâle-Tübingen, Francke, coll. « Romanica Helvetica », 1996.

³ Sur *Prose 5*, voir la thèse de doctorat d'Anne Rochebouet, « *D'une pel toute entière sans nulle couture* ». *La cinquième mise en prose du Roman de Troie, édition critique et commentaire*, Université Paris Sorbonne, 2009.

conservée dans trois manuscrits du xv^e siècle⁴. Enfin, une version unique du *Landomata*, détachée de toute prose, se trouve dans un manuscrit italien (Paris, BnF, fr. 821) qui contient par ailleurs un *Roman de Troie* en vers ; elle présente des différences notables avec les autres versions⁵. *Landomata*, ainsi inséré dans ces textes aux intentions divergentes, s'inscrit dans la perspective de réécriture qui anime les prosateurs et est soumis à de véritables variations, ou remaniements, autant qu'à des modifications plus modestes, qu'on pourra qualifier de variantes, liées au travail des copistes. Ce processus d'insertion en fait un roman malléable dont la matière à l'image d'un caméléon s'adapte aux textes sur lesquels il se pose. On peut étudier le sens de ces variations en interrogeant les diverses alliances des enjeux historiographique et romanesque qu'elles proposent et observer comment les modifications dans la conception de l'espace révèlent également des ambitions différentes.

LES TROIS GROUPES DE MANUSCRITS

Il est impossible de soutenir comme John W. Cross que le *Landomata* est antérieur à l'œuvre de Benoît et il n'est pas exact non plus que la version isolée soit une preuve d'une création indépendante⁶. Il apparaît bien comme une création du remanieur de *Prose 1*, étroitement rattachée à cette narration historique et moralisée⁷ et la version isolée, loin d'être la plus proche d'un original perdu, témoigne d'une réécriture, probablement influencée par le manuscrit dans lequel elle se trouve et qui accorde une place importante aux marges de la matière troyenne, comme l'atteste la présence du *Roman d'Hector et Hercule*. Pour les versions de *Landomata*, on distingue ainsi trois groupes de manuscrits⁸ :

⁴ Le *Landomata de Prose 1* sera cité d'après la transcription du ms. BnF, fr. 1612 établie par Françoise Viellard, et d'après l'édition de John W. Cross pour les autres manuscrits, y compris pour la version remaniée (*Le Roman de Landomata: A Critical Edition and Study*, Ph.D., The University of Connecticut, 1974). *Prose 3* sera également citée d'après John W. Cross. Le *Landomata de Prose 5* sera cité d'après l'édition mentionnée d'Anne Rochebouet, en ayant recours aux transcriptions de John W. Cross pour les manuscrits ne figurant pas dans l'apparat.

⁵ Cette version sera citée d'après l'article d'Anna Maria Babbi, « Appunti sulla lingua della "storia di Landomata" », Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. 821 del fondo francese », *Quaderni di lingue e letterature*, 7, 1982, p. 125-144.

⁶ Voir John W. Cross, *Le Roman de Landomata: A Critical Edition and Study*, op. cit., p. 54.

⁷ Voir notre thèse de doctorat, « Raconter la vraie estoire de Troye ». *Histoire et édification dans le Roman de Troie en prose (Prose 1, version commune)*, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2009, p. 37-56.

⁸ La liste des manuscrits est établie d'après les travaux cités de Marc-René Jung, John W. Cross et Anne Rochebouet. Les localisations et datations proviennent de l'ouvrage de Marc-René Jung. Les manuscrits ne contenant pas *Landomata* ne sont pas cités.

Premier groupe : intégré à la suite de *Prose 1* et *Prose 3*⁹

1) *Prose 1* (*version commune*, XIII^e siècle) et *Prose 3*

Prose 1, version commune

Paris, BnF, fr. 1612 (fin du XIII^e siècle)

Florence, Bibl. Ricc. 2025 (Italie, XIV^e siècle)

Londres, BL, Add. 9785 (vers 1500)

Paris, BnF, fr. 1627 (Italie septentrionale, fin du XIII^e siècle-début du XIV^e siècle)

Paris, BnF, NAF 10052 (fin XV^e siècle)

Paris, BnF, NAF 11674 (fin du XV^e siècle)

Lyon, BM, 878 (XV^e siècle)

Aberystwyth, NLW, 5008 (XV^e siècle), écrit dans le Dauphiné ?

Ophem, Bibl. du comte Hemricourt de Grunne (XV^e siècle)

Tours, BM, 954 (manuscrit brûlé, France, XIV^e siècle)

Londres, Maison Michelmore, n° 27 du cat. de 1938, vers 1460. Localisation inconnue ; contient-il *Landomata* ?

175

Prose 3

Rouen, BM, O. 33 (anc. 1049, XV^e siècle), écriture bâtarde française

2) *Prose 1, version remaniée* (XV^e siècle)

Cambridge, Trinity Coll. o.4.26 (XV^e siècle)

Paris, BnF, fr. 1631 (autour de 1485)

Paris, BnF, fr. 785 (XV^e siècle)

Paris, BnF, fr. 24401 (XV^e siècle)

Saint-Péterbourg, RNB, Fr. F.v. XIV. 12 (début XVI^e siècle)

Berlin, Staatsbibl., Hamilton 340 (XV^e siècle)

9 *Prose 1* date du dernier quart du XIII^e siècle. *Prose 3* est peut-être antérieure (voir Françoise Viellardi, « Le *Roman de Troie* en prose dans la version du ms. Rouen, Bibl. mun. O. 33 : “membra disjecta” d’un manuscrit plus ancien ? », *Romania*, 109, 1988, p. 502-539), mais le *Landomata* pourrait lui avoir été adjoint ultérieurement. Selon Marc-René Jung, le *Landomata* de *Prose 3* – conservée dans un manuscrit tardif unique du XV^e siècle – est « proche de *Prose 1* » (voir *La Légende de Troie, op. cit.*, p. 500). Luca Barbieri estime que le *Landomata* de *Prose 5* découle de *Prose 3* plutôt que de *Prose 1* (« Entre mythe et histoire : quelques sources de la version en prose “napolitaine” du *Roman de Troie* (*Prose 5*) », dans O. Collet, Y. Foehr-Janssens et S. Messerli (dir.), *Ce est li fruis selonc la lettre : mélanges offerts à Charles Méla*, Paris, Champion, 2002, p. 111-132 [p. 113]). Cependant, la date tardive du manuscrit unique qui conserve en entier *Prose 3* et le fait que le début du *Landomata* y soit manquant n’impliquent pas de conclure sur une telle hypothèse ; l’inverse a pu se produire, et le *Landomata* de *Prose 3*, avoir été copié d’après les *Proses 1 ou 5*.

Deuxième groupe : version isolée

Paris, BnF, fr. 821 (Italie, début XIV^e siècle). Contient le *Roman de Troie* en vers (ms. F de l'édition Léopold Constans), le *Landomata* seul, le *Roman d'Hector et Hercule, Éneas* en prose.

Troisième groupe : intégré à la suite de *Prose 5* ; cette version est proche de *Prose 1*

1) *Prose 5* (vers 1340 ?) insérée dans la deuxième rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* ou seule

Grenoble, BM, 860 (France, deuxième moitié du XV^e siècle)

Londres, BL, Royal 20 D.I. (Naples, vers 1335-40)

Paris, BnF, fr. 24396 (France, deuxième moitié du XV^e siècle)

Oxford, Bodl. Libr., Douce 353 (France, vers 1470)

Paris, BnF, fr. 22554 (France, XVI^e siècle)

176

Paris, BnF, fr. 254 (France, 1467)

Paris, BnF, fr. 301 (Paris, vers 1400)

Londres, BL, Stowe 54 (Paris, vers 1400)

Chantilly, musée Condé, 727 (XIX C 6), XIV^e-XV^e siècle

Bruxelles, KBR, IV 555 (Nord de la France, vers 1500)

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Guelf. 81.29 (Aug. fol.)

2) *Prose 5*

Elle est insérée dans la troisième rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, contenant une version particulière de *Prose 5* et du *Landomata*

Paris, BnF, Arsenal, 3685 (France, deuxième moitié du XV^e siècle)

Paris, BnF, fr. 15455 (France, vers 1435)

LANDOMATA ENTRE HISTOIRE ET ROMAN

La comparaison des variations dans les *Landomata* révèle et éclaire des alliances entre histoire et romanesque divergeant selon les œuvres.

Les *Landomata* de *Prose 5* comme de la version isolée cultivent des choix narratifs différents de celui de *Prose 1*. Leurs *Landomata*, tous deux plus longs, laissent deviner un goût pour le développement narratif. Dans la version isolée l'amplification des épisodes résulte notamment de la présence de cinq discours directs là où toutes les autres versions n'en présentent qu'un. Le *Landomata* de *Prose 5*, quelle que soit sa version, s'allonge dans les épisodes narrés eux-mêmes.

Les remanieurs de *Prose 5* et de la version isolée reprennent des thématiques chères à Benoît, comme le traitement des batailles, alors que *Prose 1* élude les préparatifs des combats. Les aventures sont développées dans *Prose 5*. L'épisode

de Calchas, par exemple, qui dans *Prose 1* est extrêmement bref et tend, à la manière d'un *exemplum*, à narrer schématiquement la capture et la punition du traître troyen, double de volume dans *Prose 5*, avec un portrait certes encore succinct mais moins lapidaire que celui de *Prose 1* : le vieillard est doté de pensées et l'entreprise contée par le menu, depuis la décision d'aller chercher le personnage jusqu'à sa punition par Landomata. La propension à étoffer les épisodes et à donner du relief aux personnages s'accorde à des thématiques romanesques plus évidentes, telle la représentation des figures féminines. Dans la version isolée, des tonalités romanesques s'introduisent par exemple dans l'épisode du mariage de Landomata. Désignée à trois reprises comme « damoiselle » (Paris, BnF, fr. 821, art. cit., p. 132), Themarida est présentée de manière plus détaillée et animée d'une détermination plus importante, puisqu'il est dit que le mariage est conforme à ses vœux : « Et adonc Themarida, fille le roi de Coine, fu donee a Landomata por sa fame et moillier esposee por volonté de la damoiselle » (art. cit., p. 132-133, ex. 1)¹⁰. Dans *Prose 5*, parmi les thématiques romanesques propres à Benoît, le modèle troyen, idéal de civilisation, opère un retour discret. *Prose 5* comme la version isolée ne renoncent pas à faire de Landomata le « roi de Troie » (éd. cit., § 466 et Paris, BnF, fr. 821, éd. cit., p. 132) là où *Prose 1* disait toujours « roi des Troyens » (BnF, fr. 1612, § 362, fol. 141a) et le remanieur de *Prose 5* déplore avec nostalgie « la grant destruction de la noble cités de Troies qui estoit la fleur de toutes les cités du monde et la plus noble » (éd. cit., § 463, ex. 2).

Le personnage principal lui-même cristallise des intentions divergentes. Présenté dans *Prose 1* sans travail d'individualisation, Landomata apparaît dans ses actions comme un modèle de royauté politique et morale davantage que comme un personnage pourvu de traits spécifiques. Si les versions remaniées de *Prose 1* conservent cette vision, celles de *Prose 5* et la version isolée introduisent quelques éléments qui modifient ce portrait-type en lui conférant davantage de relief. Il se voit doté dans *Prose 5* d'un passé, d'une ressemblance avec son père, de qualifications propres à un héros romanesque et de pensées qui amorcent une intériorisation : « il devint chevalier preuz et hardis, semillant a son pere ; si li souvint du tort et de l'outrage qui out esté fete a son pere et a ses ancesseurs » (éd. cit., § 462). La version isolée accentue d'autres traits valorisant sa beauté, en une micro-échappée romanesque qui l'entraîne vers une tonalité plus courtoise :

Hector, li pros et li vailant, filz Prianz li rois de Troye, puis sa mort avoit leissié I
filz de sa fame Andromacha qe l'en apelloit Landomata, biax anfanz et jovenciaz,

¹⁰ Pour une comparaison synoptique des lieux variants, voir le tableau en annexe.

liqel sormontoit an son tans toz les autres damoisiaus de san, de valor et de biauté [...] si com celui qui sambloit lo bon Hector son pere an multas choses (Paris, BnF, fr. 821, art. cit., p. 129, ex. 3).

Le rattachement constant de Landomata à Hector hisse au rang de héros¹¹ le modèle universel proposé par *Prose 1*. Dans *Prose 5* en outre, le héros apparaît d'autant plus humain que certains aspects de la vengeance sont un peu gommés. Landomata est, comme dans *Prose 1*, apitoyé jusqu'aux larmes lorsque les habitants maltraités par Drual demandent son aide (« Quant Landomatha l'entendi, si comencha griefment a pleurer », éd. cit., § 463), mais *Prose 5* le montre encore plus magnanime dans l'épisode de Calchas. La version isolée, enfin, présente un personnage nettement plus ambivalent : d'abord ce n'est pas lui qui pleure, ce sont les habitants (« Les gens qui habitoient an celles contrees [...] li contarent en plorant et lermoiant » (Paris, BnF, fr. 821, art. cit., p. 130, ex. 4) et il est aussi beaucoup plus cruel envers Drual ; en revanche, la clémence qu'il manifeste à l'égard de Calchas est mise en évidence. À la limite de la contradiction, ce personnage se charge de traits à la fois romanesques et épiques. Ces Landomata, sous des formes différentes, prennent corps davantage que le modèle moral de *Prose 1*.

178

Cette discrète humanisation transforme-t-elle aussi les intentions morales et politiques inhérentes à l'exemple final proposé par *Prose 1* ? Dans cette version, l'enjeu majeur de la première partie consiste à punir les responsables de la guerre de Troie. Hélène y est présentée comme morte, et la faute luxurieuse à l'origine de la guerre de Troie ainsi rédimée. La version remaniée de *Prose 1* supprime les moralisations qui émaillent la version commune¹² et le *Landomata* s'adapte alors aux tonalités d'un roman qui a renoncé à sa vocation morale ; ainsi la mort d'Hélène disparaît. Dans les mss. Cambridge, Trinity Coll. o.4.26, BnF, fr. 1631, fr. 785 et fr. 24401, elle est vivante et accompagne Ménélas dans un exil douloureux – « Menelaus s'enfuy en l'isle de Rodes avec dame Heleine ou il fineren leur vie a grant peine et povreté » (éd. cit., p. 73 et 115) – mais qui se vide de sa substance expiatoire avec la suppression de la mention des pirates et du vol. De la même manière, l'épisode dans le *Landomata* isolé, tout en marquant la vengeance, se distancie de cette perspective du rachat : Hélène

¹¹ « Landomata le vaillant », « Landomata le fiz Hector, le prou et li vailant », « Landomata rois de Troye, qui estoit prou et vaillant et nez de noble lignee », (Paris, BnF, fr. 821, art. cit., p. 129-132). Mentionnant la « prouesse et hardement » de Landomata, les *Proses 5* de la troisième rédaction de l'*Histoire ancienne* (mss. Paris, BnF, Arsenal, 3685 et Paris BnF, fr. 15455, éd. cit., p. 85 et ss.) présentent une caractérisation comparable.

¹² Voir Marc-René Jung, *La Légende de Troie*, op. cit., p. 450-453.

n'est dite ni morte ni vivante, elle n'est nommée que pour présenter Ménélas comme son mari. Certes désignée comme responsable de la guerre de Troie, elle est aussi saluée pour sa beauté, se démarquant de la perspective punitive de *Prose 1* : « Menelaus li rois, sire et mariz madame Helaine, laqele sormontoit de biauté totes les dames mortex dou monde et por cui soufri mort sa lignie et ses amis, et eissiliez et destruite la noble cité de Troie » (Paris, BnF, fr. 821, art. cit., p. 131, ex. 5).

Les réflexions politiques sont le domaine de prédilection de *Prose 1* ; d'autres versions les atténuent. L'image d'un héros civilisateur surgit avec *Prose 1*. Entre autres exemples, lorsque Landomata conquiert les pays des alentours bouleversés à cause de la guerre, il est expliqué qu'il y parvient avec difficulté : « Et ce li fu mult grief chose a faire quar il i avoit eu guerre ou tous les rois et les princes dou païs avoient esté mort. Les roiaumes en estoient touz ensilliez et desréés » (Paris, BnF, fr. 1612, § 365, fol. 141d). *Prose 1* souligne ainsi l'aspect laborieux d'une telle conquête tandis que les autres proses notent à l'inverse l'aisance de l'entreprise, faisant de Landomata un conquérant à la gloire facile plutôt qu'un civilisateur à l'ouvrage (ex. 6). *Prose 1* amplifie d'ailleurs la figure du civilisateur en insistant sur la triade politique augustinienne *ordo, pax et justitia* figurée à travers les expressions : « remist tous a point », « ordena par bone seignorie a vivre selonc droit », « tint sa terre en pais et en bone justice » (Paris, BnF, fr. 1612, § 365, fol. 141d), alors que la version isolée comporte l'idée de la paix mais efface les mentions de l'ordre et de la justice. Qualifié dans *Prose 1* par les adjectifs « amé et cremus » (*ibid.*), le personnage qui conquiert aussi « par amour et par force » (*ibid.*) incarne deux qualités typiques de la royauté. La redondance n'apparaît plus dans *Prose 5* qui supprime le « cremus » (éd. cit., § 470) ni dans la version isolée où l'expression « par amour et par force » n'est pas maintenue (Paris, BnF, fr. 821, art. cit., p. 135). *Prose 5* et la version isolée masquent plusieurs aspects de la réflexion politique ; le Landomata de *Prose 1*, plus que les autres, demeure l'émanation d'un modèle politique.

Ainsi, histoire et romanesque se distribuent différemment. Excluant toute tentation romanesque, *Prose 1* dans sa version commune dévoile un texte aux intentions morales et politiques prégnantes. Les versions plus tardives de *Prose 1* abandonnent quant à elles une partie du sens moral de l'œuvre. *Prose 5* et la version isolée sont tentées par un versant romanesque qui n'exclut pas la synthèse morale et politique pour *Prose 5*, mais l'affaiblit dans la version isolée.

DE L'ORIENT À L'OCCIDENT : DE L'HISTOIRE À LA LÉGENDE

Si le premier *Landomata* est bien de la main de l'auteur de *Prose 1*, il a sans doute été écrit en Morée franque, mais des manuscrits, tels Florence, Bibl. Ricc. 2025

et Paris, BnF, fr. 1627, témoignent d'une expansion dans le domaine italien, de même que certaines réécritures italiennes auxquelles la prose a donné lieu¹³. Le manuscrit de la version isolée l'atteste aussi par sa langue fortement italianisée¹⁴; les noms mêmes « Themarida » ou « Drualus », correspondant au « Thamaride » ou « Drual » du ms. Paris, BnF, fr. 1612, le soulignent. Les plus anciens témoins conservés de *Prose 3* et de *Prose 5* ont circulé en Italie. Au contraire, pour les versions plus tardives, la version remaniée de *Prose 1* ne comporte que des manuscrits d'origine française et l'insertion de *Prose 5* dans la troisième rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* se présente également dans des manuscrits français. Cette répartition entre Italie et France, entre XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, a une incidence sur les variantes de la toponymie. Elles incitent à réfléchir aux implications idéologiques qui président aux réécritures ou aux copies des manuscrits.

Le *Landomata* de *Prose 1* est un épisode oriental, qui centre l'activité du héros sur une zone géographique située entre la Grèce et l'Orient. Cette fin en Orient va à l'encontre, comme le reste de la prose, de l'image d'une *translatio* depuis Troie vers l'Occident. Les aventures, entre Grèce et Turquie, Syrie et Géorgie jusqu'à la Nubie, dessinent la carte des établissements latins d'Orient du XIII^e siècle et des territoires saints convoités et suggèrent une rencontre entre la matière de Troie et celle des Croisades. Quelques variantes dans *Prose 5* opèrent un décentrement dans le théâtre des opérations. L'essentiel des conquêtes de Landomata demeure en Orient, mais alors que dans *Prose 1* Landomata épouse Thameride, « fille du roi d'Ancoine » ou « du Coine », c'est-à-dire d'Iconium (Paris, BnF, fr. 1612, § 365, fol. 141d), les manuscrits de *Prose 5* en font le roi d'« Anchone » (éd. cit., § 470, ex. 7) ; peut-être s'agit-il de la ville d'Italie du Sud et Landomata serait ainsi le possesseur d'un royaume allant de l'Italie à l'Orient. Ce rapprochement avec l'Italie rappelle la mention liminaire de la ville de Peleüs, « Partonope, qui ore est apellee Naples » (éd. cit., § 6), et circonscrit une géographie pouvant suggérer le territoire des Angevins de Naples ; il suscite l'image d'une alliance entre l'Orient et l'Occident plus marquée encore que dans *Prose 1* où elle s'amorçait déjà, alliance qui pourrait évoquer un rêve de croisade plus directement lié aux ambitions angevines¹⁵. Concourt au même

¹³ Voir notre thèse (*op. cit.*, p. 88-95), et Ariana Punzi, « Le metamorfosi di Daret Frigio : la materia troiana in Italia (con un'appendice sul ms. Vat. Barb. lat. 3953) », *Critica del testo*, 7.1, 2004, p. 163-211.

¹⁴ Voir Anna Maria Babbi, « Appunti sulla lingua », art. cit., p. 126-144.

¹⁵ L'hypothèse, émise par Luca Barbieri, d'une écriture de *Prose 5* à la cour angevine de Naples (voir « Entre mythe et histoire », art. cit., p. 111-132) est jugée « plausible » par Anne Rochebouet, qui n'y voit cependant pas de projet de justification dynastique (voir *D'une pei toute entiere*, *op. cit.*, p. 34-37). *Prose 1* révèle quant à elle un faisceau de liens qui relient l'Italie à la Morée, sous la dépendance de la cour angevine de Naples à partir de 1278 (voir notre thèse, *op. cit.*, p. 83-100).

effet la transformation, dans les *Proses 5*, de l'île de Rhodes (de *Prose 1*) en « Aronda » (éd. cit., § 465) où John W. Cross perçoit une ville italienne¹⁶; est-ce Arona? Les sonorités évoquent peut-être effectivement l'Italie. Seul le ms. Paris, BnF, fr. 821 donne « Varonde », qu'on n'a pas identifié (art. cit., p. 131, ex. 8).

Tout en assurant le lien entre Orient et Occident, *Prose 5* marque surtout la perspective d'une *translatio* vers l'Italie par le biais de la diaspora troyenne. Le *Landomata* s'ouvre en effet sur le rappel des hauts faits d'Énée et de son fils dans le Latium, prenant un virage italien plus net conforté, dans de nombreux manuscrits, par la succession immédiate, à la section « Troie », de l'histoire d'Énée¹⁷. L'histoire de *Landomata* s'inscrit dans une perspective qui se veut universelle, conformément à son insertion dans le projet de l'*Histoire ancienne*. Par cet ancrage, le roman pourrait favoriser l'image d'une ambition italienne, ou d'un « esprit italien », selon l'expression de Luca Barbieri, qu'ils soient d'ordre politique, ou d'ordre historique et culturel¹⁸.

C'est là l'apogée d'un *Landomata* italien où s'illustre sans doute une volonté idéologique ; les versions plus tardives voient s'éloigner l'image de l'Italie et s'affadir celle de l'Orient. Aux xv^e et xvi^e siècles, plusieurs manuscrits français de *Prose 5* abandonnent la référence à l'Italie : dans le manuscrit Grenoble, BM, 860, le roi d'« Ancone » devient roi « Ancore » (éd. cit., p. 121), et dans le manuscrit Oxford, Bodl. Libr., Douce 353, roi d'« Ancene » (*ibid.*) ; « Ancone » se change dans le manuscrit Paris, BnF, fr. 22554 en « Aoquaine » (éd. cit., p. 123), et dans le manuscrit Paris, BnF, fr. 254 en « Coquaigne », quittant le réel pour ce pays légendaire regorgeant de plaisirs (*ibid.*, ex. 7)¹⁹. L'ancrage géographique se perd dans les détours d'un parcours improbable qui inclut désormais la Grèce (Paris, BnF, fr. 254, fr. 22554 et fr. 24396, éd. cit., p. 121, ex. 10), et l'image de l'Orient s'efface, vu d'un espace et d'un temps plus éloignés des préoccupations des Croisades. Ces versions renouent avec la dimension imaginaire attribuée à l'Orient, celle de la richesse et du luxe, renonçant aux aspects historiques de l'œuvre pour en retenir des aspects plus romanesques ou merveilleux.

Le *Landomata* lié à *Prose 1* connaît une évolution similaire. Dans la version commune, les manuscrits plus tardifs Paris, BnF, NAF 10052, NAF 11674 et Lyon, BM, 878 maintiennent encore solidement la tradition géographique

¹⁶ Éd. cit., p. 130.

¹⁷ Voir Anne Rochebouet, *D'une pel toute entiere*, op. cit., p. 53-103.

¹⁸ Voir Luca Barbieri, « Entre mythe et histoire », art. cit., p. 118.

¹⁹ Il peut s'agir d'erreurs de copie, mais elles n'en sont pas moins révélatrices d'une tendance à l'éloignement de la réalité géographique, qui est systématique dans les manuscrits tardifs.

orientale de *Prose 1* et ils transforment la référence de l'épilogue à « Saint Paul de Corinthe » (Paris, BnF, fr. 1612, § 366, fol. 142a ; fr. 1627 et Florence, Bibl. Ricc., 2025, éd. cit., p. 111) en « Saint Pierre d'Oriente » (éd. cit., p. 112-113), laissant supposer qu'un manuscrit a pu circuler dans des territoires croisés, à moins qu'il ne s'agisse d'une mauvaise lecture de Corinthe (ex. 11). Au xv^e siècle, la *Prose 1* remaniée (mss. Cambridge, Trinity Coll. o.4.26, Paris, BnF, fr. 1631 et fr. 785) dissimule au contraire la référence à Corinthe. Dans le manuscrit de Saint-Pétersbourg, la référence devient même française : le prologue évoque l'aumaire de « monseignour saint Denis en France » (fol. 9)²⁰. Dans la mesure où cette version remaniée a supprimé, au début de la prose, l'introduction géographique présentant l'Italie et la Grèce, à quoi les conquêtes de Landomata constituent ensuite un écho, il n'est guère étonnant que cette référence soit modifiée. L'Orient est vu à travers le filtre d'un légendaire qui défie la précision géographique de la version commune. Pour se référer aux possessions de Landomata, abandonnant le « Coine », le scribe du manuscrit Paris, BnF, fr. 785 choisit le terme de « seigneur et roi de la terre de la Rouge mer » (éd. cit., p. 115, ex. 7), aux résonances imaginaires plus marquées. À la place de la Turquie, le manuscrit Cambridge, Trinity Coll. o.4.26 note la « Tirelie » (éd. cit., p. 72), dans une référence au chant de l'alouette qui sacrifice tout réalisme ; le manuscrit Paris, BnF, fr. 785 quant à lui omet le nom (éd. cit., p. 114, ex. 9). Tous les territoires orientaux sont sujets à des mentions qui renoncent peu ou prou à un ancrage réaliste : si pour la triade « Georgie, Hermenie, Surie » (Paris, BnF, fr. 1612, § 362, fol. 140d) Paris, BnF, fr. 1631 se contente de « Georgie et Serie » (éd. cit., p. 116), Paris, BnF, fr. 785 indique « Georgie, Hermenie, Surie et Snurne » (*ibid.*), et Paris, BnF, fr. 24401 donne « Heome et Seure » (*ibid.*, ex. 10). Ces manuscrits de la version remaniée de *Prose 1* vont jusqu'à supprimer les deux paragraphes de la conquête de la Géorgie et de l'Arménie, effaçant les personnages de Daut et Ligos qui résonnaient comme des réminiscences d'anecdotes historiques orientales. Ces choix plus tardifs sonnent le glas du croisement éphémère et discret de la matière troyenne et de celle des Croisades.

Inséré dans des versions divergentes de l'histoire de Troie, *Landomata* en partage les enjeux, renouvelant dans chacune de ses réécritures l'alliance entre le romanesque et l'Histoire, variant dans la conception morale, politique ou idéologique. *Prose 1* et *Prose 3*, soucieuses avant tout des aspects moraux du texte, en font un vaste *exemplum* illustrant un modèle moral et politique pérenne qui se double en filigrane d'une visée idéologique associée aux Croisades. Intimement liée à cette version, *Prose 5*, qui densifie et allonge le texte, y allie

²⁰ Voir Marc-René Jung, *La Légende de Troie*, op. cit., p. 481.

des filons romanesques, tout en entretenant la dimension didactique. La visée idéologique s'accompagne d'une volonté de placer l'Italie au cœur de la conquête, en une perspective d'expansion vers l'Orient et de *translatio*. Curieux hapax, la version isolée propose un texte aux choix d'*amplificatio* variés : usant du discours direct, esquissant des passages courtois tout en proposant une vision ambivalente du personnage principal, le texte est proche de *Prose 1* dans son versant géographique mais, comme il est détaché d'un contexte, ses ambitions sont plus difficiles à cerner. La version remaniée de *Prose 1*, plus tardive, ainsi que certains manuscrits de *Prose 5*, décentrés depuis l'Italie vers la France, éloignés du temps des territoires latins d'Orient, infléchissent les ambitions idéologiques liées au premier *Landomata* : le réalisme s'y estompe au profit du romanesque, l'Orient des Croisades s'y efface au profit de l'Orient imaginaire.

ANNEXE. TABLEAU SYNOPTIQUE DES VARIANTES

183

Le ms. Paris, BnF, fr. 1612 est cité d'après la transcription de Françoise Vielliard et *Prose 5* d'après l'édition critique d'Anne Rochebouet (ms. de base Londres, BL, Royal 20 D.I., *D'une pel toute entiere, op. cit.*), avec la référence au paragraphe concerné. Le ms. Paris BnF, fr. 821 est cité d'après l'article mentionné d'Anna Maria Babbi avec la référence à la page concernée. Tous les autres manuscrits sont cités d'après les transcriptions de John W. Cross (*Le Roman de Landomata, op. cit.*), avec la référence à la page de son ouvrage.

	Premier groupe	Deuxième groupe	Troisième groupe	
	<i>Prose 1 commune</i>	<i>Prose 1 remaniée</i>	<i>Prose 3 (Rouen, BM, O. 33)</i>	
Ex. 1	« Ne demora de lui que une soule fille mult belle et sage durement. Thameride or non » (fr. 1612, § 361, fol. 140c)	<i>Id.</i>	<p><i>Landomata seul</i> (Paris, BnF, fr. 821r)</p> <p><i>Ajout:</i> « Leissa tant seulement une fille a cui devoit succoer le roiaume por heriage de son pere, laquelle l'en apeloit Thenarida, qui estoit mult belle et sage et avianz et aprise de bien faire, ainsi com se covenoit a fille de roier et de reine. [...] Et de ceste chose et mariage fu parlé a Landomata et mult li pliest lo mariage. Et adonic Themarida, fille le roi de Coine, fu donee a Landomata por sa fame et moillier espouse por volonté de la damoiselle », p. 132-133</p>	<p><i>Prose 5 (2^e rédaction de l'<i>Histoire ancienne</i>)</i></p> <p>« Et ne remest de lui que une seule fille, Thamaride estoit appelle par son droit nom, et estoit belle et sage a grant devise » (fr. 15455, p. 89)</p> <p><i>Prose 5 (3^e rédaction de l'<i>Histoire ancienne</i>)</i></p> <p>« Et ne demoura de lui que une seule fille, belle et sage a grant devise, et estoit par son droit nom appellee Thamarite » (§ 467)</p> <p>« Thamarice » (fr. 24396 p. 121), « Thamarithe » (fr. 301 p. 81)</p>
Ex. 2	Toujours « roi des Troiens » (fr. 1612, § 361, fol. 140d)	« Coine » parfois désigné comme « Troye » (fr. 785, p. 115)	Ms. manquant	<p>Parfois « roi de Troye », p. 132</p> <p>Ajout sur regret de Troie :</p> <p>« [...] et de la grant destruction de la noble cité de Troies qui estoit la fleur de toutes les cités du monde et la plus noble » (§ 463)</p>

	Premier groupe	Deuxième groupe	Troisième groupe
	<i>Prose 1 commune</i> <i>Prose 1 remaniée</i>	<i>Prose 3 (Rouen BM, O. 33)</i>	<i>Prose 5 (2^e rédaction de l'<i>Histoire ancienne</i>)</i> <i>Prose 5 (3^e rédaction de l'<i>Histoire ancienne</i>)</i>
Ex. 3	« Si avint chose que quant Landomatha se vit en poir de son honor acroistre [...] » (fr. 1612, § 336, fol. 139b)	Ms. manquant	Landomatha seul (Paris, BnF, fr. 821) « Hector, li pros et li vailant, filz Prianz li rois de Troye, puis sa mort avoit lassié I filz de sa fame Andromacha que l'en appelloit Landomata, biax anfanz et jovenicias, liquel somontoit an son tans toz les autres damoisiaus de san, de valor et de biauté [...] Et quant Landomata fu en cage et an force et en verlu et voit se an pooir por fe d'armes, si com celui qui sambloito bon Hector son pere an multas choses [...] », p. 129
Ex. 4	« Quant ce entendi Landomata, se li vindrent les larmes as iauz » (fr. 1612, § 357 fol. 139d)	Passage supprimé	Ms. manquant
Ex. 5	« Dame Eléne estoit ja morte et [...] Menelaus [...] prist tant d'avoir com il pot et s'enfoi par la mer, et la ou il s'en aloit, fu il pris de robeors qui de la mer vivoient et li tollirent quanque il avoit et d'illeques s'en ala il en Roche ou il fina sa vie en grant povreté et a dolor » (fr. 1612, § 359 fol. 140ab)	« Menelaux [...] s'en foy en l'isle de Rodes avec dame Hélaine ou ilz finerent leur vie a grant paine et povreté » (Trinity Coll. o.4.26, p. 73; fr. 1631, p. 115; fr. 785, p. 115; fr. 24401, p. 115 équivalents)	Menelaus li rois, sire et mariz madame Hélaine, laquelle sormontoit de biauté toutes les dames mortex dou monde et por cui souffri mort sa lignie et ses amis, et cisissez et destruite la noble cité de Troye », p. 131

	Premier groupe	Deuxième groupe	Troisième groupe	
	<i>Prose 1 commune</i>	<i>Prose 1 remaniée</i>	<i>Prose 5 (2^e rédaction de l'<i>Histoire ancienne</i>)</i>	
Ex. 6	« Et ce li fu mult grief chose à faire quan illi avoit eu guerre ou tous les rois et les princes dou païs avoient esté mort. Les roiaumes en estoient touz ensilliez et desreés » (fr. 1612, § 365, fol. 141d) « car por la troyenne guerre ou toz li roi [...] » (fr. 1627, p. 110)	« Et ainsi le fist, car a ce que tous les souverains prînes estoient morts en la guerre de Troye, les gens estoient moult essiliez » (Trinity Coll. O.4.26, p. 74)	<i>Landomata seul</i> (Paris, BnF, fr. 821r) « Et sachoiz porvoir qe ce ne li fu mie grief chose a prendre, et si vos dirai por quoi. Car toz les princes, les rois et les barons et les nobles chevaliers de celles parties furent mort et deranchi por la guere de la noble cité de Troie, et maintes genz noyarent por la grant tempeste dou mer qant il s'an repairoient de Troie et voloient aler en Grece », p. 135	<i>Prose 5 (3^e rédaction de l'<i>Histoire ancienne</i>)</i>
Ex. 7	« Ancoine » (fr. 1612, § 361, fol. 140c) et Florence, Bibl. Ricc., 2025, p. 108) « Ancoyne » (Add. 9785, p. 108) « Coyne » (Lyon, BM, 879 et NAF 11674, p. 108)	« Coine » (fr. 785, p. 115) Plus loin, « roy et seigneur de la terre de la Rouge mer » remplace « la terre » désignant le « Coine » (<i>ibid</i>)	« Coine », p. 132 « Ancoine, Coine » (p. 108) « Ancoine » (§ 467 / « Ancone » (fr. 24396, p. 121) « Roy d'Ancone » (Oxford, BL. Douce 353, p. 121) « Roi Ancone » (Stowe 54, p. 121) « Roi Ancore » (Grenoble, BM, 860, p. 121) « Coquaigne » (fr. 254, p. 123) « Aoquaine » (fr. 22554, p. 123)	« Ancone » (Arsenal, 3685 ; fr. 15455, p. 89)
Ex. 8	« Rode » (fr. 1612, § 359, fol. 140a), « Ronde » (fr. 1627, p. 107)	« Roddes » (fr. 785, p. 115)	Ms. manquant « Varonde », p. 131 « Aronda » (§ 465 ; fr. 301, p. 80)	« Aronda » (Arsenal, 3685 ; fr. 15455, p. 88)

	Premier groupe	Deuxième groupe	Troisième groupe
	<p><i>Prose I</i> commune</p> <p><i>Prose I</i> remaniée</p>	<p><i>Prose 3</i> (Rouen, BM, O. 33)</p> <p><i>Landomata seu</i> (Paris, BnF fr. 821)</p> <p>« Turquie », p. 129</p>	<p><i>Prose 5</i> (2^e rédaction de <i>l'Historie ancienne</i>)</p> <p>« Turquie » (§ 462)</p> <p>« Turquie » (Arsenal, 3685 ; fr. 1545, p. 86)</p>
Ex. 9	<p>« Turquie » (fr. 1612, § 356, fol. 139c)</p> <p>« Turchie, Turkie » (fr. 1627, p. 106)</p> <p>« Thurdie » (Florence, Bibl. Ricc., 2025, p. 108)</p> <p>« Turquie » (Add. 9785 ; NAF 10052; Lyon, BM, 8-8, p. 108)</p>	<p>« Tiebie » (Trinity Coll. o.4-26, p. 72)</p> <p>Nom omis (fr. 785, p. 114)</p> <p>« Turkui » (fr. 1631, p. 115)</p>	<p>« Turquie », p. 129</p>

	Premier groupe	Deuxième groupe	Troisième groupe		
	<i>Prose 1 commune</i>	<i>Prose 1 remaniée</i>	<i>Prose 3 (Rouen, BM, O. 33)</i>		
Ex. 11	« Saint Pol de Corinte » (fr. 1612, § 366, fol. 142a; fr. 1627, p. 111; Aberystwyth, NLW, 5008, p. 111), « Paul de Chorinte » (Add. 9785, p. 112), « Paull de Corint » (Florence, Bibl. Ricci, 2025, p. 111)	Pas de localisation (Trinity Coll. o.4.26, p. 75 ; fr. 1631, p. 116 ; fr. 785, p. 116). Mss. Saint-Pétersbourg, RNB, Fr. Fv. XIV. 12 et Berlin, Staatsbibl. Hamilton 340. Prologue : « es aumairies de monseigneur st Denis en France », (M.-R. Jung, <i>op. cit.</i> p. 457 et 481) « Saint Pierre d'Oreynte » (NAF 11674, p. 112), « Saint Pierre d'Oriente » (NAF 10052, p. 112 ; Lyon, BM, 878, p. 113)	<i>Landomata seul</i> (Paris, BnF, fr. 821)	<i>Prose 5 (2^e rédaction de l'<i>Histoire ancienne</i>)</i>	<i>Prose 5 (3^e rédaction de l'<i>Histoire ancienne</i>)</i>

*Id., p. 92**Pas de localisation**Pas de localisation*

« CESTE LAME N'ERT JA LEVEE » OU L'ESTHÉTIQUE
DU RETABLE DANS LE *LANCELOT PROPRE*

Sandrine Hériché-Pradeau

Université Paris-Sorbonne

Le principe de variation dont témoignent nombre d'épisodes du *Lancelot en prose* offre un moyen, peut-être illusoire, d'embrasser une matière qui toujours échappe, à un instant ou à un autre, aux lecteurs qui feraient le pari intenable de mémoriser tous les entrelacs d'une histoire foisonnante. Outre les correspondances thématiques repérables au sein du *Lancelot-Graal* – entre le *Lancelot*, la *Queste* et la *Mort Artu*¹ –, il existe en effet aussi, à l'intérieur même du *Lancelot propre* des reprises thématiques qui génèrent des échos significatifs. C'est ainsi que nous avons cherché à mettre en regard, d'un point de vue tant textuel qu'iconographique, quatre épisodes qui évoquent l'accomplissement d'une même action par Lancelot : la levée d'une pierre tombale. Que cela soit dans le cimetière de la Douloureuse Garde puis au Saint Cimetière, ou plus tard à Corbénic ou encore à la tombe aux Lions, Lancelot est confronté de façon récurrente à une sépulture close qu'il est invité à ouvrir. Ce geste, qui prend place dans des contextes subtilement variés, s'accompagne d'une mise en scène soignée, que l'on peut qualifier à la suite de Jean-René Valette de théâtralisation². Les points à la fois communs et divergents de ces quatre épisodes, où s'ouvre littéralement une brèche dans l'espace et dans le temps, permettent d'en préciser la portée heuristique ; ils autorisent peut-être aussi à les interpréter comme un ensemble structuré dont les éléments se répondraient deux par deux.

La conquête de la Douloureuse Garde s'accomplit en plusieurs étapes. Après avoir franchi les deux portes du château, le Chevalier blanc, guidé par les habitants du lieu, doit traverser un cimetière situé à l'intérieur d'un mur d'enceinte dont les créneaux sont surmontés de têtes de chevaliers. Au centre du cimetière, il découvre une large pierre tombale en métal ouvragé d'or et

¹ Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz, 1987, p. 153-166.

² Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998, p. 418 [voir les p. 416-424 consacrées aux « tombes merveilleuses »].

d'émaux, portant une inscription écrite au futur : « Ceste lame n'iert ja levee par main d'omme ne par esfors, se par chelui non qui conquerra cest doleros castel et de chelui est li nons escris ci desous »³. Grâce à l'éducation qu'il a reçue de la Dame du Lac, le chevalier n'éprouve pas de difficulté à lire l'inscription et se sent naturellement invité à tenter l'épreuve, sans même qu'un tiers lui en fasse la demande. Malgré la pesanteur de la pierre qui ne pourrait être soulevée par quatre hommes forts, il parvient à la maintenir à plus d'un pied au-dessus de sa tête. Une seconde inscription prophétique, placée sous la lame, lui devient alors accessible : « Chi gerra Lancelos del Lac, li fiex au roi Ban de Benoÿc »⁴, une inscription qui, jusque dans sa construction syntaxique, regarde vers l'avenir tout en développant une visée rétrospective⁵. La levée de la pierre se substitue au combat contre le seigneur du château, qui a pris la fuite, et elle parachève la première partie de l'aventure de la Douloureuse Garde en fournissant la preuve que le Chevalier blanc est bien celui qui doit conquérir le lieu, alors que l'enchaînement d'épreuves surmontées jusque-là avait seulement fait pressentir que c'était le cas. Surtout, l'exploit physique intervient là comme la condition de la révélation par le Chevalier blanc de son propre nom et de celui de son père. La scène de la levée de la lame permet de souligner l'étroitesse du lien qui existe entre la réussite de la conquête de la Douloureuse Garde et l'identité chevaleresque du personnage. Cet épisode prend place au début du roman, dans *La Marche de Gaule* en laquelle on a pu reconnaître une ouverture au sens musical du terme⁶ à l'ensemble de l'œuvre, alors que Lancelot, jeune homme plein de promesses, est au seuil de son destin chevaleresque. Que la révélation du nom écrit sur la pierre, et jusque-là dissimulé, s'accompagne d'une pensée funèbre suggère que Lancelot meurt, en cet instant, au monde de son enfance pour accéder au monde des adultes⁷. C'est pour lui aussi le temps d'une ouverture à soi, le moment matérialisé par le geste du passage, qui n'est pas sans douleur, de l'extériorité à l'intériorité, quand la naissance et la mort se confondent.

De cette première scène fondatrice, la critique a rapproché l'épisode au saint Cimetière que l'on trouve dans la partie intitulée *Galehaut*⁸ et qui procède

³ *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, t. VII, XXIVa, §31, p. 331.

⁴ *Ibid.*, p. 332.

⁵ Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 419.

⁶ *Le Livre du Graal*, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 1719.

⁷ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Genève, Champion, 1991, t. 1, p. 418-420.

⁸ *Le Livre du Graal*, *op. cit.*, p. 1904 : « Cette aventure au cimetière a été préparée par l'épisode de la Douloureuse Garde ».

d'une réécriture du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes⁹. Le lien entre les deux épisodes est explicite à l'intérieur même du texte, puisque le narrateur précise que Lancelot, au Saint Cimetière, « quant il voit les tombes, si li membre de la Doleroise Garde »¹⁰. En réponse à l'invite d'un moine, Lancelot parvient là encore à soulever la plus imposante des pierres tombales, scellée avec du plomb et du mortier, dans le cimetière du royaume de Logres. Or, ainsi que le lui a expliqué le moine, cet exploit est la preuve qu'il est le libérateur des prisonniers du royaume de Logres. La tombe renferme le chevalier Galaad qu'une inscription permet d'identifier : « Ci gist Galaad, li conquerre de Sorelice, li premiers rois crestiens de Gales »¹¹. L'épitaphe paradoxale, au futur prophétique, de la Douloureuse Garde laisse place à une épitaphe au présent éternel, et le vide de la première tombe qui est en attente de la dépouille mortelle de Lancelot se voit remplacé par le plein qu'assure le corps intègre d'un chevalier aux armes somptueuses, écu d'or, épée étincelante, haubert et chausses resplendissants et heaume surmonté d'une couronne d'or. En outre, le geste de levée donne lieu à une surenchère spectaculaire, car la lame que Lancelot est parvenu à soulever fera désormais l'objet d'une lévitation éternelle. L'identité du mort, Galaad, le plus jeune fils de Joseph d'Arimathie et le premier roi chrétien du pays de Galles, permet l'évocation de l'origine des aventures du Graal, le moment de sa *translatio* en Grande-Bretagne¹². La levée de pierre autorise Lancelot à rétablir un ordre funéraire troublé, car un cortège de moines ne tarde pas à venir chercher la dépouille du premier roi évangélisateur pour la porter au pays de Galles et permettre ainsi l'instauration d'un culte funéraire¹³.

La scène est aussitôt suivie d'un second épisode qui convoque encore la thématique de la pierre que l'on soulève. Lancelot aperçoit dans une cavité rocheuse souterraine une autre tombe d'où s'échappe une grande flamme. Le moine lui explique alors que celui qui parviendra à soulever la lame de cette tombe mettra fin au vide du Siège Périlleux de la Table Ronde et accomplira la quête du Graal, mais que cette seconde aventure ne lui est pas destinée. Lancelot s'entête et veut tenter l'épreuve. Dans la crypte, il entend une voix d'autre-tombe qui se révèle être celle de Symeu, le gisant de cette tombe. La voix

⁹ Pour une comparaison entre la version en prose et le roman de Chrétien, voir Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1954, p. 383-417.

¹⁰ *Lancelot en prose*, éd. cit., t. II, XXXVII, §32, p. 33.

¹¹ *Ibid.*

¹² Les tournures comparatives et les adjectifs qui décrivent l'équipement du chevalier mort traduisent ce lien avec un passé originel, voir Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, op. cit., p. 420.

¹³ *Le Livre du Graal*, op. cit., p. 1905.

lui répète qu'il échouera à cette épreuve à cause de sa luxure et de la luxure de son père. Elle lui révèle aussi que son nom de baptême n'est pas Lancelot, mais Galaad, une précision qui figure dès les premières lignes du *Lancelot en prose* : « Et saches que tu as non en baptesme le non al saint home de lasus que tu as de la tombe geté, et je sui ses cosins germains, mais tes peres t'apela Lancelot por remembrance de son aiel qui issi avoit non »¹⁴.

Ainsi, le nom de Lancelot que le jeune homme avait pu découvrir seul en le lisant sur la pierre à la Douloureuse Garde se révèle maintenant faux, car la levée de la pierre lui est à présent impossible. Le chevalier qui est destiné à soulever la lame de la tombe de Symeu est en effet Galaad, le fils à naître de Lancelot. En faisant révéler ici à Lancelot ce nom de Galaad qu'il n'a pas le droit de porter, le romancier relie la thématique du nom par lequel, comme le rappelle la mère de Perceval, « conoist en l'ome »¹⁵ à celle de la tombe dont la lame trop pesante représente l'échec spirituel, après avoir préfiguré l'accomplissement chevaleresque à venir. Tout en formant un diptyque, les épisodes de la Douloureuse Garde et du Saint Cimetière entretiennent l'un avec l'autre un rapport d'inversion plutôt que de complémentarité : au succès du premier se substitue un succès qu'un échec nuance aussitôt. La découverte initiale du corps sans vie d'un autre Galaad, l'ancêtre de Lancelot, matérialise la révélation par le héros de ce nom perdu dès l'origine, qu'il n'est pas digne de porter¹⁶. L'épitaphe écrite au futur, promesse de tous les événements à venir, est remplacée par une épitaphe au présent éternel, où le destin de Lancelot se voit scellé. L'échec est d'autant plus patent que le chevalier tente malgré tout l'épreuve après s'être aspergé le visage d'eau comme le lui a demandé la voix d'outre-tombe de Symeu. S'il n'est pas brûlé, il est contraint de remonter à la surface sans avoir déplacé la pierre.

De ce premier diptyque, il paraît possible d'en rapprocher un deuxième : figurant dans *La Seconde Partie de la Queste de Lancelot*, il est formé pareillement par des épisodes où Lancelot accomplit le geste de levée d'une lame.

¹⁴ *Lancelot en prose*, éd. cit., t. II, XXXVII, §39, p. 36.

¹⁵ *Conte du Graal*, éd. Mario Roques, v. 526. Sur l'importance du nom pour définir l'individu, voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes. La griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 611-614.

¹⁶ Si cette indignité est seulement suggérée ici, elle devient plus tard explicite : dans la *Seconde Partie de la Queste de Lancelot*, il est expliqué que la perte de ce nom vient de l'ardeur de luxure : « Et tout ausi comme li nons de Galaad avoit esté perdus en Lanselot par escaufement de luxure, tout ausi fu il recouvrés en cestui par abstinençe de char », voir *Le Livre du Graal*, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 2009, p. 239.

Le premier, qui se déroule à Corbénic¹⁷, donne encore lieu à une mise en scène soignée qu'il n'est pas sans intérêt de rappeler. En arrivant dans la cité, Lancelot entend les cris d'une demoiselle qui ne parvient pas à sortir d'une cuve d'eau bouillante où elle souffre mille douleurs¹⁸. En la saisissant par les bras, le chevalier parvient à l'extraire sans difficulté. C'est alors que les habitants de la cité le conduisent dans un cimetière et lui montrent une tombe somptueuse aux lettres gravées : « Ja ceste tombe ne sera levee devant que li lieparz i metra main, de qui li granz lions doit issir, et cil la levera legierement, et lors sera engendrez li granz lions en la bele fille au roi de la terre forainne »¹⁹. S'il parvient à lire seul l'inscription prophétique, Lancelot n'en comprend pas le sens et échoue à se reconnaître sous la désignation métaphorique du léopard. Les habitants, cependant, lui disent qu'ils pensent que la prophétie le concerne, car il est parvenu à délivrer la jeune femme de la cuve. Ils l'invitent ensuite à soulever la lame de la tombe pour regarder ce qu'elle renferme. Lancelot s'exécute et libère un serpent crachant des flammes empoisonnées qui brûlent tout sur leur passage. À l'issue d'un violent combat, il parvient non sans mal à décapiter l'animal. Cet épisode prélude à la conception de Galaad : après avoir tué le serpent, Lancelot est en effet accueilli comme un libérateur sur cette terre et bénéficie de l'épiphanie du Graal. En outre, le roi Pellès de la Terre Foraine décide de lui donner sa fille. Trompé par la ruse de Brisane, Lancelot engendrera avec elle leur fils Galaad, tout en pensant qu'il passe la nuit avec la reine Guenièvre. Si, a priori, la réussite de Lancelot est complète dans cet épisode – il parvient dans une suite de scènes qui découlent les unes des autres à libérer la jeune fille, à soulever la lame, à tuer le serpent qui est à l'intérieur de la tombe –, il s'avère cependant qu'il assiste aux événements en spectateur ou plutôt en acteur involontaire.

On peut mettre l'épisode de Corbénic en relation avec une autre aventure qui a lieu autour d'une dernière tombe qui ne se trouve pas dans un cimetière, mais dans une vallée, près de la maison d'un ermite²⁰. Avant de pouvoir s'en approcher, Lancelot est confronté à deux lions qui en sont les gardiens. Sur un perron de marbre, une inscription précise : « Souz ceste tombe gist li cors del roi Lancelot qui fu peres le roi Ban de Benoïc et an cele fontaine la gist la teste ; ne ja li corz ne sera levez ne la tombe drecie devant que li mieldres chevaliers dou

¹⁷ *Lancelot en prose*, éd. cit., t. IV, LXXVIII, §45-48, p. 201-208.

¹⁸ C'est une demoiselle que Gauvain a échoué précédemment à tirer de la cuve. On reconnaîtra là une variation sur un motif fréquent : « la libération d'une femme punie par immersion », voir Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000, p. 64.

¹⁹ *Lancelot en prose*, éd. cit., t. IV, LXXVIII, §46, p. 202.

²⁰ *Lancelot en prose*, éd. cit., t. V, XCIII, §1-22, p. 117-131.

monde y mettra main »²¹. Après être parvenu à tuer les lions²², Lancelot se rend compte que de la tombe s'écoulent des gouttes de sang. En outre, il remarque à proximité une fontaine dont l'eau bouillonne sous l'effet de la chaleur. Au fond de l'eau, Lancelot aperçoit une tête chenue. Il déchiffre l'inscription gravée sur le bassin de plomb de la fontaine : « Ja ceste chalors n'estaindra devant que li mielgres chevaliers del monde y vendra, cil par cui viriginitez ne sera corrumpue ne malmise. Mais lors faudra ceste chalor pour ce qu'an lui n'avra eu eschaufement de luxure »²³. Malgré la sensation de brûlure, Lancelot réussit à extraire la tête de l'eau sans toutefois que le bouillonnement s'interrompe. L'ermite se manifeste alors pour l'inviter à lever la lame, ce que le chevalier fait sans aucune difficulté. Dans la tombe, il découvre un corps décapité, celui de son grand-père Lancelot. Avec l'aide de l'ermite, il l'ensevelit dans la chapelle, devant l'autel, auprès de sa femme, la reine Marche, qui y reposait déjà. L'ermite lui fait alors le récit des circonstances de la mort de son aïeul qui a été tué par un cousin le soupçonnant de commettre l'adultère avec son épouse. En écoutant l'histoire de son aïeul, Lancelot ne peut qu'être renvoyé à sa propre histoire avec Guenièvre et ressentir ce trouble né du sentiment de reconnaissance qu'inspire toujours ce qui renvoie à soi, trouble poétiquement suggéré par la vision de Lancelot penché sur la tête de son aïeul au fond de la cuve. L'ermite lui explique enfin que le bouillonnement de l'eau n'a pas cessé à cause du feu de luxure dont il est habité. L'aventure est immédiatement suivie de la première apparition hautement symbolique du Blanc Cerf entouré de six lions²⁴ et par la nouvelle de la naissance de Galaad.

Comme il avait fait se répondre l'aventure de la tombe de la Douloureuse Garde et celle du Saint Cimetière, le romancier a pris soin d'établir une continuité narrative, grâce à un jeu de répétitions et de variations, entre les aventures de la tombe à Corbénic et celles de la tombe aux Lions que neuf mois environ, le temps de la conception de Galaad, séparent. Dans les deux épisodes, Lancelot est confronté à une bête dangereuse, gardienne de la tombe, qu'il parvient à tuer au prix d'un combat difficile. La séquence connaît d'ailleurs une inversion : la révélation précède le combat avec le serpent à Corbénic tandis

²¹ *Lancelot en prose*, éd. cit., t. V, XCIII, §3, p. 119.

²² Lancelot tue les lions selon un schéma récurrent que l'on retrouve ailleurs dans le roman, lorsque Hector et Bohort s'essaient eux aussi contre ce type d'adversaires. Pour ces rapprochements et la description de ce « rituel particulier de déroulement », voir Annie Combes, *Les Voies de l'aventure : réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 2001, p. 387.

²³ *Lancelot en prose*, éd. cit., t. V, XCIII, §5, p. 120.

²⁴ Sur le motif du blanc cerf et sa valeur symbolique, voir Sergio Cigada, *La leggenda medievale del cervo bianco e le origine della 'Matière de Bretagne'*, Roma, Accademia dei Lincei, 1965.

qu'elle suit l'affrontement avec les lions à la Tombe aux Lions²⁵. En outre, la décapitation du serpent est à mettre en rapport avec le type de mort subi par l'aïeul. Si, à Corbénic, Lancelot est l'acteur de la décapitation et éradique le mal, il devient à la tombe aux Lions celui qui permet à la tête de son grand-père de retrouver le corps, le réparateur d'un acte impie commis par le cousin meurtrier, en accomplissant le geste inverse du précédent. Les deux épisodes illustrent de façon spectaculaire ce sentiment de dette que les vivants éprouvent envers les morts²⁶. Enfin, on retrouve, comme prologue à l'ouverture des deux tombes, le motif d'une eau bouillonnante qui n'arrête pas le geste de Lancelot puisqu'il parvient à sortir de la cuve, en dépit de la sensation de brûlure, et la jeune femme et la tête décapitée, sans toutefois que l'eau refroidisse après son passage.

Cependant, le jeu des variations entre les quatre scènes ne s'arrêtant pas là, l'hypothèse semble pouvoir être émise que l'épisode de la Tombe aux Lions assume face à l'épisode de Corbénic le rôle que joue l'aventure du Saint Cimetière par rapport à la Douloureuse Garde. Les deux petits diptyques se répondraient alors pour former, deux par deux, un plus vaste diptyque²⁷. Les levées de la lame à la Douloureuse Garde et à Corbénic offrent en effet des points communs : elles donnent lieu à une réussite apparemment sans ombre de Lancelot. Les deux sépultures sont vides de tout corps humain. L'acte de Lancelot signe également la fin des aventures étranges qui bouleversent la Douloureuse Garde et qui sèment le chaos sur la terre du roi Pellès de la Terre Foraine.

Et les correspondances s'avèrent plus grandes encore entre les scènes au Saint Cimetière et à la Tombe aux Lions : dans les deux cas, la tombe renferme un

²⁵ Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, op. cit., p. 418-419.

²⁶ Pour cette interprétation, fondée sur les analyses de Paul Ricoeur, voir Katalin Halasz, « Monuments du Temps », dans Jean-Claude Faucon (dir.), *Temps et Histoire dans le roman arthurien*, Toulouse, éditions universitaires du Sud, 1999, p. 103-112.

²⁷ Le jeu des variantes a pour intérêt de permettre des lectures variées, selon des combinatoires différentes. Ainsi dans la monographie de Charles Méla, *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 385-386, un autre regroupement est suggéré : « On compte trois [aventures des tombes] [...], et dans chaque cas il faut changer le mort de sépulture : c'est d'abord "le cimetière merveilleux" de la Douloureuse Garde, située sur le Hombre ; puis le "saint cimetière" où reposent les cercueils de Symeu et de Galaad, ce dernier devant faire retour en Galles. Quand Lancelot en voit les tombes, "si li membre de la Doleroise Garde". C'est enfin, en deux temps, le "gaste cimetière", avec la vieille chapelle et la tombe de marbre vermeil, ardente aux yeux de Gauvain, sanglante à ceux de Lancelot ; là aussi doit être déplacé le corps de l'aïeul. Comme au début, le héros a trouvé des "lettres écrites", décrivant l'aventure réservée au "bon chevalier" ; il a soulevé la pierre tombale et rencontré finalement le nom de "Lancelot" ».

ancêtre du chevalier, Galaad, puis Lancelot le Vieux, dont les corps, grâce à Lancelot, pourront être déplacés pour recevoir la sépulture qui leur revient de droit. L'épitaphe consacrée à Galaad et l'inscription sur la fontaine ne s'adressent pas directement à Lancelot, mais concernent les deux Galaad, l'ancêtre et le fils. Surtout, le schéma global se répète d'une réussite nuancée par une défaite, qui devient l'occasion d'épingler le péché de luxure dont Lancelot est coupable avec, dans les deux épisodes, un sévère discours moralisateur qui lui est adressé par la voix d'outre-tombe de Symeu d'abord, par l'ermite ensuite. L'auteur de la *Queste du Saint Graal* a d'ailleurs lui-même procédé à un rapprochement entre la scène du Saint Cimetière et celle à la Tombe aux Lions en leur apportant des dénouements successifs, car Galaad, après la mort du roi Mordret, parvient à faire cesser le bouillonnement de la fontaine brûlante et, juste après cette aventure, à éteindre le brasier de la tombe de Symeu en réussissant, lui, à en lever la dalle²⁸.

196

Le rapport au temps qu'institue chacun des deux grands diptyques est lui aussi identique : ainsi à la Douloureuse Garde comme à Corbénic, dans les deux premiers panneaux donc, Lancelot est avant tout mis en face d'un futur plein de promesses, tandis qu'au saint Cimetière et à la Tombe aux Lions, le mouvement est inverse. Le chevalier est là confronté à un passé qui influence son futur, qu'il s'agisse du passé originel du christianisme ou d'un passé originel à échelle humaine, à savoir la génération des grands-parents. Dans les deux cas, l'ouverture de la lame le renvoie donc à une origine depuis laquelle s'exerce un poids, incarné par le corps mort, qui devient pour lui un facteur d'échec. On pourrait résumer ce mouvement par le schéma général ci-dessous, qui montre que l'apparente dispersion des tombes recèle un procédé d'unité narrative et thématique particulièrement élaboré :

Rapport au temps :

- I : futur plein de promesse
- II : passé (corps d'un chevalier mort, Galaad I) → futur déceptif pour Lancelot
- III : futur plein de promesse
- IV : passé (corps d'un chevalier mort, Lancelot I) → futur déceptif pour Lancelot

Si cet échec est expliqué à Lancelot, au cœur même du récit, comme la conséquence de sa liaison avec la reine Guenièvre, les épisodes des tombes en font aussi une affaire de lignage. La voix d'outre-tombe de Symeu révélera d'ailleurs bien au chevalier qu'il échoue « par le pechié de [son] pere, kar il

28 *La Queste del Saint Graal : roman du XIII^e siècle*, éd. Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1984.

mesprist une sole fois vers [s]a cosine [sa] mere »²⁹, un adultère dont naîtra Hector, le frère bâtard de Lancelot. Que les fils portent les fautes de leurs pères, que le péché originel se transmette de génération en génération³⁰, l'idée n'est pas neuve, mais la théâtralisation intense dont elle fait l'objet dans les aventures liées aux tombes merveilleuses permet de souligner, en accentuant la symbolique spirituelle, le principe d'enchaînement transséculaire³¹ qui est le sien, depuis les premiers temps du christianisme jusqu'au temps présent de l'aventure. Le diptyque dédoublé que forment les quatre épisodes servirait ainsi tout autant à représenter littéralement, comme pourrait le faire un retable à quatre panneaux, le mouvement vertical de l'histoire humaine qu'à contribuer, sur le plan narratif, à la continuité du récit et à réaffirmer que Lancelot, s'il est bien le meilleur chevalier du monde, n'est pas l'élu de la Queste du Graal.

Ne peut-on, en effet, rapprocher, en vertu d'un certain mode d'appréhension et de figuration du sacré par la sensibilité médiévale, le système d'agencement complexe des quatre épisodes évoquant les tombes de celui des retables où étaient juxtaposées plusieurs sculptures ou peintures et que l'on a préféré, jusqu'à la fin du xv^e siècle, au panneau unique ? Le rapprochement est d'autant plus fécond que l'association entre l'autel et le tombeau est bien attestée du fait du lien entre l'eucharistie célébrée à l'autel et la mort du Christ³². Jusque dans la description qui en est faite dans le roman, les tombes peuvent s'apparenter aux autels, ainsi de la tombe de Galaad qui est « haute sor .III. piliers »³³, ou encore du geste exécuté par Lancelot qui dépose le corps de son grand-père sur l'autel de la chapelle jouxtant la tombe dont il vient de le tirer. L'écoulement du sang miraculeusement guérisseur sur la tombe de Lancelot le Vieux trouve ainsi tout son sens. En outre, sur l'autel comme sur deux des tombes miraculeuses, c'est, après la lame, ce corps qu'il faut porter vers le ciel : le geste de Lancelot qui lève la lame (ou le corps) rejoint la pratique de l'élévation de l'hostie au cours

²⁹ *Lancelot en prose*, éd. cit., t. II, XXXVII, §40, p. 37.

³⁰ *Le Livre du Graal*, op. cit., t. III, p. 1499 : comme l'écrit Marie-Geneviève Grossel, « ce qui se prépare dans la Seconde Partie [...] c'est [...] la révélation que toute mescheance est non seulement personnelle, mais héréditaire, que la lignée vous transmet ses péchés que le temps n'oblître pas, outre les noms marqués par les ancêtres qui les portèrent ».

³¹ Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, op. cit., p. 139.

³² *Les premiers retables (xi^e-début du xv^e siècle). Une mise en scène du sacré*, Pierre-Yves Le Pogam (dir.), Paris, Musée du Louvre éditions, 2009, p. 15. L'association entre l'autel et l'idée de tombeau s'explique d'abord « par rapprochement physique avec les sépultures des martyrs qui avaient imité le sacrifice divin, puis par l'évocation de cette forme du tombeau dans la structure de l'autel lui-même, qui tend donc à devenir un parallélépipède rectangle ».

³³ *Lancelot en prose*, éd. cit., t. II, XXXVII, §32, p. 33.

de la messe par le prêtre, tous deux des figures de médiation entre le profane et le sacré.

Dans cette perspective, les épisodes qui ont lieu autour des tombes pourraient être lus comme autant de mises en scène du sacré, ayant un air de parenté avec les panneaux figurés, voire historiés, que l'on plaçait à l'arrière d'un autel. On y retrouve, comme dans les retables hagiographiques, cet effet de tremblé temporel qui permet de faire coexister sur le plan narratif des époques éloignées de plusieurs siècles, du passé originel du christianisme jusqu'à la contemporanéité du personnage célébré, qu'il soit saint ou héros, dont la vie est de l'ordre de l'accomplissement en tant qu'elle suit le chemin tracé par le Christ³⁴. L'ouverture des tombes de Galaad et de Lancelot le Vieux autorise cette coexistence en permettant à la fois de mettre au jour un corps et de libérer une parole qui s'emploie à une digression rétrospective. Ainsi, à travers les variations de ce geste qui se répète quatre fois, c'est l'Histoire et l'histoire romanesque dans leur totalité qui s'expriment et qu'il est donné à Lancelot et au lecteur de connaître, du passé originel (Galaad I) via le présent déceptif jusqu'au futur de la fin de l'aventure du Graal (Galaad), comme face à un retable, encore, où la zone centrale tend à être embrassée d'un seul regard³⁵, autrement dit à être accueillie dans une seule mémoire. Contre la longueur insaisissable du *Lancelot en prose*, le romancier répond par la possibilité d'une appréhension synoptique à travers des variations ordonnées sur un même schème narratif. Le recours à la généalogie et à l'onomastique génère la mise en relation d'histoires que l'épaisseur du temps sépare, mais qui apparaissent au final comme un récit unique, grâce au raffinement extrême de l'art de la *conjointure*. Les quatre levées de lame témoignent exemplairement de ce qu'Emmanuèle Baumgartner avait repéré comme un procédé majeur de l'écriture en prose, à savoir créer un univers romanesque à la recherche de son origine et de sa clôture et cela notamment grâce à des jeux de répétition et de variations qui tendent à constituer le texte arthurien à l'imitation de la Bible³⁶.

34 On songe, par exemple, au retable, daté de 1250-1260, provenant de la chapelle Saint-Romain de Saint-Denis où le baptême du Christ, au centre, est entouré d'une scène à gauche montrant saint Martin, monté sur un âne, venu encourager le saint dans sa lutte contre les idoles et d'une scène à droite où saint Martin de Tours apparaît au chevet de saint Romain à la mort de ce dernier, voir *Les Premiers Retables*, op. cit., p. 78-80.

35 Cette terminologie est employée pour qualifier le retable par André Chastel, *La Pala ou le retable italien, des origines à 1500*, Paris, Liana Levi, 1993, p. 37 ; il l'emprunte, ainsi qu'il l'explique, à Giorgio Vasari, qui lui-même s'inspire du terme aristotélicien « eusunopton » : « facile à embrasser d'un seul coup d'œil » : Aristote, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 61.

36 Emmanuèle Baumgartner, « Les techniques narratives dans le roman en prose », dans

Pour finir, nous avons cherché à voir si l'hypothèse de lecture émise au sujet de ces quatre épisodes trouve un écho dans les représentations iconographiques. En nous appuyant sur les articles fondateurs d'Alexandre Micha³⁷ et sur les études plus récentes d'Alison Stones³⁸, nous avons ainsi considéré quatorze manuscrits enluminés qui conservent le texte du *Lancelot en prose*, partiellement ou dans sa totalité. Comme le montre le tableau (annexe 2), les épisodes de la levée de lame n'ont pas tous connu une égale fortune iconographique. Il faut néanmoins prendre en compte la fréquence de conservation des différentes parties du texte : plusieurs manuscrits ne présentent pas le début du *Lancelot*, à savoir *La Marche de Gaule* et *Galehaut*, et ne débutent qu'à la *Première Partie de la Quête de Lancelot* voire à la *Deuxième (Agravain)*.

Quoi qu'il en soit, quelques conclusions peuvent être tirées³⁹ : l'épisode au Saint Cimetière est celui qui est le plus souvent absent du programme iconographique (7 cas sur 9). Ainsi, dans les manuscrits complets, qui font l'objet d'un cycle iconographique très riche, tels que celui de l'Arsenal, 3479-3480, ou encore celui de la BnF, fr. 117-120⁴⁰, il est le seul épisode qui manque. Dans deux manuscrits du XIII^e siècle, cependant, les miniaturistes ont choisi de représenter ce dernier seulement : ainsi dans le manuscrit BnF, fr. 339⁴¹ [fol. 103v] et dans le manuscrit BnF, fr. 16998⁴² (fol. 36v, fig. 1) où l'on voit, en bas du folio, Lancelot s'approcher de la tombe enflammée de Symeu.

Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, vol. I, Amsterdam, Rodopi, 1987-1988, p. 167-190.

³⁷ Alexandre Micha, « Les manuscrits du *Lancelot en prose* », *Romania*, 81, 1960, p. 145-187 et *Romania*, 84, 1963, p. 28-60 et p. 478-499.

³⁸ Alison Stones, « The Earliest Illustrated Prose *Lancelot* Manuscript », *Reading Medieval Studies*, 3, 1977, p. 3-44 ; *id.*, « “Mise en page in the French *Lancelot-Grail*”: The first 150 Years of the Illustrative Tradition », dans C. Dover (dir.), *A Companion to the *Lancelot-Grail Cycle**, Rochester, D.S. Brewer, 2003, p. 125-144.

³⁹ On se reportera au tableau en annexe 2.

⁴⁰ Sur l'illustration des ms. BnF, fr. 113-116 et fr. 117-120, voir Susan Blackman, *The Manuscripts and Patronage of Jacques d'Armagnac, Duke of Nemours (1433-1477)*, Ph. D. Diss. University of Pittsburgh, 1993 (Ann Arbor: University Microfilms, 1994); *id.*, « A Pictorial Synopsis of Arthurian Episodes for Jacques d'Armagnac, Duke of Nemours », dans Keith Busby (éd.), *Word and Image in Arthurian Romance*, New York, Garland, 1996, p. 3-57.

⁴¹ On en trouvera une notice détaillée, avec une bibliographie, dans *La légende du roi Arthur*, Thierry Delcourt (dir.), Paris, Bibliothèque nationale de France/Le Seuil, 2009, p. 170, p. 275.

⁴² *Ibid.*, p. 227, p. 276.



1. Lancelot s'approche de la tombe enflammée de Symeu
BnF, fr. 16998, fol. 36v

En revanche, l'épisode à la Tombe aux Lions est celui qui a fait l'objet du plus grand nombre de représentations (10 cas sur 13). Le manuscrit BnF, fr. 111⁴³ va jusqu'à en proposer deux images qui soulignent les moments successifs de l'action : le combat de Lancelot contre les lions (BnF, fr. 111, fol. 204r, fig. 2), suivi de la récupération de la tête de l'aïeul dans l'eau bouillante et de l'ouverture de la tombe (BnF, fr. 111, fol. 204v, fig. 3). Sur les 10 images considérées

43 *Ibid.*, p. 75, p. 274.



2. Le combat de Lancelot contre les lions
BnF, fr. 111, fol. 204r



3. La récupération de la tête de l'aïeul dans l'eau bouillante et l'ouverture de la tombe
BnF, fr. 111, fol. 204v



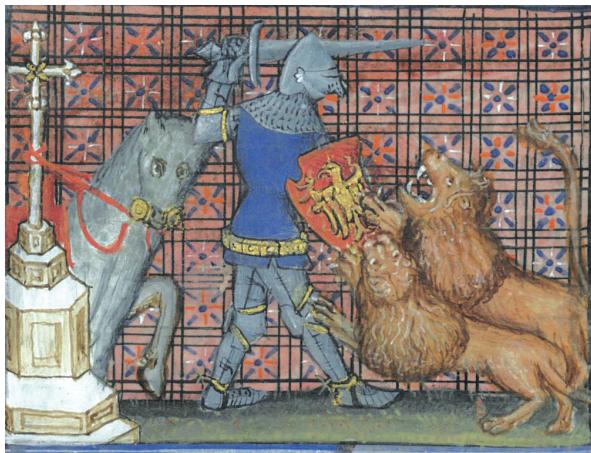
4. Le combat de Lancelot contre ses animaux gardiens
BnF, fr. 12573, fol. 107v



5. Le combat de Lancelot contre ses animaux gardiens
BnF, fr. 122, fol. 168v

cependant, quatre décontextualisent la scène en ne représentant plus la tombe, mais uniquement le combat de Lancelot contre ses animaux gardiens ; il s'agit de manuscrits qui datent du XIV^e siècle : BnF, fr. 12573, fol. 107v (fig. 4) ; BnF, fr. 122⁴⁴, fol. 168v (fig. 5) ; Ars. 3480, fol. 324, (fig. 6). Ce dernier manuscrit, dont le programme iconographique couvre l'ensemble de l'œuvre, propose des

⁴⁴ *Ibid.*, p. 163, p. 275.



6. Ars. 3480, fol. 324



7. BnF, fr. 119, fol. 440v

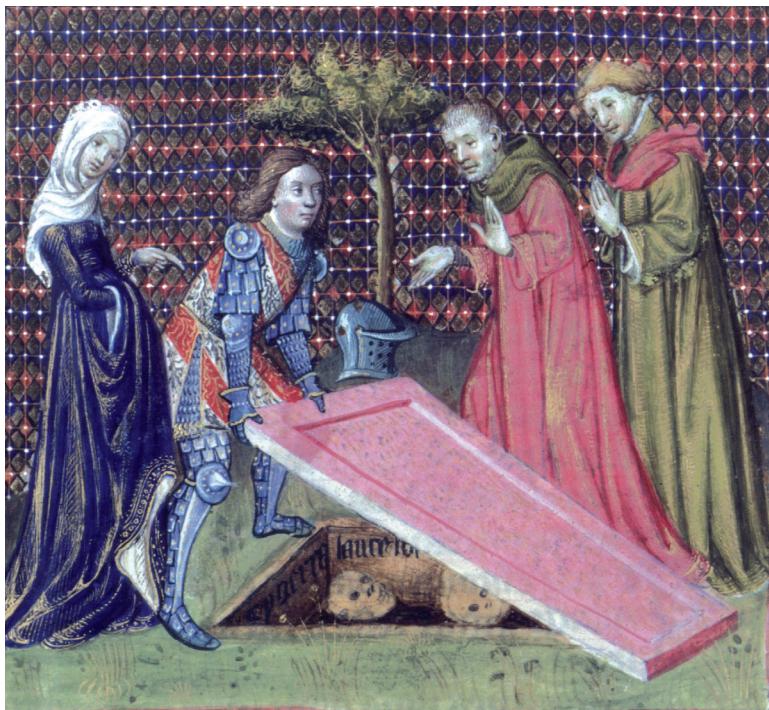
interprétations visuelles de l'épisode très proches du BnF, fr. 119⁴⁵ (Bnf, fr. 119, fol. 440v, fig. 7) : Lancelot, paré de son armure et l'épée dressée, est au centre de l'image ; il oppose son bouclier aux deux lions le menaçant à droite. Son cheval, couvert d'une housse, est attaché derrière lui à une croix dressée. La

⁴⁵ Outre leur parenté iconographique, les manuscrits Ars. 3479-3480 et Paris, BnF, fr. 117-120, qui semble être un peu plus tardif au vu des fonds paysagés, présentent des choix textuels similaires ; ainsi le prologue et la 1^{re} branche du *Perlesvaus* ont été interpolés au début de la *Queste*, voir Emmanuèle Baumgartner, « Espace du texte, espace du manuscrit : les manuscrits du *Lancelot-Graal* », dans *Écritures II*, textes réunis par Anne-Marie Christin, Paris, Le Sycomore, 1985, p. 105. Sur ces deux manuscrits « jumeaux », voir *La légende du roi Arthur*, op. cit., p. 70, p. 201.

parenté entre ces deux manuscrits se confirme d'ailleurs si l'on compare les deux autres épisodes que leurs miniaturistes ont choisi d'illustrer : la levée de la lame à la Douloureuse Garde, tout d'abord (Ars. 3479, fol. 420, **fig. 8** ; BnF, fr. 118, fol. 190v, **fig. 9**). Des similitudes s'observent jusque dans les écarts avec le texte : dans la tombe, on aperçoit en effet des restes humains, qui contredisent la lettre, puisque Lancelot est censé desceller une tombe vide. L'organisation spatiale est identique d'une image à l'autre : la demoiselle qui aperçoit le nom de Lancelot, le chevalier en plein effort avec à sa gauche deux personnages masculins discutant. Pour le dernier épisode, celui de Corbénic, les deux manuscrits sont là encore très voisins : Ars. 3480, fol. 237 (**fig. 10**) et BnF, fr. 119, fol. 397v, (**fig. 11**) : on y observe des spectateurs à gauche dans le château de Corbénic, Lancelot sous l'armure, au centre, qui brandit dans la première image une lance, dans la seconde une épée, pour contrer le serpent-dragon qui se détache sur la lame dressée à l'arrière-plan. On notera que comme dans l'épisode de la Tombe aux Lions, l'accent visuel est mis avant tout sur le combat contre l'animal gardien de la tombe et donc sur le geste à la fois offensif et défensif de Lancelot. Les miniaturistes trouvaient là, plutôt que dans le geste pacifié de soulèvement de la lame, matière à une représentation spectaculaire.



8. La levée de la lame à la Douloureuse Garde
Ars. 3479, fol. 420



9. BnF, fr. 118, fol. 190v

10. L'épisode final de Corbénic
Ars. 3480, fol. 237



11. BnF, fr. 119, fol. 397v

Enfin, le tableau en annexe 2 laisse apparaître qu'il n'y a pas de systématisme dans le choix des épisodes illustrés : l'évocation figurée de la Douloureuse Garde n'entraîne pas celle du Saint Cimetière, alors que les deux épisodes sont explicitement rattachés d'un point de vue textuel. L'illustration inspirée par Corbénic est toujours suivie d'une représentation de la Tombe aux Lions sans que l'inverse soit vrai. Il faudrait bien évidemment élargir l'étude à d'autres manuscrits conservés à l'étranger pour tirer des conclusions plus précises, mais il ne semble pas que les concepteurs des programmes iconographiques aient perçu les résonances génératrices de continuité qui unissent ces quatre épisodes.

La dispersion apparente des quatre scènes de levée de la lame au sein du *Lancelot en prose* n'exclut pas de les lire comme un tout, en effectuant un geste de reconstitution intellectuelle analogue à celui que des historiens d'art s'essaient à réaliser sur ces pièces dispersées aux quatre coins du monde, et

qui, naguère, componaient un retable. Une même action d'agencement, de quête de l'harmonie et de signification, un semblable effort de restitution et de recherche de l'unité président à cette reconstitution qui ne peut se concevoir que dans l'observation des indices que sont les variantes et les variations. On peut ainsi reconnaître dans le *Lancelot en prose* une œuvre qui suit dans sa propre narrativité le processus mythique⁴⁶, entendu alors comme parcours initiatique, ce qui fait d'elle un récit qui se développe selon un schème narratif fondé sur une généalogie, un récit métapersonnel également, dans la mesure où il renvoie à une pensée sans sujet, qu'il pose la question d'un narrateur ou porte-parole et enfin qu'il est adressé à un destinataire à qui revient la responsabilité de l'interprétation à travers différents niveaux de signification, trois facteurs qui permettent des variations dues à des opérations de recréation et à des activités herméneutiques lors de sa réception.

⁴⁶ Sur les caractéristiques de la catégorie du mythique, voir Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997, p. 241-244.

ANNEXE I

Éd. de référence : *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1978-1983, 9 vol.

208

	La Douloureuse Garde (I)	Le Saint Cimetière et la tombe enflammée de Symeu (II, II')	Corbénic (III)	La tombe aux lions (IV)
Ce qui précède l'épisode de soulèvement de la lame			Lancelot sort une jeune femme d'une cuve d'eau bouillante.	Lancelot parvient à tuer les deux lions et à tirer la tête chenue de son grand-père, Lancelot, hors de l'eau, mais ne réussit pas à faire cesser le bouillonnement de la fontaine.
Contenu de la tombe	La tombe est vide	Le corps de Galaad, le plus jeune fils de Joseph d'Arimathie	Un serpent que Lancelot parvient à tuer	Le corps décapité de Lancelot le Vieux.
Inscriptions	<p>CESTE LAME N'IERT JA LEVEE PAR MAIN D'OMME NE PAR ESFORS, SE PAR CHELUI NON QUI CONQUERRA CEST DOLEROS CASTEL ET DE CHELUI EST LI NONS ESCRIS CI DESOUS. (Micha, t. VII, XXIVa, §31)</p> <p>CHI GERRA LANCELOS DEL LAC, LI FIEX AU ROI BAN DE BENOYC. (Micha, <i>ibid.</i>)</p>	<p>CI GIST GALAAD, LI CONQUERRES DE SORELICE, LI PREMIERS ROIS CRESTIENS DE GALES. (Micha, t. II, XXXVII, §32)</p>	<p>JA CESTE TOMBE NE SERA LEVEE DEVANT QUE LI LIEPARZ I METRA MAIN, DE QUI LI GRANZ LIONS DOIT ISSIR, ET CIL LA LEVERA LEGIEREMENT, ET LORS SERA ENGENDREZ LI GRANZ LIONS EN LA BELE FILLE AU ROI DE LA TERRE FORAINNE. (Micha, t. IV, LXXVIII, §46)</p>	<p>SOUZ CESTE TOMBE GIST LI CORS DEL ROI LANCELOT QUI FU PERES LE ROI BAN DE BENOYC ET AN CELE FONTAINE LA GIST LA TESTE ; NE JA LI CORZ NE SERA LEVEZ NE LA TOMBE DRECIE DEVANT QUE LI MIELDRES CHEVALIERS DOU MONDE Y METRA MAIN. (Micha, t. V, XCIII, §3)</p> <p>JA CESTE CHALORS N'ESTAINDRA DEVANT QUE LI MIELDRES CHEVALIERS DEL MONDE Y VENDRA, CIL PAR CUI VIRGINITEZ NE SERA CORRUMPUÉ NE MALMISE. MAIS LORS FAUDRA CESTE CHALOR POUR CE QU'AN LUI N'AVRA EU ESCHAUFEMENT DE LUXURE. (Micha, t. V, XCIII, §5)</p>

	La Douloureuse Garde (I)	Le Saint Cimetière et la tombe enflammée de Symeu (II, II')	Corbénic (III)	La tombe aux lions (IV)
Conséquences	La Douloureuse Garde est délivrée	Le corps de Galaad I est transporté au pays de Galles	Le pays du roi Pellés de la Terre Foraine est délivré	Le corps de Lancelot le Vieux retrouve son intégrité et une sépulture
Révélations pour Lancelot	Lancelot apprend son nom et le nom de son père	Lancelot apprend que son vrai nom est en réalité Galaad Il apprend aussi qu'il n'est pas assez pur pour délivrer Symeu de la tombe souterraine	Lancelot n'apprend rien parce qu'il ne se reconnaît pas dans le léopard.	Lancelot apprend quelle a été la destinée de son grand-père Lancelot le Vieux Il apprend aussi que sa luxure l'empêchera de faire cesser le bouillonnement de l'eau de la fontaine
Conclusion	Réussite	Réussite (tombe de Galaad I) suivie d'un échec (tombe enflammée de Symeu)	Réussite	Échec (eau bouillante) suivi d'une réussite

ANNEXE 2

Perspectives sur le traitement iconographique des quatre épisodes

210

	<i>La Douloureuse Garde</i>	<i>Le Saint Cimetière</i>	<i>Corbénic</i>	<i>La Tombe aux Lions</i>
	Ars. 3479-3480 xiv ^e siècle	Ars. 3479, fol. 420	absent du programme iconographique	Ars. 3480, fol. 237
	BnF, fr. 110 Thérouanne ou Cambrai, v. 1295	fol. 207	absent du programme iconographique	absent du programme iconographique
	BnF, fr. 111 Poitiers, v. 1480	absent du programme iconographique	absent du programme iconographique	fol. 204 et fol. 204v
	BnF, fr. 113-116 xv ^e siècle	absent du programme iconographique	absent du programme iconographique	BnF, fr. 115, fol. 507v
	BnF, fr. 117-120 xiv ^e siècle	BnF, fr. 118, fol. 190v	absent du programme iconographique	BnF, fr. 119, fol. 397v
	BnF, fr. 122 (ne commence qu'à l'épisode du Pont de l'Épée) Tournai, achevé le 14 mars 1345	Ø	Ø	absent du programme iconographique
	BnF, fr. 123 (ne commence qu'à la 1 ^{re} partie de la <i>Queste de Lancelot</i>) Angleterre, 1275-1280	Ø	Ø	absent du programme iconographique
	BnF, fr. 333 (ne comporte que la Seconde Partie de la <i>Queste de Lancelot</i>) Paris, v. 1320	Ø	Ø	absent du programme iconographique
	BnF, fr. 339 v. 1250	absent du programme iconographique	fol. 103v	absent du programme iconographique

	<i>La Douloreuse Garde</i>	<i>Le Saint Cimetière</i>	<i>Corbénic</i>	<i>La Tombe aux Lions</i>
BnF, fr. 344 v. 1290-1300	absent du programme iconographique			
BnF, fr. 1422-1424 Tournai, v. 1320-1330	Ø	Ø	absent du programme iconographique	BnF, fr. 1423, fol. 3
BnF, fr. 12573 v. 1310?	Ø	Ø	absent du programme iconographique	fol. 107v
BnF, fr. 16998 Gênes, v. 1290-1300	Ø	fol. 36v	Ø	Ø
BnF, fr. 16999 Paris, 2 ^e quart du XIV ^e siècle	absent du programme iconographique	absent du programme iconographique	Ø	Ø

L'AMBASSADE DU ROI LOTH ET DE SES FILS AUPRÈS DES BARONS REBELLES : VARIATIONS ICONOGRAPHIQUES (BNF FR. 105 ET 9123)

Irène Fabry
Université de la Sorbonne Nouvelle

BnF, fr. 105 et 9123 sont deux manuscrits du *Merlin* réalisés à Paris au début du XIV^e siècle, avec la participation du maître de Fauvel ou de son atelier¹. Même produits dans un contexte similaire, et par un groupe d'artistes assez proches, ces deux manuscrits, sans doute copiés sur le même exemplaire, présentent pourtant chacun un programme d'enluminures unique. Les variations iconographiques y sont beaucoup plus importantes que les variations textuelles. La distinction des cycles d'illustrations propres à chaque manuscrit porte à la fois sur le nombre, le sujet, le format et le placement des miniatures. BnF, fr. 9123 en comporte au total 128 pour le *Merlin* et la *Suite Vulgate* contre seulement 77 pour fr. 105. De nombreuses images du premier manuscrit ne trouvent donc pas d'équivalent dans le second. Concentrant mon étude sur l'épisode de l'ambassade du roi Loth et de ses fils auprès des barons rebelles (auxquels Arthur propose une trêve pour pouvoir lutter ensemble contre les Saxons), un passage de transition qui donne lieu à plusieurs péripeties dramatiques et introduit de nouveaux thèmes au sein de la narration, j'étudierai les variations iconographiques à l'œuvre dans fr. 9123 et fr. 105, et la façon dont elles orientent la lecture du texte. Je m'intéresserai d'abord aux miniatures de placement et de sujet similaire dans les deux manuscrits avant de me pencher sur les enluminures propres à fr. 9123. Un plus grand nombre d'images permet de rendre compte de davantage d'épisodes ou de péripeties secondaires autrement ignorées. Cependant la prolifération des illustrations ne s'accompagne pas systématiquement d'une plus grande variété iconographique. Le développement de l'illustration passe aussi par la répétition des mêmes scènes, insistant sur certains types d'actions tout en réduisant leur impact par l'effet d'homogénéité que cela produit. Le manuscrit fr. 9123 comporte des enluminures originales qui rendent compte de façon plus détaillée

¹ Voir Alison Stones, « The Artistic Context of the Roman de Fauvel », dans Margaret Bent et Andrew Wathey (dir.), *Fauvel studies : allegory, chronicle, music, and image in Paris, Bibliothèque nationale de France, MS français 146*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 529-567.

des aventures des messagers, en insistant sur leurs combats mais aussi sur des éléments d'inspiration chevaleresque et courtoise, tandis que fr. 105 semble davantage se concentrer sur le motif politique de l'ambassade et sur ses résultats.

LES ENLUMINURES CONCORDANTES : DES JEUX DE VARIATIONS

La comparaison des programmes illustratifs de chaque manuscrit passe par l'étude du placement et du sujet de leurs miniatures. On peut comparer la situation relative des miniatures dans le texte grâce à la pagination d'une édition de référence. La définition d'une identité ou d'une différence de sujet est plus problématique, car elle met en question l'objet de la miniature et son référent textuel. Un même sujet (l'accueil de Loth et de ses fils par Minoras) comprend différents aspects ou moments narratifs déclinés en plusieurs scènes (l'arrivée des chevaliers, le banquet, la nuit, le départ) qui relèvent ou non de motifs iconographiques déjà établis². Des miniatures situées à différents endroits du texte peuvent traiter d'un même sujet, et des miniatures ayant le même point d'insertion renvoient parfois à des sujets distincts ou proposent des réalisations différentes du même thème, selon la scène choisie et la composition adoptée. Ces différents facteurs expliquent certaines variations iconographiques. On peut aussi partir de l'observation des passages enluminés dans la tradition manuscrite pour constituer une typologie des sujets abordés. Douze manuscrits du *Merlin* et de sa suite intègrent l'épisode de l'ambassade à un programme iconographique effectivement réalisé. Les moins illustrés, parmi lesquels on peut classer fr. 105³ se concentrent sur trois types de scènes : le motif de la chevauchée et l'hébergement chez Minoras, qui illustrent logiquement le thème de l'ambassade, ainsi que la représentation du conseil final des barons, qui permet de conclure la séquence et marque la réussite de l'entreprise. Dans les manuscrits les plus illustrés, comme fr. 9123⁴, ces scènes typiques tiennent toujours une place importante, mais la lutte contre les Saxons et la dispute courtoise des frères de Gauvain sont plus souvent représentées.

² Sur l'utilisation des motifs à la fois narratifs et rhétoriques dans la littérature médiévale et les questions que pose l'établissement d'une typologie, voir Jean-Pierre Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation, discours de l'épopée médiévale*, Villeneuve d'Ascq, Centre d'études médiévales et dialectales de l'université Lille III, 1992. D'autre part, différents ouvrages et bases de données s'intéressent de façon plus ou moins exhaustive à la classification iconographique et notamment médiévale : *Thésaurus des images médiévales pour la constitution de base de données iconographiques, mis au point par le Groupe Images*, Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval, Paris, EHESS, 1993 ; François Garnier, *Thesaurus iconographique : système descriptif des représentations*, Paris, Le Léopard d'or, 1984 ; *Iconclass : An iconographic Classification System*, Henri van de Waal (dir.), Amsterdam/Oxford/New York, North-Holland, The Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, 1973-1983, 17 vol.

³ Voir aussi fr. 19162, fr. 24394, fr. 344, fr. 749 et fr. 91.

⁴ Voir aussi fr. 770, Bonn, 526, fr. 95, BL, Add. 10292 et Yale 227.

Dans l'épisode de l'ambassade du roi Loth et de ses fils, on trouve par deux fois des enluminures dont le sujet et le point d'insertion coïncident dans fr. 105 et 9123. La première occurrence concerne la chevauchée des messagers d'Arthur, après la nuit passée chez Minoras, le forestier du roi Clarion de Northumberland (fig. 1 et 2). Les rubriques accompagnent systématiquement les miniatures de



1. Loth et ses fils quittant le forestier Minoras. Débat courtois des fils du roi Loth
BnF, fr. 9123, fol. 256v



2. Loth et ses fils quittant le forestier Minoras
BnF, fr. 105, fol. 295

fr. 105 et 9123, à l'exception de trois images du premier manuscrit : l'illustration frontispice du *Merlin*, où l'espace réservé à cette intention n'a pas été utilisé, et deux miniatures situées à la fin du codex, au moment de l'opposition entre Bretons et Romains. Mises en valeur par la couleur rouge, et servant ainsi de transition entre le texte et l'illustration, les rubriques sont toujours placées avant l'image à laquelle elles se rapportent⁵. Leur formulation varie entre les deux manuscrits. Fr. 9123 se caractérise en outre par la présence d'une table des matières qui occupe les trois folios liminaires et correspond en fait à la liste des rubriques ; leur formulation présente très peu de variations par rapport à ces dernières. L'adéquation n'est pas parfaite car cette table omet deux des rubriques présentes dans le corps du texte. Dans ce manuscrit également, aux folios 232 et 232v, on trouve deux occurrences de *tituli*⁶, similaires aux rubriques et comme elles intégrés à la table des matières bien qu'ils ne soient pas suivis d'une enluminure. Les rubriques de fr. 105 et 9123 commencent généralement

5 Dans fr. 105, à cause de l'extension des miniatures sur deux colonnes de texte, l'image peut être décalée par rapport à son point d'insertion dans le texte, mais la rubrique, qu'elle s'étende sur une ou deux colonnes, demeure au-dessus de l'image à laquelle elle se rapporte sur la page manuscrite. Parmi les exceptions à cette règle, on peut cependant mentionner fr. 9123 fol. 189v : il s'agit peut-être d'une erreur due au fait que la rubrique et l'image sont placées en fin de colonne.

6 Sur la distinction entre rubriques et *tituli*, voir Keith Busby, *Codex and context : reading old French verse narrative in manuscript*, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 221-222, 2002, 2 vol.

par nommer les protagonistes puis renseignent sur l'action et l'identité de leur hôte. La narration mentionne Loth et ses quatre fils, qui ne sont pourtant que trois dans l'illustration de fr. 105. Cet écart entre le texte et son illustration se rencontre fréquemment dans les manuscrits médiévaux : il est rare que l'artiste se livre à une lecture minutieuse⁷. La rubrique résume l'action, elle permet à la fois de situer et de particulariser la scène générique de chevauchée représentée dans l'enluminure. Fr. 9123 décrit ainsi un enchaînement d'actions, évoquant à la fois le départ de la troupe et l'escorte de Minoras : « se partirent de l'ostel au vasseur et les convoia le vavasseur grant piece ». Cette précision apparaît *in extremis* dans la miniature puisque, du côté gauche de l'image, un cavalier tourne le dos à Loth et ses fils. La tête du cheval de Minoras, débordant du cadre, renforce l'idée de séparation, rappelant visuellement l'épisode qui a précédé cette nouvelle chevauchée.

La deuxième paire de miniatures concordantes montre Éliézer portant secours à un chevalier malmené par des brigands (fig. 3 et 4). Le jeune écuyer qui souhaite être adoubé par Gauvain a rejoint la troupe de Loth. Pendant la nuit, Gauvain et le jeune homme, alertés par des cris, prêtent respectivement secours à une dame et à un chevalier. Gauvain, face à un dilemme devant les deux détresses auxquelles il est confronté, donne préséance à la dame, tandis qu'Éliézer aide le second. La rubrique de fr. 105, qui intervertit leurs rôles, accentue la critique du forfait commis en insistant sur le nombre des agresseurs et sur l'iniquité de leurs procédés : « Comment mesire Gauvain rescoust un chevalier que .VII. pautonnier demenoient molt vilainement ». Le texte évoque successivement le chevalier fouetté par ses adversaires (Pl. 1412)⁸ puis battu et tombé à terre. L'illustration de fr. 9123 se concentre ainsi sur l'issue de l'affrontement : après avoir dispersé les agresseurs, Éliézer fait monter la victime sur son cheval. La rubrique, « Comment Helyzer trouva un chevalier

⁷ En général, l'enlumineur semble davantage suivre des instructions plus ou moins spécifiques données sous forme orale ou à travers des indications manuscrites marginales (le plus souvent effacées ou rognées) par le libraire qui dirige et planifie la réalisation du codex, parfois en lien avec les recommandations du commanditaire. La conception du livre implique ainsi la participation de plusieurs acteurs spécialisés dans un des aspects de son élaboration. Du parcheminier au scribe et à l'enlumineur, ils se divisent ainsi les différentes tâches de la production et de la commercialisation du livre manuscrit. Voir Mary et Richard Rouse, *Manuscripts and their makers : Commercial book producers in medieval Paris, 1200-1500*, Turnhout, H. Miller, 2000, 2 vol. ou Fabienne Joubert (dir.), *L'Artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge, XIII^e-XVI^e siècles*, Paris, PUPS, 2001.

⁸ *Le Livre du Graal. I, Joseph d'Arimathie, Merlin, Les premiers faits du roi Arthur*, Daniel Poirion et Philippe Walter (dir.) ; Anne Berthelot, Robert Deschaux, Irène Freire-Nunes et al. (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 476, 2001 [Les références à cette édition qui se fonde sur le manuscrit de Bonn, BU 526 se font par l'abréviation Pl. suivie du numéro de page].



3. Éliézer secourant un chevalier
BnF, fr. 9123, fol. 261

molt mal appareillié et le fist monter derrière lui », ne fait aucune référence au combat, suggérant même que le héros se trouve là par un simple hasard. Les manuscrits divergent par leur rubrique et le choix du moment exact qui est illustré. Néanmoins, les ressemblances dans la réalisation des miniatures sont frappantes, avec l'initiale peinte, ornée de feuillage, la bordure et ses décorations, le double cadre doré, alternativement rose et bleu, de l'enluminure, son fond quadrillé, et même la représentation d'Éliézer et des armoiries qui lui sont ici attribuées. Les deux images se distinguent pourtant nettement par la présence ou l'absence des brigands et par la position du chevalier, agenouillé (comme dans fr. 95, fol. 302) ou étendu sur le dos. Son équipement, ses ailettes et son heaume, sont aussi l'objet de sensibles variations. L'héraldique pourrait aider à



4. Éliézer secourant un chevalier
BnF, fr. 105, fol. 299v

l'identification des scènes et des protagonistes, mais elle varie en fonction des manuscrits et au sein d'un même codex⁹. Dans fr. 105 et 9123, elle joue un rôle surtout décoratif : les combinaisons adoptées n'obéissent pas toujours aux règles qui se mettent en place dans ce domaine (comme, au niveau des couleurs, l'alternance des métaux et des émaux), et hormis quelques exceptions, il n'y a pas de construction d'un système cohérent permettant d'associer de façon récurrente blasons et personnages.

Le format des enluminures varie également. Les miniatures de fr. 105 s'étendent sur deux colonnes, et ce qui est plus rare, leur hauteur est également doublée (elle est de l'ordre de 17-29 Unités de Régulure contre 11-15 dans fr. 9123)¹⁰. Il n'y a pas de correspondance entre la taille de l'image et sa complexité ou le nombre de protagonistes qu'elle intègre. Si d'un côté fr. 105 bénéficie de davantage d'espace pour représenter les brigands, de l'autre, fr. 9123 ajoute le

9 Pour une mise en contexte de ces pratiques, voir Alison Stones, « Les débuts de l'héraldique dans l'illustration des romans arthuriens », dans Hélène Loyau et Michel Pastoureau (dir.), *Les Armoriaux, Histoire héraldique, sociale et culturelle des armoriaux médiévaux : colloque international* (Paris, 21-23 mars 1994), Paris, Le Léopard d'or, Cahiers du Léopard d'or, 8, 1998, p. 395-420.

10 BnF, fr. 9123 comprend quelques images de la largeur de deux colonnes, mais de hauteur similaire aux miniatures d'une colonne. Elles sont regroupées sur deux cahiers dans l'ensemble du manuscrit, au niveau des combats contre Rion et les Saxons, dans le royaume de Carmélide, puis de la guerre de Gaule, avec la bataille de Trèbes et l'histoire de Grisandole.



5. Arrivée de Loth et de ses fils chez le forestier Minoras
BnF, fr. 9123, fol. 254

personnage de Minoras à la scène du départ de Loth et de ses fils. La reprise d'une composition similaire montrant la chevauchée des messagers dans fr. 105 fol. 288 et 285 donne l'exemple d'un motif volontiers répété. Même si ce manuscrit comporte moins d'enluminures que fr. 9123, il ne privilégie pas nécessairement les compositions les plus originales.

Dans les enluminures concernant l'accueil par Minoras de l'équipée du roi Loth, insérées au même endroit du texte dans fr. 105 et 9123, le sujet de l'accueil se décline à travers des scènes décalées quant au choix du moment qu'elles représentent (fig. 5 et 6). Fr. 9123 illustre ainsi l'arrivée des messagers devant la demeure de Minoras qui se porte à leur rencontre tandis que fr. 105 (comme



6. Loth et ses fils chez le forestier Minoras,
BnF, fr. 105, fol. 292v

New Haven, Yale 227 fol. 273v), montre le repas qui leur est offert. Les deux rubriques soulignent les bonnes dispositions de Minoras : « grant joie leur fist », mais celle de fr. 105 évoque en outre son « bon service », illustré par la représentation du repas qu'il leur fait servir, et elle insiste sur la qualité de leur hôte : « moult gentil homme ». Là encore, elles semblent nécessaires pour spécifier le sujet d'une image utilisant un motif iconographique d'une grande banalité. La réalisation picturale implique des choix et se prête à de multiples modulations. Cela tient aussi bien à la nature propre de cette forme artistique, où l'ouverture des possibilités de représentation entre en tension avec la reprise de stéréotypes issus de la tradition, qu'à la marge de jeu qui définit sa relation au texte : en cela, l'illustration se fait interprétation.

Les miniatures quiouvrent l'épisode de l'ambassade relèvent du même fonctionnement : celle de fr. 9123 montre le repas au cours duquel le roi Ban convainc Arthur d'envoyer le roi Loth en mission auprès de barons rebelles (fol. 250, fig. 7)¹¹ tandis que celle de fr. 105 se réfère à un moment ultérieur de

¹¹ Dans fr. 9123, le lecteur peut mettre en relation le repas à la cour d'Arthur avec l'envoi de l'ambassade, mais ce n'est pas explicité par la rubrique. Celle-ci souligne le caractère festif du banquet, qui suit le mariage d'Arthur et de Guenièvre et le tournoi de la Table Ronde en insistant sur l'identité des quatre rois qui vont tenir conseil : « Comment le roy Ban et le roy Arthus et le roy Loth et le roy Boort menjoient en une salle touz ensamble ». La scène est représentée avec davantage de précision que dans New Haven, Yale 227 fol. 269, qui place également à cet endroit du texte une miniature montrant un repas, mais où un seul personnage, Arthur, porte couronne.



7. Banquet à la cour d'Arthur
BnF, fr. 9123, fol. 250



8. Ambassade du roi Loth et de ses fils
BnF, fr. 105, fol. 288

l'action, montrant la chevauchée des messagers envoyés à cette occasion (fol. 288, **fig. 8**). Dans fr. 9123, l'histoire de l'ambassade n'est introduite qu'à l'illustration suivante. On peut donc mettre en parallèle BnF fr. 105 fol. 288 et BnF fr. 9123 fol. 251v (**fig. 9**) : même si ces enluminures ne sont pas placées au même endroit du texte, leur sujet et leur composition coïncident, elles se consacrent à la chevauchée des messagers d'Arthur. La multiplication des images n'est pas le gage d'une plus grande fidélité au texte, puisque l'enluminure de fr. 9123 remplace le roi Loth et ses quatre fils par deux messagers d'apparence anodine. L'adoption d'une composition générique va de pair avec le flou entretenu par la rubrique qui, contrairement à fr. 105, ne précise ni l'objet de la mission ni l'identité de ces



9. Ambassade du roi Loth et de ses fils
BnF, fr. 9123, fol. 251v



224

10. Le roi Loth et ses fils quittant Cambénic
BnF, fr. 9123, fol. 264v

envoyés : « Comment li roys Loth d'Orcanie et ses .III. fils alerent en message pour le roy Artus pour lui concorder aus autres princes » (fr. 105, fol. 251v) s'oppose ainsi à « Comment li rois Artus et les autres roys envoierent les messages a grant harnois et a bons chevaus » (fr. 9123, fol. 288). Les miniatures sont parfois exécutées à partir d'indications très générales, et la formulation des rubriques, qu'elles soient réalisées avant ou après l'illustration, ne permet pas toujours de spécifier la scène représentée. L'illustrateur ne connaît pas nécessairement le texte de première main, ainsi certains de ces artistes étaient illettrés¹². Le développement

¹² Voir l'exemple de Jeanne de Montbaston traité par Mary et Richard Rouse, *Manuscripts and their makers : Commercial book producers in medieval Paris, 1200-1500*, op. cit. Du point de vue de l'ordre de la production, dans fr. 9123, les rubriques semblent avoir été apposées de façon postérieure à l'image, comme le manifestent les rares cas où l'enluminure déborde de son cadre : ainsi aux folios 225v ou encore 209v et 264v, l'écriture de la rubrique semble contrainte par la présence l'illustration. L'absence de cas similaires dans fr. 105 empêche de se prononcer au sujet de ce manuscrit. La numérotation des rubriques, présente uniquement dans fr. 9123, où elle a sans doute été rajoutée à cause de la table des matières, est postérieure à l'apposition de la rubrique et de l'image car souvent, les nombres en chiffres romains sont placés dans la marge ou chevauchent partiellement les traits à l'encre rouge utilisés pour décorer le bout des lignes des rubriques.



11. Le roi Loth négociant la paix entre Arthur et les rebelles
BnF, fr. 105, fol. 304v

textuel de l'épisode du départ de Loth et de ses fils au lendemain du conseil offre aussi de multiples occasions de placer la miniature avant la scène qu'elle illustre.

Enfin la miniature qui clôt l'épisode de l'ambassade dans fr. 9123 fol. 264v et fr. 105 fol. 304v (fig. 10 et 11), située au même endroit, traite de sujets différents : dans le premier manuscrit, elle montre le roi Loth et ses fils quittant Cambénic pour se rendre à Arestueil où ils ont convoqué l'assemblée des barons révoltés, tandis que dans le second, elle présente la conclusion de la trêve entre Arthur et les rois rebelles. Dans le premier cas, la chevauchée du roi Loth et de ses compagnons, représentés en armes cette fois, s'engage dans la dernière étape de leur ambassade, tandis que dans le second, leur intervention s'efface devant son résultat, l'accord trouvé. La miniature de fr. 105 met une seule figure royale en avant, bien que le roi Loth et Gauvain négocient avec une assemblée de rois¹³. Il semble que Loth, investi de la parole d'Arthur, prenne par délégation l'autorité de son suzerain, puisqu'il est le seul à porter la couronne ainsi qu'un manteau bordé d'hermine. Or Loth n'est même pas mentionné dans la rubrique : « Comment les princes s'assemblerent es prez desous Arestueil et comment il donnerent trieves au roy Artus ». L'image comme le texte prend toujours le parti d'Arthur dans son conflit avec les barons révoltés, qui sont systématiquement appelés « princes » plutôt que « rois » dans les

¹³ Les illustrations de Bonn, 526, fol. 147 et New Haven, Yale 227, fol. 281 adoptent le parti opposé : un seul homme, sans doute Gauvain, fait face à une assemblée de rois couronnés. Il serre la main de l'un d'entre eux, pour signifier la conclusion d'un accord entre les deux partis. Dans BnF, fr. 95, fol. 307 et fr. 19162, fol. 327, le roi Loth porte couronne, de même que les autres rois, ce qui est aussi le cas dans fr. 749, fol. 298.

rubriques de ce manuscrit. Fr. 9123, qui développe davantage l'illustration des préparatifs et de la bataille de Salesbières, souligne aussi la primauté du roi sur ses barons dans les enluminures où ils se trouvent rassemblés¹⁴. La question politique des relations entre Arthur et ses barons semble donc se poser avec une intensité particulière dans le programme iconographique de fr. 105. Bien que l'identité du souverain représenté dans la miniature qui conclut l'épisode de l'ambassade reste problématique, elle donne à voir le résultat de la mission du roi Loth. En réunissant les barons rebelles à Arrestueil autour du représentant d'Arthur, ce manuscrit propose l'érection d'une figure d'autorité autour de laquelle tous les Bretons pourront se regrouper pour faire face à la menace saxonne lors de la coalition de Salesbières¹⁵.

LES MINIATURES PROPRES À FR. 9123 : LES NOUVELLES VOIES DE L'AMPLIFICATION

226

Le programme illustratif de fr. 9123, presque deux fois plus développé que celui de fr. 105, comprend donc des miniatures sans équivalent dans son manuscrit jumeau. L'illustration plus profuse de fr. 9123 permet de suivre plus scrupuleusement le déroulement du texte, quitte à intégrer la relative monotonie des événements et des situations rencontrées. Alors que fr. 105 comprend cinq enluminures réparties en quatre types de scènes, deux chevauchées, un banquet, le secours d'un chevalier et le conseil des rois, fr. 9123 présente treize enluminures qui ne relèvent que de cinq catégories : un banquet, six chevauchées (dont une arrivée et un départ), quatre scènes de combat (dont celui d'Agravain contre son frère et la rescousse de la demoiselle de Roestoc), un conseil (la discussion courtoise des fils de Loth) et le secours du chevalier maltraité. Même si les motifs génériques des chevauchées et du combat renvoient à des situations distinctes, l'augmentation du nombre de miniatures favorise moins la création d'images

¹⁴ Ainsi au folio 270v, Arthur se rend auprès des barons assis dans une tente, mais un seul d'entre eux porte couronne. Au folio 275v, les barons donnent le baiser de paix à Arthur : la scène est ambivalente car si les princes lui accordent une trêve afin de combattre les Saxons, ils ne sont pas pour autant prêts à reconnaître en Arthur leur suzerain, comme le montre l'intervention du roi Urien (Pl. 1477). La rubrique va alors plus loin que le texte, car elle indique « Comment les princes et les barons firent hommage au roy Artus par le conseil Merlin ».

¹⁵ Dans le manuscrit fr. 344, cette partie de la *Suite Vulgate* est abrégée et donne lieu à une version spéciale qui sert de transition avec le *Lancelot*. Après la victoire de Clarence contre les Saxons, les barons rebelles se repentent et reconnaissent solennellement Arthur comme leur suzerain. L'illustration est remarquable, car si une grande miniature compartimentée ouvre le roman suivant, elle est précédée d'une enluminure de même taille qui récapitule les derniers événements de la suite du *Merlin*. Le premier des six compartiments de cette image située au folio 184 montre Gauvain et les rois rebelles, et le second présente sans équivoque la soumission et l'hommage des rois à Arthur : une assemblée couronnée est agenouillée devant un souverain siégeant sur son trône.

originales que la reprise de scènes stéréotypées. Ce phénomène est encore plus poussé dans d'autres manuscrits : fr. 770 consacre neuf miniatures à cet épisode mais six d'entre elles représentent des chevauchées¹⁶. Elles se distinguent cependant par les variations du nombre de cavaliers ou par la présence de personnages secondaires comme Lidonas, l'écuyer d'Éliézer.

Bien qu'elles se réfèrent au texte, les miniatures ont une dimension décorative, ce qui explique aussi leur apparition, à intervalles réguliers, à raison d'une miniature par folio dans les manuscrits les plus richement enluminés¹⁷. La qualité de l'illustration est un facteur de différenciation : dans BL, Add. 10292, l'attention aux détails, qui témoigne d'un assez grand souci du texte, permet de particulariser les miniatures, malgré la reprise des mêmes motifs.

Trois des huit scènes propres à fr. 9123 représentent un combat : cette tendance s'affirme dans l'ensemble du manuscrit, ce qui souligne l'importance accordée aux épisodes militaires dans le texte et les images de la *Suite Vulgate*¹⁸. Non seulement les scènes de combat se multiplient, mais les circonstances qui les entourent – prise et partage du butin¹⁹, constitution et convoi de prisonniers²⁰ – sont également bien représentées. Dans l'épisode de l'ambassade, les trois enluminures illustrant des affrontements militaires ajoutées par fr. 9123, assez convenues, renvoient cependant à des événements bien distincts. Ainsi, lors de la bataille de Cambénic, Loth et ses fils aident le duc de Cambénic contre

¹⁶ Les trois autres montrent le conseil du roi Pellès et d'Éliézer, une bataille contre les Saxons, et la répartition du butin acquis. Voir BnF, fr. 770 fol. 256v-269v. L'impression de monotonie qui ressort parfois du programme iconographique de ce manuscrit tient aussi à la palette relativement limitée des couleurs utilisées, principalement le bleu, le blanc, le rose et le vermillon.

¹⁷ Dans New Haven, Yale 227, fol. 269-281, les treize miniatures ne se déclinent qu'en cinq types différents : il y a sept images de chevauchées (deux d'entre elles représentent plus spécifiquement l'arrivée dans une ville), deux scènes de banquet (ceux d'Arthur et de Minoras), deux scènes de conseil (celui de Pellès et Éliézer et celui des rois rebelles), une scène de coucher et une autre de bataille.

¹⁸ Ainsi la bataille de Danablaise, contre les Saxons et le roi Rion (Pl. 1082-1154), fait l'objet de treize miniatures dans fr. 9123, contre quatre dans fr. 105. L'accroissement du nombre d'enluminures dans fr. 9123 permet de décliner le motif de la bataille en mettant en scène l'action individuelle du roi Arthur et de chacun de ses compagnons : Ban, Léodegan, Guiomar, Antor, Merlin, Clédodalnis, Amant et Bohort (fol. 199v-211). La densité des enluminures s'intensifie vers la fin de la bataille avec au moins une miniature par folio. Les quatre dernières sont en outre des miniatures exceptionnelles de la largeur de deux colonnes.

¹⁹ Voir fr. 9123, fol. 226v et 276v.

²⁰ Voir fr. 9123, fol. 290 et 294.

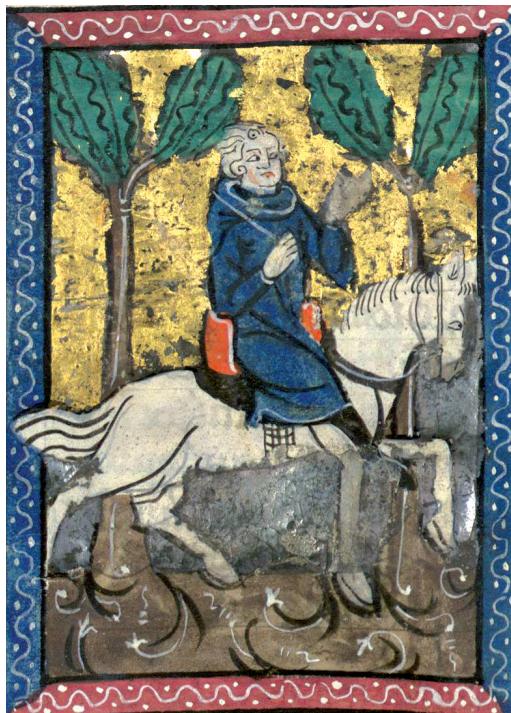


12. Bataille de Cambéric
BnF, fr. 9123, fol. 262v

les Saxons (fol. 262v, **fig. 12**). La seconde renvoie à l'histoire d'Éliézer qui, en route avec son écuyer pour la cour d'Arthur, est aussi amené à combattre les Saxons (fol. 256). L'autre miniature représente un conflit interne à la fratrie des fils de Loth, lorsque la dispute courtoise de Gaheriet et d'Agravain dégénère (fol. 259). La contextualisation de ces enluminures qui reprennent toutes le motif du combat est donc déterminante.

Tout d'abord, l'illustration de fr. 9123 accorde une place importante à la figure d'Éliézer. Son aventure souligne la relation privilégiée d'Arthur et de ses neveux ainsi que l'attraction du modèle chevaleresque qui s'établit à sa cour. Les représentations du départ d'Éliézer et de son combat contre les Saxons s'ajoutent ainsi à l'aventure où il va secourir le chevalier maltraité. Dans la majorité des manuscrits, la première miniature consacrée à Éliézer le montre en discussion avec son père à qui il explique son projet d'aller à la cour d'Arthur et de se faire adoubé par Gauvain²¹. Dans fr. 9123, fol. 255 (**fig. 13**) il est à lui seul l'objet d'une miniature qui le montre chevauchant en direction de la cour

²¹ Les huit manuscrits en question sont BnF, fr. 19162, fol. 314v, fr. 24394, fol. 239, fr. 770, fol. 260, fr. 95, fol. 295v, fr. 344, fol. 182, fr. 749, fol. 286v, BL, Add. 10292 et New Haven, Yale 227, fol. 272v.



13. Départ d'Éliézer, le fils du roi Pellès, pour la cour d'Arthur
BnF, fr. 9123, fol. 255

d'Arthur. Éliézer est désigné par la périphrase « le fils au roy Pellés » qui insiste sur son ascendance et l'intègre au monde arthurien puisqu'il appartient au lignage de Galaad et des gardiens du Graal²². La rubrique va jusqu'à suggérer que Pellès lui-même a suscité le départ de son fils : « Comment le filz au roy Pellés se mist au chemin pour aler a son oncle par le commandement son pere ». Cela transforme l'ascendance d'Éliézer, puisque Arthur n'est pas son oncle, tout en soulignant la similarité entre sa démarche et celle des neveux du roi, lorsqu'ils décident de se mettre à son service. La référence à la figure paternelle peut aussi suggérer que le jeune homme n'a pas encore fait ses preuves ni acquis l'identité de chevalier²³. De même, dans la rubrique de la

²² Comme les neveux d'Arthur, Galeschin, Gauvain et Yvain ou encore Sagremor, Éliézer part de sa propre initiative, mais il reçoit le soutien d'un membre de sa famille.

²³ Les miniatures de certains manuscrits représentent même Éliézer comme un enfant ou un adolescent (voir fr. 749, fol. 291v) : sa jeunesse rappelle celle des neveux d'Arthur, mise en exergue dans le diminutif qui leur est parfois donné : Gauvain devient « Gauvenet », Yvain « Yvonnet », etc. Voir Richard Trachsler, « Quand Gauvainet rencontre Sagremoret ou le charme de la première fois dans la Suite-Vulgate du *Merlin* », dans Denis Hüe et Christine Ferlamin-Acher (dir.), *Les Enfances arthuriennes*, Orléans, Paradigme, 2006, p. 203-215.



14. Combat d'Éliézer et des Saxons
BnF, fr. 9123, fol. 256

deuxième miniature, (fol. 256, fig. 14), il ne prend pas encore l'initiative mais adopte une posture défensive : « Comment les Sesnes assaillirent le filz au roy Pellés et comment il se deffendi ». Son nom apparaît seulement dans la troisième miniature qui lui est consacrée, lorsqu'il se porte au secours du chevalier humilié (fol. 261, fig. 3).

Dans fr. 9123, l'action chevaleresque combinée de Gauvain et d'Éliézer est mise en parallèle à la fois dans le texte et dans l'illustration²⁴. Cela souligne leur complémentarité et promeut l'aspirant chevalier à un rang d'égalité avec celui

²⁴ La rubrique et l'image de fr. 9123 fol. 260 commettent une légère imprécision, car Gauvain est le seul à secourir la demoiselle : s'il se réveille au cours de la nuit, ainsi qu'Éliézer, alerté par des cris, ses frères dorment à poing fermé.

qu'il prend pour modèle et dont il veut se faire adouber. Cette symétrie est remarquable car les manuscrits enluminés du *Merlin* représentent beaucoup plus souvent l'exploit chevaleresque du jeune Éliézer (il apparaît dans neuf manuscrits sur douze) que celui de son aîné (l'intervention de Gauvain pour secourir la jeune femme figure uniquement dans deux manuscrits²⁵). L'apparition de la demoiselle de Roestoc dans fr. 9123 va de pair avec une plus grande place accordée aux femmes dans le programme illustratif de ce manuscrit où sont également représentées Blasine, la femme du roi Nantes (fol. 273v) et Bianne, l'amie du chevalier nain Enadain (fol. 345v) ou encore Foldace, la fille de l'empereur romain (fol. 231v)²⁶. Certes, ces dames sont toujours victimes ou compagnes, de même que Guenièvre qui apparaît dans quatre miniatures dans l'ensemble du manuscrit. La trajectoire de la reine semble synthétiser toutes les situations auxquelles ces autres femmes sont confrontées. Comme Blasine et la demoiselle de Roestoc, Guenièvre est malmenée, victime d'un complot et d'un enlèvement (fol. 236) ; elle paraît aux côtés de son époux (fol. 265v), en premier lieu, comme Foldace, à l'occasion de son mariage (fol. 250) ; comme Bianne, elle l'accompagne dans ses chevauchées et ses déplacements (fol. 210). La comparaison avec fr. 105 est significative, puisque ce manuscrit comprend une seule miniature de ce type : celle des fiançailles de Guenièvre et d'Arthur (fol. 231).

²⁵ Outre fr. 9123 fol. 260 (fig. 16), il s'agit de Bonn, 526, fol. 144, où à l'inverse, l'action d'Éliézer n'est pas illustrée, même si la rubrique s'y réfère. Dans ce manuscrit, les rubriques ne coïncident pas nécessairement au sujet de la miniature (voir aussi Bonn, 526 fol. 143 et 147), bien qu'elles correspondent aux formules d'entrelacement des différentes séquences narratives qui « apparaissent presque chaque fois qu'il y a un changement de personnage et de scène, compren[nent] un résumé qui rappelle l'action au moment où l'on a quitté le personnage » (Carol Chase, « Sur la théorie de l'entrelacement : ordre et désordre dans le *Lancelot en prose* », *Modern Philology*, 80, 3, 1983, p. 227-241). Ferdinand Lot est le premier à avoir utilisé le terme d'entrelacement dans son *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1918, p. 17-28.

²⁶ On note l'absence de la femme de Minoras à laquelle deux manuscrits donnent pourtant une place particulière dans l'illustration de l'épisode de l'ambassade : BnF, fr. 95 fol. 297, où, aux côtés de son mari, elle assiste au départ de Loth et de ses fils, et Bonn, 526 où, pour ce faire, elle n'est même plus accompagnée de son époux. Cette distinction est peut-être due à l'élucidation de son lignage, puisqu'elle est présentée par son mari, qui insiste sur ses relations de parenté avec la chevalerie arthurienne, comme la sœur de Méraugis de Portlesguez, cousine germaine d'Aiglain des Vaux et de Kahedin le Petit (Pl. 1376). De leur côté, les deux filles du vavasseur, qui lors de la soirée précédente ont dévisagé leurs hôtes avec une grande curiosité (« regarderent molt durement mon signour Gavain et ses freres et molt s'esmerveillent qui il pueent estre », Pl. 1375), ne sont plus directement mentionnées, alors qu'elles seront l'objet de la dispute courtoise des fils de Loth. Le texte qui précède la miniature précise que quand les messagers prennent congé, « li ostes et sa femme et si enfant furent au monter » (Pl. 1388), mais seuls Minoras et ses quatre fils accompagnent un moment leurs hôtes de la nuit passée.

Au cours de la mission de Loth et de ses fils, même si la demoiselle de Roestoc ne joue pas un rôle de premier plan, les questions d'ordre politique et militaire s'accompagnent d'une réflexion sur la conception d'un modèle chevaleresque dont les contours ne sont pas encore totalement fixés. C'est à l'occasion de crises que sont formulés les principes autour desquels se construit le monde arthurien. Leur résolution permet de renforcer la cohérence d'une société travaillée par des luttes internes d'ordre à la fois politique et idéologique, qu'il s'agisse de la dispute courtoise des fils du roi Loth, de la rivalité entre les compagnons de la Table Ronde et ceux de la reine, ou de la révolte des barons contre le roi Arthur²⁷. Les résistances à l'élaboration des règles de comportement chevaleresque permettent d'appréhender la façon dont elles se mettent en place au début du règne arthurien. Au cours de leur chevauchée, un cas courtois se pose donc aux fils de Loth. Guerrehet demande à ses frères quelle conduite ils adopteraient si ce soir là ils se trouvaient chacun en compagnie d'une des filles de leur hôte Minoras (Pl. 1388)²⁸. Cette discussion se poursuit en pointillé tout au long de la chevauchée à travers les plaisanteries dont Agravain fait l'objet. Cette situation porte un caractère comique : le cas proposé oscille entre théorie et pratique, prenant sa source dans leur expérience du soir précédent, et mettant en jeu les valeurs et le comportement hypothétique de Gauvain et de chacun de ses frères dans leur relation avec les femmes. Le fait que la discussion dégénère en un affrontement montre les limites concrètes du modèle de conduite policé promu au sein de l'idéologie courtoise.

L'importance accordée dans fr. 9123 à ce passage de discussion qui *a priori* se prête peu à l'illustration est significative. Les premières miniatures de

²⁷ On peut mettre en parallèle la résistance des barons bretons à accepter Arthur comme leur suzerain avec le traitement que les chevaliers de la Table Ronde réservent aux neveux d'Arthur pendant les tournois où ils sont confrontés, lors des festivités du mariage d'Arthur et de Guenièvre, puis de l'hommage de Loth à Arthur. Les chevaliers les plus expérimentés rejettent et jalouset ainsi leurs cadets qui, bien que fraîchement adoubés, démontrent leur prouesse et leur supériorité. La rivalité funeste qui s'exprime à ces occasions permet cependant l'élaboration de règles visant à instaurer un code d'honneur et de conduite chevaleresque propre au monde arthurien. Lors de la réunion de sa cour à Logres à la mi-août, Arthur fait un vœu qui instaure sa coutume de ne pas passer à table avant l'arrivée d'une aventure ; les compagnons de la Table Ronde promettent de toujours porter secours aux demoiselles en détresse, et ceux qui se constituent en chevaliers de la Reine font en outre le serment de partir à la recherche des chevaliers qui auraient disparu à l'occasion d'une telle aventure, et de faire ensuite à la cour un récit exhaustif de leur quête (Pl. 1316-1319). Ces principes, consignés par les clercs d'Arthur, sont pourtant remis en cause par le déroulement du tournoi qui suit immédiatement. À l'issue d'un violent affrontement, les chevaliers d'Arthur décident de ne plus jamais se battre les uns contre les autres dans des tournois (Pl. 1350).

²⁸ Agravain disposerait de la demoiselle sans réserve tandis que Guerrehet respecterait son honneur ; Gaheriet partagerait avec elle les plaisirs de l'amour, pourvu qu'il ait son consentement.



15. Dispute courtoise des fils du roi Loth
BnF, fr. 9123, fol. 257

composition similaire, propre à fr. 9123 (fol. 256v colonnes a et c) montrent la chevauchée dans la forêt au cours de laquelle le topo de la reverdie introduit une chanson courtoise de Gaheriet et le débat qui s'ensuit. Ce passage est mis en valeur par deux miniatures de composition similaire placées sur la même page dont les rubriques évoquent successivement l'escorte de Minoras puis la bonne humeur du groupe : « chevauchoient parmi une forest grant joie demenant ». La miniature suivante (fol. 257, fig. 15), pourtant placée au moment où l'écuyer Lidonas intervient pour demander à Loth et à ses fils de porter secours à son maître Éliézer, ne tient pas compte de ce contexte immédiat. Elle utilise le motif iconographique du conseil, soulignant ainsi le poids du sujet courtois alors débattu, bien que la conversation ait lieu au cours d'une chevauchée. Le texte

précise que Gauvain, érigé en arbitre de la discussion, donne la palme à Gaheriet en critiquant les propos d'Agravain : « Gaheriés en a dit le mix et Agravain le pis [...]. Et Guerreheés a encore mix dit que il n'a. Car il dist que il ne li vauroit riens avoir fait a force ne li vint onques fors d'amour et de courtoisie. Et Gaheriet en dist come prodom et ce qu'il en dist en feroie je s'il en estoit a moi » (Pl. 1390). Dans la miniature, les personnages de gauche que l'on peut identifier comme Gauvain et son père (même si ce dernier ne porte pas couronne), l'index pointé verticalement vers le haut, semblent en position d'autorité, en train de délivrer une leçon ou un jugement. Face à eux se trouvent sans doute Gaheriet, au second plan, la main ouverte, paume rejetée vers l'extérieur en direction de ses interlocuteurs, signe d'adhésion à leurs propos, tandis qu'au premier plan apparaît Agravain, la main tournée vers l'intérieur, en pronation, marque d'une attitude de refus et d'opposition²⁹. Si Gerrehet, professant des conceptions fondamentalement opposées à celles d'Agravain, représente un idéal courtois prenant la forme d'un amour chaste et platonique, Gauvain, du même parti que Gaheriet, défend une forme de juste mesure, celle de l'homme de bien, rejettant nettement l'option d'Agravain, prêt à employer la force pour assouvir ses pulsions, son « fol talent ». La troisième illustration de la dispute courtoise (fol. 259), plus rare dans la tradition iconographique de la *Suite Vulgate*, illustre le dérapage de la discussion, quand Agravain, enflammé par les plaisanteries de son frère, se jette sur Gaheriet³⁰. Son emportement et sa violence discréditent les positions qu'il a adoptées, de même que la référence au *Lancelot*, par l'allusion à ses mésaventures après la rencontre de la demoiselle à la cuisse galeuse³¹. Le roi Loth encourage ainsi Gauvain à le mettre hors d'état de nuire : « Ore a lui, biaux fix, va, si le m'oci, le ribaut ! Car trop est fel et orgueillous » (Pl. 1406)³².

²⁹ Voir François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'or, 1982, vol. 1, p. 159-180.

³⁰ Seuls trois autres manuscrits comportent une miniature renvoyant au combat fratricide (voir BnF, fr. 19162, fol. 319v Bonn, 526, fol. 143 et BL, Add. 10292, fol. 182) : dans BnF, fr. 19162, le roi Loth s'interpose entre Gaheriet et Agravain qui lève son épée (et non sa lance) contre lui. Les deux autres manuscrits sont parmi les plus abondamment illustrés : il s'agit d'abord de BL, Add. 10292 où la composition de l'image oppose Agravain au reste de sa famille, car il attaque à la lance son frère derrière lequel se situent Gerrehet, Loth et Gauvain. Bonn, 526 montre un duel singulier où l'un des chevaliers abat son adversaire ; le second n'est pas particulièrement passif car même dans sa chute, il garde sa lance en position d'attaque. Si la rubrique renvoie à la répartition du butin par Loth et ses fils, l'image semble bien renvoyer à l'affrontement d'Agravain et de Gaheriet.

³¹ Voir Richard Trachsler, « La naissance du mal. Agravain dans les Suites du Merlin », dans Nathalie Koble (dir.), *Jeunesse et Genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, Orléans, Paradigme, 2007, coll. « Medievalia », 65, p. 80-101.

³² Gaheriet et Gerrehet utilisent exactement les mêmes qualificatifs à l'égard d'Agravain (Pl. 1406-07). Gauvain repousse ainsi Agravain et le met en garde : « Ribaus ! Noiens ! Fuiéés de ci car de vous n'ai-je que faire. Et gardés que je ne vous voie jamais... » (Pl. 1408).



16. Gauvain secourant la demoiselle de Ruestoc
BnF, fr. 9123, fol. 260

Ces échanges de coups et d'insultes témoignent de divisions profondes au sein de la famille de Loth, or ils résultent précisément de la formulation de principes de conduite chevaleresque à la fois concurrents et inconciliables. La définition et l'adoption d'un modèle courtois provoquent des tensions au sein d'une fratrie qui apparaît alors comme un microcosme de la chevalerie arthurienne. Dans la miniature qui suit (fol. 260, voir fig. 16), Gauvain portant secours à la

Mais Guerrehet blâme également l'attitude de Gaheriet et reproche à Gauvain d'être intervenu contre son propre frère, ce qui suscite la colère du roi Loth : « Ha gars failli ! [...] Molt estes enflés ! [...] Je conmant bien a Gavain mon fil que, se vous ne Agravains faites riens a Gaheriet, qu'il en face aussi droiteüre com il doit faire de .Il. ribaus fols et musars » (Pl. 1408). Gauvain lui-même critique la passivité de Gaheriet, qui refuse de se défendre contre Agravain, et met sa sécurité en danger : « Fui de ci, fait mesire Gavains, mauvais faillis ! Jamais ne t'amerai quant tu onques l'espargnas de nule chose ! » (Pl. 1407).

demoiselle de Roestoc, prend la défense des dames, comme il aurait souhaité que son frère le fasse : « se Agravain veïst que aucuns lor feïst mal, si lor devroit il aïdier et garantir et desfendre a son pooir » (Pl. 1390). L'enjeu est non seulement la définition mais aussi la mise en pratique des préceptes auparavant évoqués.

L'illustration de l'ambassade du roi Loth dans fr. 9123 et fr. 105 indique que la répétition d'images de composition similaire, chevauchées et scènes de combat, s'accentue avec l'accroissement du nombre d'illustrations. Pourtant, la comparaison des enluminures concordantes montre que la reprise de motifs et de sujets apparentés donne lieu à de multiples variations, à la fois dans la composition des images et dans le choix précis des moments représentés. Dans fr. 9123, l'adoption d'un programme iconographique plus long permet de souligner des tendances déjà visibles dans un ensemble d'illustrations plus court. Or elle donne aussi l'occasion d'accentuer d'autres problématiques, notamment celle de l'initiation chevaleresque, à travers la figure d'Éliézer, et la mise en place d'un modèle courtois, par l'intégration de la dispute des frères de Gauvain. Cette étude localisée n'offre cependant qu'un aperçu des pistes ouvertes par la comparaison de l'illustration des deux manuscrits. La répartition des enluminures dans le texte n'est pas à négliger, car si fr. 105 comporte moins d'enluminures que son corollaire, il accorde une place relativement plus importante à l'iconographie du *Merlin* propre, qui reste de manière générale peu illustré par rapport à la *Suite Vulgate*. Enfin, l'examen des variations iconographiques dans un texte donné s'enrichit aussi d'une mise en perspective qui passe par la prise en compte des autres manuscrits enluminés et du contexte dans lequel ces œuvres ont été réalisées.

VARIATIONS SUR LE MYTHE D'ACTÉON
DANS LES ENLUMINURES DE L'*OVIDE MORALISÉ*
ET DE L'*ÉPISTRE OTHEA*

Matthieu Verrier
Université de la Sorbonne Nouvelle

Le mythe de Diane et d'Actéon trouve son origine dans la plus haute Antiquité. Ce chasseur grec a été transformé en cerf pour avoir surpris la déesse qui se baignait nue et a été dévoré par ses propres chiens qui ne l'ont pas reconnu. Cette légende a été immortalisée par Ovide dans le troisième livre des *Métamorphoses*, puis traduite, adaptée et citée de nombreuses fois au Moyen Âge. Durant cette période, ce mythe a été moralisé et christianisé, ce qui a transformé radicalement sa signification. Toutefois, ce récit n'a fait l'objet que d'un petit nombre d'enluminures, et ce, presque exclusivement, dans les manuscrits de deux textes : l'*Ovide moralisé* et l'*Epistre Othea*. Seuls trois autres ouvrages médiévaux¹ représentent le mythe. Je les ai écartés volontairement de mon étude car je me propose d'analyser de façon précise plusieurs phénomènes qui relèvent de la variation dans l'iconographie d'une même version d'un récit.

En analysant les images représentant ce mythe dans ces deux ouvrages, on est frappé par le fait que toutes ont en commun de représenter la scène du bain de la déesse, plaçant ainsi ce récit dans l'imaginaire médiéval aux côtés de Mélusine, Bethsabée ou Suzanne, figures féminines aussi aperçues nues lors de leur bain. Pourtant, d'un manuscrit à l'autre, l'agencement de l'image, les personnages présents, leurs gestes et leurs regards, essentiels dans une scène où la vue joue un rôle primordial, changent, transformant souvent profondément le sens donné par l'auteur médiéval, le clerc anonyme de l'*Ovide moralisé* ou Christine de Pizan.

Nous analyserons tout d'abord les images des premiers manuscrits qui semblent plus proches du texte qu'elles illustrent ; nous porterons ensuite notre regard sur les autres enluminures, afin de percevoir les liens entre elles

¹ Une version de l'*Ovide moralisé* en prose, *Metamorphoseon libri XV*, Bnf, fr. 137 ; Augustin, *Cité de Dieu*, livre 7, La Haye, MMW, 10 A 11 et Pierre Bersuire, *Metamorphosis ovidiana...*, Gotha, Cod. Gothanus. Membr. I 98.

ainsi que les variantes mises en place, par contraste avec les premières, ce qui nous permettra de saisir les chemins parcourus par des schémas identiques et d'étudier quelles significations de la légende du chasseur ont été mises en valeur au cours du Moyen Âge.

LES PREMIERS MANUSCRITS ILLUSTRÉS DE L'*OVIDE MORALISÉ* ET DE L'*EPISTRE OTHEA*

Le manuscrit de Rouen de l'*Ovide moralisé*

238

L'*Ovide moralisé*² est un long poème rédigé au début du XIV^e siècle par un clerc anonyme qui a « traduit » les *Métamorphoses* d'Ovide en insérant, à la suite de chaque légende, une série de gloses destinées à moraliser les récits antiques à l'aide des techniques interprétatives issues de la patristique. Toutefois, comme l'a indiqué Marc-René Jung, « l'auteur n'est pas à la recherche d'un sens secret qu'Ovide lui-même aurait caché sous les fables. [...] La translation du texte latin, souvent fidèle et très souvent bien réussie, est parfois manipulée pour mieux correspondre à la stratégie globale du texte français »³.

Cette inflexion du texte est particulièrement bien visible dans le récit d'Actéon. Celui-ci devient, dans une première moralisation, un exemple de chasseur ruiné par sa passion mais surtout, dans une seconde interprétation, par analogie, une allégorie christique : sa mort correspond à la passion de Jésus⁴. Marylène Possamaï-Perez analyse finement les profonds changements⁵ qui ont rendu ce héros digne d'être rapproché de la figure du Christ. Le récit est rendu plus dramatique et le héros déchargé de toute faute : l'ironie et l'ambiguïté imprégnant le récit d'Ovide disparaissent au profit d'une représentation d'Actéon en victime du hasard dont le sort est digne de pitié. Le lieu du bain, un antre chez Ovide, est déplacé dans l'*Ovide moralisé* à une source à laquelle on peut accéder en se promenant. Toute connotation érotique, surtout, est évitée.

2 Les citations du texte sont issues de l'édition moderne : *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle*, éd. Cornélis De Boer, t. I (livres I-III), Amsterdam, Johannes Müller, 1915.

3 Marc-René Jung, « L'*Ovide moralisé* : de l'expérience de mes lectures à quelques propositions actuelles », dans *Ovide métamorphosé. Les Lecteurs médiévaux d'Ovide*, dir. Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 108-109.

4 Ces deux gloses semblent contradictoires, puisqu'Actéon est condamné pour un vice puis devient une figure christique. Elles ne sont en fait pas à lire en confrontation mais de façon superposée, dans un sens tout d'abord moral ou tropologique puis typologique, de façon hiérarchique. Le clerc a adopté deux des quatre sens de l'Ecriture dans son interprétation du mythe.

5 Marylène Possamaï-Perez, « Comment Actéon devint le Christ », dans *Textes et cultures : réception, modèles, interférences*, vol. 1, dir. Pierre Nobel, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004.

Le manuscrit de l'*Ovide moralisé* de Rouen⁶ est le plus ancien conservé et contient « le plus important programme d'illustrations : 453 miniatures [dont] environ 90 [...] illustrent les longs passages allégoriques que l'auteur a ajoutés aux récits mythologiques »⁷. Le mythe d'Actéon est dépeint par un cycle de quatre images, deux pour le récit ainsi qu'une pour chaque glose, chacune étant placée au début de la partie qu'elle illustre.

Ce court cycle est marqué par une profonde recherche de la symétrie, mise en valeur par l'alternance de la couleur des fonds à damiers. Ceci favorise les analogies formelles entre les personnages figurés par l'attitude, la couleur ou les objets : l'enlumineur a donc traduit visuellement le raisonnement typologique sur lequel les gloses ont été développées. En effet, le clerc avait repéré des analogies dans le récit d'Actéon et celui de la passion du Christ, au niveau des personnages, des actions, des objets. Le peintre a fait de même.

L'image du fol. 74v, entamant le récit, est une représentation de la métamorphose accomplie du héros en cerf. À la moitié gauche de l'image, la déesse est entourée de deux nymphes : celle à sa gauche lui étreint la taille et celle de droite lui tient l'épaule. Toutes trois sont nues et assises dans une eau symbolisée par une série d'ondulations. Afin de distinguer la déesse, l'enlumineur l'a peinte couronnée, ce qui est le symbole des dieux ou des rois, et plus grande que ses nymphes, détail présent chez Ovide comme dans l'*Ovide moralisé*⁸. Le regard sévère, elle pointe l'index droit vers le cerf, marque de la désignation tout autant que du geste d'aspersion décrit seulement dans le texte de l'*Ovide moralisé*⁹. L'animal, à la droite de l'image, a donc subi l'action et se tient dans une pose statique devant les jeunes femmes. L'équilibre et la symétrie qui gouvernent cette image sont accentués par le fond en damier.

L'image du fol. 75r est placée après la métamorphose, introduisant la poursuite puis la mise à mort du héros par ses chiens. Deux chasseurs, à la gauche de l'image, discutent : l'un pointe du doigt le cerf qu'est Actéon à droite, dans une pose toujours statique. La tête de l'animal tournée en arrière indique cependant, si on prend en compte les critères de représentation réservés aux être humains, la violence subie, compréhensible car l'animal est attaqué par deux chiens blancs.

⁶ Pour une référence précise des manuscrits, il faut se reporter à l'annexe.

⁷ Marilyn Desmond, *Myth, montage and visuality in late medieval manuscript culture: Christine de Pizan's Epistre Othea*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003, p. 103. Nous traduisons.

⁸ *Ovide moralisé*, éd. cit., v. 439-440 : « mes la deesse, ce m'est vis, / est plus grant d'eles tout le vis ». Il y a ici coïncidence entre le texte et l'iconographie médiévale où la grandeur d'un personnage peut être fonction de son statut.

⁹ *Ibid.*, v. 451 : « d'iaue li arousa la face ».

La troisième image, dans la colonne de gauche du fol. 76v, est placée avant la glose de sens moral. L'illustrateur peint donc Actéon sous sa forme humaine, vêtu comme les chasseurs de l'image précédente et tenant à la main le même bâton. À cheval, il suit un chien qui poursuit un lapin sur une côte. La blancheur et le collier du chien, les habits rouges et le bâton de l'homme permettent de dépeindre à la fois le début du récit et la moralisation, puisque ce sont des éléments du récit qui sont illustrés, mais les vêtements sont médiévaux : ceci met en valeur l'analogie et explicite le choix de placer cette illustration après le récit. En effet, ce n'est pas simplement la figure d'Actéon mais de tout homme aimant chasser, goût que le mythe semble condamner, d'après notre clerc qui se fait moraliste.

La dernière image, dans la colonne de droite du fol. 76v, introduit la seconde glose, au sens « plus noble et de meilleur sentence »¹⁰ et représente la flagellation du Christ. Cette enluminure se démarque cette fois totalement du récit en n'illustrant que l'épisode de l'évangile que le mythe est censé figurer. Plusieurs détails, cependant, invitent à créer des liens avec le récit, ce qui montre comment l'enlumineur, à l'instar du clerc, a construit savamment sa représentation du récit pour mettre en valeur les analogies. Tout d'abord, le même fond à damier rouge est utilisé pour cette image et celle du fol. 75r. De plus, les deux bourreaux flagellant le Christ peuvent rappeler la posture des chiens, car eux aussi sont placés devant et derrière leur victime. Ceci pourrait expliquer pourquoi seuls deux chiens sont peints dans la seconde image alors qu'ils sont trois à l'attaquer d'abord dans le texte médiéval. Enfin, la colonne sur laquelle est attaché le Christ, coupant l'image en deux parties égales, et passant au-dessus de sa tête, peut être rapprochée des bois du cerf. Un autre rapprochement est encore perceptible, permettant d'unir tous les personnages du récit, sans toutefois apporter de cohérence, autre que formelle. Diane est entourée de deux nymphes : l'une a le bras derrière le dos comme Melencates qui a blessé Actéon « sor le dos et mors » (v. 531) et l'autre lui tient l'épaule, comme Chrisicropus « l'ataint en l'espaulle » (v 535-536).

Notre enlumineur a donc tenté de transmettre le sens nouveau dégagé par le clerc en illustrant les moralisations : il fait d'Actéon une préfiguration christique en recourant à de nombreuses analogies formelles.

Les manuscrits autographes de l'*Epistre Othea*

L'*Epistre Othea* a été écrite par Christine de Pizan au début du xv^e siècle. Dans cette lettre fictive où une déesse, Othea, écrit au héros Hector, de nombreux

¹⁰ *Ovide moralisé*, éd. cit., v. 605.

mythes sont compilés, selon une structure toujours identique, où l'enluminure tient une place primordiale, nouvelle :

Christine de Pizan, dans un projet d'ensemble radicalement différent (une lettre de la « reine Othea »), applique délibérément la technique de l'*Ovide*, en séparant formellement la fable et ses interprétations, même dans la présentation du *folio* [...]. La mythologie offre moins un texte, une succession de récits, qu'une galerie de tableaux, un catalogue de figures illustres et significatives, à valeur quasi mnémotechnique¹¹.

La trame du récit d'Actéon est tirée de l'*Ovide moralisé*, comme l'indique la reprise de nombreuses tournures de phrases, ainsi que l'a constaté Gabriella Parussa¹² ; la moralisation est aussi tirée de ce texte car le héros est un jeune homme qui « trop amoit chiens et oyseaulx »¹³. Christine ne reprend cependant pas l'allégorie christique : elle en crée une nouvelle dans laquelle Actéon devient la figure du vrai pénitent qui a changé de comportement.

Les deux premiers manuscrits illustrés de l'*Epistre Othea*, Bnf, fr. 606 et BL, Harley 4431 sont autographes et ont été réalisés à des dates très proches (1407-1408 et 1410-1411). En effet, Christine est un des rares auteurs de son temps à avoir dirigé un atelier chargé de composer ses manuscrits sans l'aide d'un libraire, ce qui fait d'elle, d'après Hindman et Perkins¹⁴, la première écrivaine professionnelle et la première éditrice française.

Dans l'image du fol. 32 du ms. BnF, fr. 606 (fig. 1), l'épisode illustré est situé avant la métamorphose : Christine a choisi de faire représenter la découverte de la déesse au bain. L'action se déroule dans une sombre et dense forêt. La fontaine est constituée d'un bassin cylindrique duquel s'écoule un filet d'eau. Contrairement à l'*Ovide moralisé*, où les servantes sont aussi nues¹⁵, le texte peut donner à penser que seule Diane l'est, car ce détail n'est pas repris dans la glose¹⁶ : trois jeunes

¹¹ Armand Strubel, « Allégorie et interprétation dans l'*Ovide Moralisé* », *Ovide moralisé. Les Lecteurs médiévaux d'Ovide*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 159.

¹² Pour une brève étude de l'influence de l'*Ovide moralisé* sur l'ouvrage de Christine, voir Christine de Pizan, *Epistre Othea*, éd. Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999, « introduction », p. 32-36.

¹³ *Ibid.*, glose 69, p. 295, à rapprocher du v. 576 : « Qui tant ama chiens et oisiaus » de l'*Ovide moralisé*, éd. cit.

¹⁴ Sandra Hindman et Stephen Perkins, « Insurgent Voices. Illuminated Versions of Christine de Pizan's *Le Livre du duc des vrais amans* », dans Margarete Zimmermann et Dina De Rentiis (dir.), *The City of Scholars : New Approaches to Christine de Pizan*, Berlin et New York, Walter de Gruyter, 1994.

¹⁵ *Ovide moralisé*, éd. cit., « Si s'escrient, pour ce que nues/Les ot a descouvert vues », v. 431-2.

¹⁶ Christine de Pizan, *Epistre Othea*, éd. cit., glose 69 : « comme toute nue fust en la fontaine, avironnée de nimpes et deesses qui la servoient [...] Antheon, la deesse vid toute nue ».

1. *Epistre Othea*, Paris, BnF, fr. 606, fol. 32

femmes vêtues sont autour du bain, mais toutes possèdent la même coiffe, à la mode du temps, que la déesse. Celle-ci protège sa poitrine de la vue du chasseur de sa main gauche tandis que deux servantes se servent de leurs robes pour la protéger.

Actéon, à droite, est richement vêtu et coiffé à la mode du temps. Il est singularisé par un cor, objet symbolique non cité dans le récit mais qui fait de lui un chasseur. Entre Diane et la fontaine, au second plan, on aperçoit un cerf qui tourne son regard vers le chasseur mais dont les pattes antérieures levées sont dirigées vers la forêt. L'ajout de cet animal, absent du texte mais repris dans la plupart des représentations ultérieures, permet de former une image ambiguë car on ne sait pas si le cerf est Actéon après sa métamorphose ou un animal chassé par lui : on peut y déceler une préfiguration de sa fin grâce au jeu de regards même s'il ne s'agit pas d'une représentation de la métamorphose elle-même.

Le manuscrit de Londres (BL, Harley 4431) est aussi autographe et a été surtout illustré par le maître de la Cité des Dames et ses assistants, qui ont repris beaucoup d'images du fr. 606, dont celle du mythe d'Actéon au fol. 126r. L'esprit dans lequel est menée cette reprise témoigne d'un désir nouveau au Moyen Âge, propre à Christine, de fixer une iconologie des mythes et non de varier à partir d'un modèle pour en donner une interprétation nouvelle. Ainsi que l'explique Norito Kobayashi,

Dans ces *Œuvres londoniennes*, la plupart des miniatures auraient été exécutées selon les modèles du maître de l'*Epitre Othaea*. Cependant, au moment de la dernière compilation, l'intervention de Christine est certaine et s'est intensifiée. À ses côtés, il semblerait qu'une équipe se soit créée autour du maître de la Cité des Dames, et que ce dernier, sous sa direction, ait créé un nouveau modèle¹⁷.

Les bouleversements ne concernent cependant à aucun moment la représentation des dieux et des héros présents dans la partie du manuscrit consacrée à l'*Epistre Othea* : Christine souhaitait fixer un modèle pouvant avoir une fonction mnémonique : l'ouvrage doit permettre de regrouper dans un même recueil un ensemble de mythes souvent cités dans la littérature du temps et de les rendre immédiatement accessibles à un lectorat plus vaste.

Le schéma général de l'image est scrupuleusement respecté, ce qui implique bien qu'il y a eu reprise du modèle. Des détails sont cependant ajoutés, le peintre ayant eu le souci de rendre son image plus claire. Ainsi, les femmes sont différenciées par leurs coiffures. À ce détail s'ajoute la présence d'attributs facilitant la reconnaissance des personnages tout en étant fidèle au récit, non pas de Christine, synthétique, mais de l'*Ovide moralisé* et d'Ovide. Chaque servante tient un ou plusieurs instruments de chasse : des arcs, un carquois et un cor. Ces objets, absents du fr. 606, permettent de reconnaître à coup sûr la déesse chasseresse.

Christine semble bien s'inspirer, comme l'a proposé Gabriella Parussa, du modèle des *imagines deorum* : l'objectif de l'enlumineur est de fixer une figure iconographique claire, lisible au premier coup d'œil, comme cela avait été réalisé pour les figures des dieux qui illustrent par exemple le ms. Bnf fr. 373 de l'*Ovide moralisé*, à la suite de Bersuire, Pétrarque et Boccace. Les personnages présents, leurs gestes et leurs attributs synthétisent de façon emblématique le récit. Les variations ne sont donc pas destinées à modifier le sens, mais au contraire à le rendre plus évident. En effet, en reprenant l'exemple déjà cité par l'éditrice

¹⁷ Norito Kobayashi, « La dernière étape de l'enluminure des *Œuvres de Christine de Pizan* », *Arts de l'enluminure*, septembre-octobre-novembre 2006, n° 18, p. 18.

de l'*Epistre Othea* tiré du *Chemin de long estude*, on constate que Christine est attentive à la clarté des attributs :

« Mais que ce ne fust el [Palas] doubtay, /Pour ce que je vi et notay / Qu'elle n'ot couronne en sa teste » : les moindres détails sont importants pour l'identification des personnages représentés. [...] Ces enluminures fournissent au lecteur moderne des informations essentielles concernant par exemple tous les détails que Christine ne donne pas dans le texte lui-même, lequel est souvent très synthétique, conférant à ces images une « fonction mnémone »¹⁸.

Cet emploi de l'illustration comme un moyen de fixer le sens dégagé par l'auteur n'est cependant pas le plus fréquent chez les illustrateurs qui souhaitent au contraire souvent donner un nouveau sens au récit. Alors que le clerc et Christine mettent en valeur le caractère accidentel de la rencontre, par exemple, les enluminures des manuscrits que nous allons maintenant étudier font d'Actéon un personnage actif, notamment par le geste de l'index pointé vers la déesse, réintégrant ainsi la dimension érotique induite par cette scène chez Ovide et disparue dans les moralisations.

244

S'ÉLOIGNER DU RÉCIT MÉDIÉVAL : VARIATIONS ET NOUVELLES ICONOGRAPHIES

Variations à partir des manuscrits anciens

Renate Blumenfeld-Kosinski remarque dans son étude sur l'*Ovide moralisé* :

Les manuscrits plus tardifs s'éloignent de plus en plus de ces [premiers manuscrits illustrés] et leurs enluminures montrent presque exclusivement des scènes ovidiennes. [...] Ce qui compte de plus en plus, semble-t-il, est la traduction française des *Métamorphoses* et d'autres textes latins plutôt que la christianisation de ces textes. [...] C'est au moyen des illustrations que des générations d'artistes mettent en lumière cette transformation¹⁹.

On peut cependant noter que cette tendance ne concerne pas seulement des manuscrits tardifs, car celui de l'Arsenal (Paris, Arsenal, 5069), illustré quelques années après celui de Rouen précédemment analysé, ne contient pas toujours d'illustration des gloses. Le mythe d'Actéon n'est plus enluminé que par une seule image. Une lecture progressivement « expurgée » des moralisations existe

¹⁸ Christine de Pizan, *Epistre Othea*, éd. cit., « Introduction », p. 73, 76.

¹⁹ Renate Blumenfeld-Kosinski, « Illustrations et interprétations dans un manuscrit de l'*Ovide moralisé* (Arsenal 5069) », *Cahiers de recherches médiévales*, « Lectures et usages d'Ovide », n° 9, 2002, p. 77.



2. *Ovide moralisé*, Paris, BnF, Arsenal, 5069, fol. 29r

donc presque dès l'origine dans l'iconographie. On relève ce même refus des allégories plus tard dans le texte même de plusieurs manuscrits, où elles ont été supprimées, comme dans celui de Copenhague. L'iconographie semble donc en avance sur le mouvement de suppression des moralisations dans les manuscrits de l'*Ovide moralisé*, puisque le manuscrit 5069 possède déjà peu d'illustrations des gloses, tandis que celles-ci sont supprimées au cœur du texte de façon plus tardive²⁰.

Le manuscrit de l'Arsenal, dont le texte s'appuie sur celui de Rouen, a donc emprunté seulement la première image pour illustrer le mythe d'Actéon. Elle est placée au même endroit du récit que son modèle, c'est-à-dire à l'ouverture, au recto du fol. 29 (fig. 2). L'illustrateur conserve un schéma identique et certains

²⁰ Pour une analyse précise des manuscrits contenant l'adaptation du texte, les moralisations et l'iconographie, voir deux précieux articles du même auteur : Marc-René Jung, art. cit., et « Les éditions manuscrites de l'*Ovide moralisé* », *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, n° 20, 1996, p. 251-274.

détails : la place du cerf et des femmes, le geste de Diane et les traits ondulés pour l'eau, absent des autres images.

Quelques variations sont à noter cependant, transformant l'atmosphère de l'image. À droite, le cerf n'est plus serein. Le cou relevé, la patte droite pliée, il fait face à un groupe de jeunes femmes apeurées. Leurs mains ouvertes indiquent une grande tension, palpable également, par contraste avec l'image de Rouen, par l'absence de symétrie, les attitudes variées qui traduisent l'effroi causé par l'arrivée du chasseur ainsi que par l'ajout d'une nymphe qui obstrue davantage l'espace. Diane, reconnaissable par une position différente, est cependant toujours debout, dominant encore ses nymphes.

Le cadrage est beaucoup plus resserré, mettant en valeur l'acte de la déesse ainsi que le grand trouble suscité par la venue d'Actéon. Le cerf paraît prêt à prendre la fuite ou à attaquer. Pour Marilyn Desmond, « la miniature de l'*Ovide moralisé* pour cet épisode juxtapose très crûment la vulnérabilité des corps nus des femmes au bain à la masculinité phallique d'Actéon, un cerf aux larges bois »²¹. On peut toutefois douter de cette interprétation puisque la féminité des corps nus est justement estompée : leurs corps blancs ne possèdent aucune caractéristique anatomique féminine.

Entre les deux manuscrits, dont l'un est pourtant le modèle de l'autre pour les images, l'atmosphère et la signification ont été profondément bouleversées par la reprise de cette seule miniature. Le caractère allégorique du mythe a été totalement effacé des illustrations au profit d'une vision plus trouble : l'effroi suscité chez tous les personnages dans le manuscrit de l'Arsenal s'oppose à la calme symétrie de celui de Rouen.

Cette version plus littérale du mythe, qui fait ressortir toute la violence de l'épisode, est reprise dans le manuscrit de Copenhague, plus tardif (vers 1480). Moins schématique, l'image de ce dernier, au fol. 87r du ms. Thott, 399, ignore évidemment le caractère allégorique puisque les moralisations sont absentes de ce codex qui n'a conservé que l'adaptation du texte. Cette illustration a pour sujet la métamorphose accomplie : les ajouts des détails des chausses, de l'arc et du cor, placés en bas à gauche ainsi que du chien blanc, minuscule, au fond de la forêt en haut à droite, permettent d'imaginer une temporalité claire dans l'image, de gauche à droite et de bas en haut, du passé d'Actéon passionné par la chasse, cause de sa perte, à son futur, la mort. Cette dernière variation permet de combiner des épisodes qui étaient jusque-là soit juxtaposés en série, soit passés sous silence dans les images de l'*Ovide moralisé*. Toutefois, encore une fois, la

²¹ Marilyn Desmond, *Myth, montage and visuality in late medieval manuscript culture : Christine de Pizan's Epistre Othea, op. cit.* : nous traduisons.

représentation de la métamorphose elle-même n'est pas envisagée, au contraire des deux illustrations auxquelles nous allons nous attacher maintenant.

Deux représentations de la métamorphose

Deux images de l'*Epistre Othea* appartenant cette fois à des manuscrits qui ne sont pas directement liés par leur famille textuelle semblent en effet posséder une iconographie commune qui nous invite à les rapprocher et à réfléchir à un aspect volontairement éludé par les autres manuscrits, la représentation de la métamorphose elle-même.

Les manuscrits 421 de la Bodleian Library d'Oxford et BM 0391 de Lille sont tous deux bourguignons mais de dates différentes : celui de Lille, approximativement daté vers 1460, est contemporain du remaniement de Miélot dont nous parlerons ensuite ; alors que celui d'Oxford date de la fin du xv^e siècle. De même format allongé, ces deux images possèdent une iconographie proche bien que le schéma les organisant soit inversé. L'épisode représenté est la métamorphose elle-même ; le cadre est une clairière au milieu d'un bois dense.

Dans l'enluminure placée au fol. 67 du manuscrit conservé à Lille, le chasseur paraît avoir seulement pénétré dans la clairière à gauche. Si son corps est encore humain et dans une posture de marche, sa tête est déjà celle d'un cerf à la grande ramure. Il est de profil, tourné vers le centre de la clairière où se trouve un bassin aux bords accidentés. Il y a trois jeunes femmes dans l'eau : on peut remarquer, malgré le peu de détails, que deux semblent nues alors que celle du milieu paraît vêtue d'une robe et d'une coiffe. Ce n'est toutefois pas Diane car celle-ci est couronnée et plus proche d'Actéon : elle éclabousse de ses mains le héros, geste qui explique la métamorphose mais n'est pas noté dans le texte.

L'originalité de cette image est due bien évidemment à la représentation d'Actéon en être hybride. Une autre originalité réside aussi dans le cadre spatial. Plus que du texte de Christine de Pizan, c'est de l'*Ovide moralisé* que l'enlumineur semble s'inspirer, à partir des indications d'un scribe peut-être. En effet, le clerc médiéval avait déplacé le lieu de la rencontre de la grotte à une rivière et une fontaine proches, pour que le héros, futur Christ, puisse voir Diane au hasard de la promenade. La fontaine est ici remplacée par un point d'eau naturel comme l'indiquent les bords accidentés, pure œuvre de la Nature comme l'ont souligné Ovide et le clerc mais non Christine. Actéon a perdu ses qualités de chasseur et semble une victime du hasard, malchanceux, perdu et sans armes.

Dans l'image du fol. 49r du manuscrit d'Oxford, le cadre spatial est identique. De nombreuses variations apparaissent toutefois, qui transforment

la signification : Actéon n'est plus une victime mais un noble chasseur, armé étrangement d'une épée, tenant les rênes de son cheval et suivi de trois de ses chiens. La position stable de ses jambes indique qu'il ne vient pas d'arriver, le doigt pointé que le regard vers la déesse est volontaire. À l'arrière plan, entre les deux rangées d'arbres, on aperçoit la silhouette d'un homme tenant un javelot, un des compagnons de chasse d'Actéon qui semble arriver. Face à ce héros devenu agresseur et violent, Diane, toujours nue, entourée de plusieurs servantes vêtues, paraît devenir une victime qui se défend. La tête détournée en raison de l'outrage subi, la déesse éclabousse Actéon d'un geste violent des deux bras allant vers la droite, ce qui indique au lecteur la cause de la métamorphose en train de se produire.

Avec ces deux images, nous pouvons voir deux interprétations opposées de la même scène, composée de façon semblable. Victime du hasard, dangereux voyeur : ces enluminures excèdent en tout cas le texte qu'elles illustrent, chargées de détails qu'un scribe amateur de mythologie a pu relever dans l'*Ovide moralisé*.

248

Variations sur le paysage et le motif de la fontaine : plaisirs visuels et érotisme

Les dernières représentations du mythe que nous allons étudier ne varient qu'en détails de l'iconographie imaginée par les enlumineurs entourant Christine, tout en développant pour certaines des significations qui n'étaient pas mises en valeur par celle-ci.

L'image illustrant le mythe dans le fol. 69r du manuscrit conservé à La Haye (ms. KB, 74 G 27) et daté des années 1450-1470 conserve une disposition qui n'amène pas de profonds changements dans l'iconographie du mythe telle que les enlumineurs choisis par Christine de Pizan. Quelques variations dans le cadre – un peu moins resserré – et dans la disposition des personnages indiquent que l'image n'a pas été reprise de façon directe. La forêt reste très sombre et un cerf témoigne, encore, du devenir du héros. Les armes symboliques déposées par terre ont cependant disparu, ce qui rend l'image moins immédiatement lisible. Le caractère emblématique semble ainsi moins évident. Les images des manuscrits qui suivent contiennent des variations plus intéressantes que cette dernière.

Jean Miélot, traducteur et compilateur, a réalisé un remaniement de l'*Epistre Othea* dont nous possédons deux exemplaires²² : nous nous intéresserons au

²² Pour de plus amples renseignements sur ces deux manuscrits, voir Anne Schoysman, « Deux manuscrits du remaniement de l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan par Jean Miélot », *Le Moyen Français*, 51-52-53, « Traduction, dérimation, compilation. La phraséologie », dir. Giuseppe Di Stefano et Rose M. Bidler, 2003, p. 505-528.

manuscrit 9392 conservé à Bruxelles, rédigé à Lille en 1460 puis illustré par Loyset Liédet à Bruxelles ou à Hesdin.

Comme le remarque Rosalind Brown-Grant dans son analyse des enluminures des remaniements, « Miélot accentue l'aspect littéral, visuel, au détriment des niveaux allégorique et spirituel »²³, lecture superficielle que Christine elle-même remarque dans le récit d'Hermaphrodite lorsqu'elle explique que « les maistres [...] firent communement leurs fictions sus amours pour estre plus delitables mesmement aux rudes, qui n'y prennent fors l'escorce, et plus agreable aux soubtilz, qui en succent la liqueur »²⁴.

Dans l'image du fol. 72 v de ce manuscrit conservé à Bruxelles représentant Actéon, là encore, c'est la découverte de la déesse au bain qui est choisie. À droite, le chasseur, comme l'indique le cor accroché à la taille, est élégamment vêtu à la manière des nobles bourguignons. Il apparaît à cheval, accompagné de trois de ses chiens. Il pointe de son index le centre de l'image où trois jeunes femmes richement coiffées se baignent nues dans une fontaine à bassin hexagonal, ornée d'une colonne à chapiteau corinthien surmontée d'une petite construction gothique. Diane, vraisemblablement placée au centre de la fontaine, détourne la tête vers la gauche. À gauche, à l'opposé d'Actéon, a été peint un cerf qui tourne le dos au lecteur.

Malgré une organisation de l'image assez proche de celles imaginées dans les manuscrits autographes, l'atmosphère est différente. Ainsi que l'a remarqué Marguerite Charageat, « toutes les miniatures [de ce manuscrit] donnent des aspects, soit d'un parc, soit de préaux placés dans un cadre très vaste et organisé [...]. Toute l'importance est laissée au paysage vallonné dans lequel [les personnages] sont placés »²⁵. Le parc d'Hesdin, créé au XIII^e siècle, fut restauré et réaménagé par les ducs de Bourgogne dont il devint un des séjours favoris. Loin de placer la fontaine au milieu de la forêt, celle-ci se trouve donc au milieu d'un parc paysager conçu dans l'esthétique du temps. Cette hypothèse permettrait donc d'expliquer les raisons de cette variation du cadre.

Ce lieu est fort éloigné de la source ovidienne mais peut se conformer au récit de Christine, sans description. Il faut y voir plutôt une tendance générale propre à une lecture du récit de Christine sans l'*Ovide moralisé* en arrière-plan, donc sans la description du lieu approfondie, puisque l'image du fol. 103v du ms. Cod. Bodmer 49 de Cologny présente également un paysage moins arboré.

²³ Rosalind Brown-Grant, « Illumination as reception : Jean Miélot's reworking of the *Epistre Othea* », dans *The City of Scholars : New Approaches to Christine de Pizan*, op. cit.

²⁴ Christine de Pizan, *Epistre Othea*, éd. cit., p. 316.

²⁵ Marguerite Charageat, « Le Parc d'Hesdin, création monumentale du XIII^e siècle. Ses origines arabes. Son influence sur les miniatures de l'"Epître d'Othéa" », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1950, p. 94-106.

À la lecture « emblématique » du mythe proposée par Christine est substituée une image bien plus audacieuse, où Actéon joue un rôle actif, ôtant tout caractère accidentel à la rencontre. Ainsi que le relève François Garnier²⁶, l'index pointé permet de porter l'attention sur une personne, mais ce geste traduit aussi la volonté de posséder. Il est à cet égard intéressant de remarquer que les nus féminins ont été grattés, preuve du caractère érotique de la scène. Par contraste avec l'enluminure de l'Arsenal, où seuls les contours des corps sont peints, on peut tout à fait imaginer la gêne d'un lecteur plus pudique face à ces nus triomphants. La signification érotique du mythe, présente chez Ovide mais voilée dans nos textes médiévaux, est ici mise en valeur dans l'iconographie par la mise en place d'un cadre idyllique où le héros désirant est cette fois l'acteur de sa future perte par l'aplomb de son regard.

Les variations entre les enluminures sont nombreuses, les liens entre elles 250
féconds, leurs intérêts variés. Elles témoignent tout d'abord d'un invariant, la scène du bain dans les représentations du mythe, mais aussi de l'histoire complexe de la composition des manuscrits et de leurs filiations, puisque des manuscrits de famille textuelle différente ont pu être illustrés d'après le même modèle.

Le rôle des variations est multiple. Elles indiquent un changement profond d'apprehension du texte illustré au gré des goûts du temps : les moralisations de l'*Ovide moralisé* n'ont plus été illustrées avant d'être supprimées du texte même dans plusieurs manuscrits. Toutefois, à une même période, diverses lectures coexistent. En parallèle à une lecture aimable, teintée d'érotisme, qui se développe dans les manuscrits à la suite de la lecture de Christine et de Jean Miélot, certaines enluminures témoignent de la violence subie par le chasseur. Actéon est ainsi tour à tour victime du sort ou dangereux agresseur, Diane une victime effrayée ou une déesse vengeresse, un corps sans chair ou bien érotisé, caché ou dévoilé.

Les enluminures sont des interprétations du mythe et portent les ambiguïtés et les équivoques que les moralisations ont tenté de faire disparaître du récit ovidien. Ce que le texte n'ose dire, l'image tente de le raconter. Les enluminures bourguignonnes témoignent du goût nouveau qui va être développé par les peintres de la Renaissance, le goût pour une représentation érotique des mythes antiques.

26 François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'or, 1982, p. 165-166.

La volonté nouvelle de Christine de Pizan de fixer une fois pour toutes une illustration typique du mythe n'a pas été suivie par les illustrateurs, mais ce désir deviendra possible avec l'essor de l'imprimerie et de la gravure.

ANNEXE

MANUSCRITS DE L'*OVIDE MORALISÉ* ET DE L'*EPISTRE OTHEA* ILLUSTRANT LE MYTHE D'ACTÉON

Ovide Moralisé

- Rouen, BM, O.4, fol. 74v, 75r, 76r.
Paris, Arsenal, 5069, fol. 29r.
Copenhague, Kongelige Bibliothek, Thott, 399, fol. 87r.

252

Epistre Othea

- Paris, Bnf, fr. 606, fol. 32.
Londres, BL, Harley 4431, fol. 126.
La Haye, KB, 74 G 27, fol. 69r.
Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 49, fol. 103v.
Lille, BM, 0391, fol. 67.
Oxford, Bodley 421, fol. 49r.
Beauvais, BM, 9, fol 40.
Erlangen, Bibliothèque universitaire, 2361.

Epistre Othea (remaniement de Jean Miélot)

- Aylesbury, Waddesdon Manor, 8.
Bruxelles, KBR, 9392, fol. 72v.

CONCLUSION

Françoise Vielliard
École nationale des chartes

En mettant la variance au cœur de la réflexion, ce volume se situe implicitement dans la « mouvance », entendue au sens féodal et non pas zumthorien de Bernard Cerquiglini, vingt ans après la publication de son *Éloge de la variante*¹.

Le patronage de Paul Zumthor est cependant inscrit aussi en filigrane dans ce recueil puisque, comme le rappelle Nathalie Koble (« L'intertextualité inventive : la singularité critique d'un compilateur de lais (Paris, BnF, NAF 1104) », p. 129-144) « la production textuelle médiévale fait incessamment passer de la variante à la version, bien souvent sans solution de continuité – passage qui relève de ce que la critique a défini, à la suite de Paul Zumthor, par le terme de *mouvance* ».

Patrick Moran l'énonce dans l'article programmatique « le texte médiéval existe-t-il ? Mouvance et identité textuelle dans les fictions du XIII^e siècle », (ici même, p. 13-25) : « Le concept de *mouvance*, élaboré par Paul Zumthor dans l'*Essai de poétique médiévale*², puis celui de *variance* mis au point par Bernard Cerquiglini dans l'*Éloge de la variante*³, ont contribué tous deux à battre en brèche l'idée que le texte médiéval puisse exister en tant que tel, ou du moins selon les mêmes modalités que le texte moderne. Zumthor, en mettant l'accent sur l'oralité et son inhérente instabilité, a construit l'image d'une production poétique n'appartenant jamais totalement au domaine de l'écrit, oscillant et se modifiant sans cesse sous la pression conjuguée de la tradition, de la profération individuelle et de la migration du discours. Bernard Cerquiglini s'en tient à la seule réalité manuscrite et insiste sur la valeur créatrice de la variante, faisant de chaque version d'un texte une formulation aussi légitime qu'une autre ».

¹ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, 1989.

² Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 2000 [1972].

³ *Op. cit.*

Or, Richard Trachsler l'a rappelé naguère⁴ : « tout comme la mouvance zumthorienne, la variance de Bernard Cerquiglini conduit le philologue dans une impasse... Alors que pour Paul Zumthor, l'œuvre médiévale n'est nulle part, irréversiblement occultée par les manuscrits, à travers lesquels on ne perçoit qu'une incessante vibration, elle est, pour Bernard Cerquiglini, partout, dans chacun des témoins qui nous la conservent. Or l'éditeur de textes ne saurait mettre tout sur le même plan... Ce n'est pas parce que la *varia lectio* gît, disponible au bout de nos doigts, et ressort dès qu'on effleure le clavier qu'on la maîtrise. Pour savoir ce que « vaut » une leçon, pour la peser, l'imposer ou la rejeter, bref pour la comprendre, il faut des critères, et une partie des critères les plus efficaces vient des autres leçons qu'il faut comparer, tenter de classer et de hiérarchiser ».

Si filiation avec la variance cerquiglinienne il y a, elle s'avère ici profondément dialectique. Voici en effet que de jeunes philologues viennent débattre de leur plaisir à comparer, hiérarchiser, expliquer des variantes. C'est donc un nouvel *Éloge de la variante* que proposent les actes de ces journées d'études : éloge des variantes au confluent des deux types de recherches que leur examen doit nourrir, la quête d'un texte original d'une part et l'étude de la réception d'une œuvre de l'autre.

Sur le rôle de l'examen des variantes dans le processus d'élaboration d'un texte critique présenté comme « hypothèse de travail », on voit la typologie établie par Oreste Floquet et Sara Centili à partir de l'exemple du *Lai de Lanval*; l'essai d'édition critique de quelques passages de *Guillaume d'Angleterre* par Stefania Maffei, et la présentation du choix des variantes sur un passage du *Perceforest* par Gilles Roussineau. De son côté, et cela tend peut-être à accroître le vertige de l'éditeur de texte, Olivier Delsaux, à partir d'un réexamen attentif des manuscrits autographes de Christine de Pizan, montre que « l'auteur ne conçoit pas le lapsus comme salvateur et la copie comme joyeuse. Il est en effet rare qu'il maintienne consciemment des fautes heureuses de son copiste [...] L'objectif principal de l'auteur-copiste est la reproduction de la lettre du texte et le verrouillage de son sens, en éradiquant toute faute de copie heureuse » (p. 157).

Les variantes d'un manuscrit, ou d'un imprimé (Christine Silvi, à travers l'exemple des éditions incunables de la traduction par Jean Corbechon du *De proprietatibus rerum* a très justement rappelé que les problèmes de tradition textuelle ne sont pas uniquement liés au mode de transmission des textes par copie manuscrite) sont, si on les envisage dans leur ensemble, comme

⁴ « Fatalement mouvantes. Quelques observations sur les œuvres dites “cycliques” », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, 2005, coll. « Medievalia », 55, p. 135-149, part. p. 137.

diasystème, riches d'enseignements sur la diffusion et la réception du texte en question. Elles renseignent bien sûr le linguiste sur la variation diatopique et diachronique (Thomas Verjans), sur la variation graphique (Mark Kiwitt), mais elle révèlent aussi des intentions stylistiques : Matthieu Marchal, en comparant les deux manuscrits de la mise en prose du *Roman de la Violette*, produits tous deux entre 1451 et 1467 et destinés à la bibliothèque des ducs de Bourgogne, avec le texte en vers du XIII^e siècle, montre que le scribe du manuscrit 9631 de la Bibliothèque royale de Belgique « demeure plus proche de la source en vers : il réactive des schèmes anciens et conserve des archaïsmes de langue comme fondement même d'un style-mise en prose. Certains mots ou locutions conservés jouent ainsi le rôle de mots-musée, de témoins archéologiques d'une langue passée. À l'inverse, le manuscrit [fr. 24378 de la BnF] témoigne d'une plus grande créativité vis-à-vis de la source et d'un renouvellement lexical plus profond » (p. 88). Nathalie Koble démontre que le compilateur du recueil des lais bretons du manuscrit NAF 1104 de la BnF « multiplie les connexions intertextuelles que lui suggèrent les textes qu'il copie » en opérant sur le corpus une réécriture mesurée et critique (p. 135). Et Florence Tanniou a observé, dans les différentes versions de *Landomata* insérées dans des textes dont les intentions avouées sont divergentes, des modifications de l'onomastique qui contribuent à infléchir les ambitions idéologiques du premier état du texte.

En périphérie du thème central des deux journées d'études, quelques communications ont enfin cherché à pousser plus loin le concept de variation, non pas d'un état du texte à un autre, mais d'un même thème à l'intérieur d'une œuvre (Sandrine Hériché-Pradeau sur la levée d'une pierre tombale dans le *Lancelot en prose*), d'une œuvre à sa postérité (Stefania Cerrito sur les remaniements de *l'Ovide moralisé*) voire d'un thème iconographique (Irène Fabry, Matthieu Verrier).

BIBLIOGRAPHIE

ÉDITIONS DE TEXTES CITÉES

- ALAIN CHARTIER, *Le Quadrilogue Invectif*, éd. Eugénie Droz, Paris, Champion, coll. « CFMA », 2^{nde} édition revue, 1950.
- BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. Léopold Constans, Paris, Firmin-Didot, « SATF », 1904-1912, 6 vol.
- Bible hébraïque, éd. Mordechai Breuer *et al.*, *Jerusalem Crown. The Bible of the Hebrew University of Jerusalem*, Bâle, Karger / Jérusalem, Ben-Zvi, 2000.
- La Chanson d'Aspremont*, éd. François Suard, Paris, Champion, 2008.
- Le Charroi de Nîmes, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Jean-Louis Perrier, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1968.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, éd. Mario Roques, dans *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot*, t. 1, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1952.
- , *Le Conte du Graal*, éd. Félix Lecoy dans *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot*, t. 5 et 6, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1984.
- CHRÉTIEN DE TROYES (?), *Guillaume d'Angleterre, roman du XIII^e siècle*, éd. Maurice Wilmette, Paris, Champion, 1927.
- , *Guillaume d'Angleterre*, éd. Anthony Holden, Genève, Droz, 1988.
- , *Guillaume d'Angleterre*, éd. Christine Ferlampin-Acher, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques. Série Moyen Âge », 2007.
- CHRISTIAN VON TROYES, *Der Karrenritter (Lancelot) und das Wilhelmsleben (Guillaume d'Angleterre)*, éd. Wendelin Foerster, dans *Sämtliche erhaltene Werke*, t. 4, Halle, Niemeyer, 1899, p. 253-360 et p. 426-460.
- CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre du débat de deux amans*, éd. Barbara K. Altman, dans *The love Debate Poem of Christine de Pizan*, Gainesville, UP of Florida, 1998.
- , *Epistre Othea*, éd. Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999.
- , *Le Chemin de Longue Étude, édition critique du ms. Harley 4431*, traduction, présentation et notes par Andrea Tarnowski, Paris, Librairie générale française, coll. « Lettres gothiques », 2000.
- , *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, publié d'après les mss. par Suzanne Solente, Paris, A. et J. Picard, coll. « SATF », 1959-1964, 4 vol.
- , *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roya Charles V*, éd. Suzanne Solente, Paris, Champion, 1936-1940, 2 vol.

—, *Le Livre de l'advision Cristine*, éd. Liliane Dulac et Christine Reno, Paris, Champion, coll. « Études christiniennes », 2001.

Gérard de Nevers. Prose version of the Roman de la Violette, éd. Lawrence Francis Hawkins Lowe, Princeton, Princeton University Press, coll. « Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures », 1928 ; Paris, PUF, 1928 ; New York, Kraus Reprint Corporation, 1965.

[*Gérard de Nevers*] Matthieu Marchal, *Gérard de Nevers : édition critique de la mise en prose du Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil*, thèse de doctorat, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2009.

GERBERT DE MONTREUIL, *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*, éd. Douglas Labaree Buffum, Paris, Champion, coll. « SATF », 1928.

Le Glossaire de Bâle, éd. Menahem Banitt, Jérusalem, Publ. de l'Acad. Nationale des Sciences et des Lettres d'Israël, Section des Lettres, coll. « Corpus Glossariorum Biblicorum Hebraico-Gallicorum Medii Aevi, Tomus primus », 1972, 2 vol.

[*Guillaume d'Angleterre*] *Chroniques anglo-normandes*, t. III, éd. Francisque Michel, Rouen, Édouard Frère, 1840, p. 39-172.

Wilhelm von England (Guillaume d'Angleterre), ein Abenteuerroman von Kristian von Troyes, éd. Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1911.

[*Guillaume d'Angleterre*] Virginia Merlier, *Édition préliminaire du « Roman de Guillaume d'Angleterre » attribué à Chrétien de Troyes*, Ph.D., University of Pennsylvania, Ann Arbor, University Microfilms International, 1972.

Guillaume d'Angleterre, éd. Anne Berthelot, dans Daniel Poirion (dir.), *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994, p. 953-1036 et p. 1410-1451.

JEAN DE MONTREUIL, *Opera*, t. II, *L'œuvre historique et polémique*, éd. Nicole Grévy-Pons, Ezio Ornato et Gilbert Ouy, Turin, Giappichelli, 1975.

JEAN LE BEL, *Chroniques*, publiées par Jules Vierd et Eugène Déprez, Paris, Renouart, coll. « Publications pour la Société de l'histoire de France », 1904-1905, 2 vol.

JOANNES DE GARLANDIA, *Integumenta Ovidii*, éd. Fausto Ghisalberti, Messina, Principato, 1933.

Le Lai du cor et le Manteau mal taillé. Les Dessous de la Table ronde, éd. Nathalie Koble, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2005.

Les Lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles. Édition critique de quelques lais bretons, éd. Prudence M. O'Hara Tobin, Genève, Droz, 1976.

Lais narratifs bretons : Marie de France et ses contemporains, éd. et trad. Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion, 2010, à paraître.

Lancelot do Lac. The Non-Cyclic Old French Prose Romance, éd. Elspeth Kennedy, Oxford, OUP, 1980, 2 vol.

Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1978-1983, 9 vol.

Le Livre du Graal, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001-2009, 3 vol.

- MARCO POLO, *Devisement du monde*, éd. Anja Overbeck, Trier, Kliomedia, coll. « Trierer historische Forschungen », 2003.
- MARIE DE FRANCE, *Les Lais de Marie de France*, éd. Jean Rychner, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1966.
- , *Le Lai de Lanval*, texte critique et édition diplomatique des quatre manuscrits français par Jean Rychner, Genève, Droz . Paris, Minard, coll. « TLF », 1958.
- NICOLAS DE CLAMANGES, *Opera omnia*, Lugduni Batavorum, J. Balduinum impensis Elzevirii et H. Laurencii, 1613.
- Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle*, éd. Cornelis De Boer, Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitg., 1915-1938, 5 vol.
- Perceforest : quatrième partie*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 1987, 2 vol.
- Perceforest : troisième partie*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 1988-1993, 3 vol.
- Perceforest : deuxième partie*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2001, 2 vol.
- Perceforest : première partie*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2007, 2 vol.
- [*Prose 5*] Anne Rochebouet, « *D'une pel toute entière sans nulle couture. » Édition critique et commentaire de la cinquième mise en prose du Roman de Troie*, Thèse de doctorat, Université Paris Sorbonne (Paris IV), 2009.
- La Queste del Saint Graal : roman du XIII^e siècle [1949]*, éd. Albert Pauphilet, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1984.
- Les Quinze Joyes de Mariage*, éd. Jean Rychner, Genève, Droz ; Paris, Minard, coll. « TLF », 1967.
- [*El rrey Guillelme*] *Dos obras didácticas y dos leyendas sacadas de manuscritos de la Biblioteca del Escorial*, t. 17, éd. Hermann Knust, Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, 1878, p. 171-247.
- El rrey Guillelme*, éd. John R. Maier, Exeter, University of Exeter, 1984.
- [*Roman de Landomata*] John W. Cross, *Le Roman de Landomata: A Critical Edition and Study*, Ph.D., The University of Connecticut, Ann Arbor, University Microfilms International, 1974.
- [*Roman de Landomata*] Anna Maria Babbi, « Appunti sulla lingua della “storia di Landomata”, Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. 821 del fondo francese », *Quaderni di lingue e letterature*, 7, 1982, p. 125-144.
- Le Roman de Renart*, publié par Ernest Martin, Strasbourg, Trübner ; Paris, Leroux, 1882-1887, 3 vol.
- Le Roman de Renart*, texte établi par Naoyuki Fukumoto, Noboru Harano et Satoru Suzuki, revu, présenté et traduit par Gabriel Bianciotto, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 2005.
- Le Roman de Renart. Première branche. Jugement de Renart. Siège de Maupertuis. Renart Teinturier*, édité par Mario Roques d'après le manuscrit de Cangé, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1970.

Le Roman de Thèbes, publié d'après tous les manuscrits par Léopold Constans, Paris, Firmin Didot, 1890.

Théologiens et mystiques au Moyen Âge, trad. par Alain Michel, Paris, Gallimard, 1997.

Vie de saint Louis, texte établi, traduit, présenté et annoté avec variantes par Jacques Monfrin, Paris, Classiques Garnier, 1995.

La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne, versions en ancien et en moyen français, édition par Peter F. Dembowski, Genève, Droz, 1977.

ÉTUDES

BARBIER Frédéric, *Histoire du livre*, Paris, A. Colin, 2000.

BÉDIER Joseph, « La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre* : réflexions sur l'art d'édition des anciens textes », *Romania*, 54, 1928, p. 161-196 et 321-356.

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1935], dans *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971.

BIDLER Rose M. et DI STEFANO Giuseppe (dir.), *Traduction, dérimation, compilation. La phraséologie. Actes du Colloque international. Université McGill, Montréal, 2-3-4 octobre 2000, Le Moyen français*, 51-52-53, 2002-2003.

BURIDANT Claude, *Le Moyen Français : le traitement du texte (édition, apparat critique, glossaire, traitement électronique)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

BUSBY Keith, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, New York, Rodopi, 2002.

—, « Variance and the Politics of Textual Criticism », dans K. Busby (dir.), *Towards a synthesis ? Essays on the new philology*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Études de langue et littérature françaises », 1993, p. 29-45.

CANETTIERI Paolo, LORETO Vittorio, ROVETTA Marta et SANTINI Giovanna, « Philology and information theory », *Cognitive Philology*, 1, 2008.

CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, coll. « Des Travaux », 1989.

—, « Variantes d'auteur et variance copiste », dans L. HAY (dir.), *La Naissance du texte*, Paris, Corti, 1989, p. 105-119.

COMBES Annie, *Les Voies de l'aventure. Réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 2001.

COMBETTES Bernard et MONSONÉGO Simone (dir.), *Le Moyen Français : philologie et linguistique : approches du texte et du discours*, Paris, Didier érudition, 1997.

CONTINI Gianfranco, *Breviario di edotica*, Milano/Napoli, Ricciardi, 1986.

COSERIU Eugenio, *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*, Madrid, Gredos « Biblioteca románica hispánica », 1973 (trad. fr. Thomas Verjans, *Texto !* [en ligne] – 2007).

- DELCAMBRE Pierre, « Le texte et ses variations ou comment se pose la question du choix des mots dans la réélaboration textuelle », *Langages*, 69, 1983, p. 37-50.
- DUVAL Frédéric (dir.), *Pratiques philologiques en Europe, Actes de la journée d'étude organisée à l'École des chartes le 23 septembre 2005*, Paris, École des Chartes, coll. « Études et rencontres de l'École des Chartes », 2006.
- ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation* [1990], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.
- GADET Françoise, *La Variation sociale en français*, Gap/Paris, Ophrys, 2003.
- GIANNINI Gabriele, « Interprétation, restitution et réécriture du texte médiéval », *Revue LHT : Littérature Histoire Théorie*, 5, 2009, <http://www.fabula.org/lht/5/103-giannini>.
- HEINE Bernd, « On the role of context in grammaticalization », dans I. WISCHER et G. DIEWALD (dir.), *New reflections on grammaticalization*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2002, p. 83-102.
- HIRSCH Rudolf, « Scribal tradition and innovation in early printed books », dans *Variorum Reprints*, 1978, p. 1-40.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas RUWET, Paris, Minuit, 1963.
- JOUBERT Fabienne (dir.), *L'Artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge, XIII^e-XVI^e siècles*, Paris, PUPS, 2001.
- KRAMER Johannes « Romanistische Schlußfolgerungen aus den Editionsprinzipien der Klassischen Philologie », dans M.-D. GLESSGEN et F. LEBSANFT (dir.), *Alte und neue Philologie*, Tübingen, Niemeyer, 1997, p. 43-59.
- LAVENTIEV Alexei (dir.), *Systèmes graphiques de manuscrits médiévaux et incunables français : ponctuation, segmentation, graphies. Actes de la Journée d'étude de Lyon, ENS LSH, 6 juin 2005*, Chambéry, Université de Savoie, 2007.
- LEPAGE Yvain, « La tradition éditoriale d'œuvres majeures : de la Chanson de Roland au Testament de Villon », dans C. Bruckner (dir.), *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Pierre Demarolle*, Paris, Champion, 1998, p. 39-51.
- MARCHELLO-NIZIA Christiane, *Grammaticalisation et changement linguistique*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Champs linguistiques », 2006.
- MARTIN Jean-Pierre, *Les Motifs dans la chanson de geste, définition et utilisation, discours de l'épopée médiévale*, Villeneuve d'Ascq, Centre d'études médiévales et dialectales de l'université de Lille III, 1992.
- MASTERS Bernadette A., « The Distribution, Destruction and Dislocation of Authority in Medieval Literature and Its Modern Derivatives », *Romanic Review*, 82, 1991, p. 270-285.
- MIKHAÏLOVA Milena (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval. Actes du colloque international organisé par le CeReS-Université de Limoges, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 21-23 novembre 2002*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 135-149.

- NICHOLS Stephen, « Textes mobiles, images matrices dans le texte médiéval », *Littérature*, 99, 1995, p. 19-32.
- ROQUES Gilles, « L'édition des textes français entre les deux guerres », dans G. ANTOINE et R. MARTIN (dir.), *Histoire de la langue française (1914-1945)*, Paris, Éditions du CNRS, 1993, p. 993-1000.
- , « Les éditions de textes », dans B. CERQUIGLINI et G. ANTOINE (dir.), *Histoire de la langue française (1945-2000)*, Paris, CNRS éd., 2000, p. 867-882.
- , « Les variations lexicales dans les mises en prose », dans M. Colombo Timelli, B. FERRARI et A. SCHOYSMAN (dir.), *Mettre en prose aux XIV^e-XVI^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 9-31.
- ROUSE Mary et Richard, *Manuscripts and their makers: Commercial book producers in medieval Paris, 1200-1500*, Turnhout, H. Miller, 2000.
- RYCHNER Jean, *Contribution à l'étude des fabliaux : variantes, remaniements, dégradations, vol. I : observations*, Neuchâtel, Faculté des lettres ; Genève, Droz, 1960.
- SCHEIDECKER Jean R., *Le Roman de Renart ou le texte de la dérisson*, Genève, Droz, 1989.
- SCHNELL Rüdiger, « 'Autor' und 'Werk' im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven », dans J. HEINZLE, L. P. JOHNSON et G. VOLLMANN-Profe (dir.), *Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996*, Berlin, Erich Schmidt, coll. « Wolfram-Studien », 1998, p. 12-73.
- SCHØSLER Lene et VAN REENEN Pieter, « Le désespoir de Tantale ou les multiples choix d'un éditeur de textes anciens. À propos de la Chevalerie Vivien, éditée par Duncan McMillan », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 116, 2000, p. 1-19.
- TRACHSLER Richard, « *Lectio difficilior*. Quelques observations sur la critique textuelle après la New Philology », dans U. BÄHLER (dir.), *Éthique de la philologie-Ethik der Philologie*, Berlin, BWV, 2006, p. 155-171.
- VARVARO Alberto, « Il testo letterario », dans P. BOITANI et M. MANCINI (dir.), *Lo spazio letterario del medioevo. 2, Il medioevo volgare*, t. I : *La produzione del testo*, Roma, Salerno, 1999, p. 387-422.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1972 (rééd. 2000).
- , *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.
- , « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, 99, 1995, p. 8-16.

INDEX DES ŒUVRES ET DES AUTEURS ANCIENS

A

- Advision Christine* 147-160
Alain Chartier 97-98, 145
Antoine de la Sale 148-149
Antoine Vérard 113, 121, 123-124, 172
Arnolphe d'Orléans 164
Astrée, L' 90

B

- Barthélémy l'Anglais* 113, 114, 126
Beaudous 149
Benoît de Sainte-Maure 94, 173-174, 176
Bible 109, 111, 165, 172, 198

C

- Cent Ballades d'amant et de dame* 151
Chanson d'Aspremont 137
Chanson de Roland 13, 46, 95
Charles V, voir *Livre des faits et bonnes meurs du sage Charles V*
Charroi de Nîmes 96
Chemin de Long Estude, voir *Livre du Chemin de Long Estude*
Chevalier de la Charrette 46, 191
Chrétien de Troyes 16, 30-32, 38, 45-46, 136-137, 191-192, 195, 198
Christine de Pizan 97-98, 145-158, 237-252

- Claude Davost* 113-114, 116-117, 125
Clément Marot 170
Colard Mansion 159, 169, 172
Confort d'ami 87
Contre les Anglais, voir *Traité contre les Anglais*
Corneille, Pierre 90

D

- David Aubert* 61-62, 71, 76-77, 150
Denis Foulechat 147
De proprietatibus rerum, voir *Liber de proprietatibus rerum*
Désiré, Lai de Désiré 133-134, 136-137
Deux Amants 143
Devisement du Monde 103

E

- Élégie de Troyes* 107
Epistre Othea 154, 237-252
Equitan 138-144
Erec et Enide 136-137
Estoria del Rrey Guillelme 31-32, 96

F

- Fresne* 133
Fulgence 160, 167, 170

G

- Gérard de Nevers*, voir *Roman de la Violette*
Gerbert de Montreuil 79, 82, 84
Grant Olympe des Histoires poetiques du prince de la poesie Ovide Naso en sa Metamorphose 170, 172
Guillaume d'Angleterre 29-42

- Guillaume de Machaut* 87

H

- Henri de Ferrières* 87
Henri le Boulanger 147
Histoire ancienne jusqu'à César 173-188
Historia Scolastica 165

- J**
- Jean Corbechon 113-126
 Jean d'Arras 31, 87
 Jean de Montreuil 79, 82, 84, 147
 Jean Gerson 152
 Jean Miélot 150, 154, 247, 248, 249, 250,
 252
 Jean Petit 113, 123, 231
 Jean Siber 113, 118-119, 121, 123
Jehan de Saintré 86-87, 148
 Jérôme Marnef 170, 172
Jugement dou Roy de Behaigne 87
- L**
- Lai de l'ombre* 129
Lai du cor 130, 136
Lancelot en prose 10, 15, 17, 19, 20-22,
 32, 46, 199-211, 226, 231, 234
Lancelot-Graal 21
Laaval 45, 48-50, 52, 54-55, 132-133,
 136, 138
Liber de proprietatibus rerum 91, 113, 117
Livre de la Mutacion de Fortune 97, 148-
 158
Livre des deduis du roy Modus 87
*Livre des dix commandemens de nostre
 Seigneur (Le)* voir *Mirouer de l'ame (Le)*
*Livre des Fais et bonnes meurs du sage roy
 Charles V* 148, 153, 157-158
Livre du Chemin de L onc Estude 146, 151,
 153
- M**
- Macrobe 160
Manteau maltaillé 130
 Marco Polo 103
 Marie de France 33, 45, 48-49, 130-133,
 138, 140-143
 Matthias Huss 113, 118, 121-122
Mélusine 87, 237
- M**
- Merlin* 22, 213-214, 216-217, 226-227,
 229, 231, 234, 236
Métamorphoses 159-171, 237, 238, 244
 Michel Lenoir 113, 123
Mirouer de l'ame 152
Mort le roi Artu 21, 189
Mutacion de Fortune, voir *Livre de la
 Mutacion de Fortune*
- N**
- Nabaret (Lai de)* 130
 Nicole Garbet 146
- O**
- Ovide 155, 159-172, 237-252
Ovide moralisé 159-172, 237-252
- P**
- Perceforest* 61-77, 87
Perlesvaus 203
 Pierre Bersuire 98, 237, 243
 Pierre le Mangeur 165
Policratique 147
Prose I 173-188
Prose 3 173-175, 180, 182, 184
Prose 5 94, 173-188
Proverbes moraux 147
Psaumes 105
- Q**
- Queste del saint Graal* 21, 90, 189, 192,
 196-197, 203, 210
Quinze Joyes de Mariage 98
- R**
- Robert de Blois 149
Roman de Landomata 173-188
Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers
 79-88
Roman d'Eneas 176
Roman de Renart 29, 94, 96
Roman de Thèbes 93, 94

<i>Roman de Troie en prose</i> , voir <i>Prose 1</i> ,	T _____
<i>Prose 3 et Prose 5</i>	Tite-Live 98
<i>Roman de Troie</i> 94, 169, 173-188	<i>Traité contre les Anglais</i> 147
<i>Roman d'Hector et Hercule</i> 173-174, 176	U _____
S _____	Honoré d'Urfé 90
<i>Saint Alexis (Vie de)</i> 45	V _____
<i>Saint Eustache (Vie de)</i> 33	<i>Vie de saint, voir Saint [nom du] (Vie de)</i>
<i>Saint Louis (Vie de)</i> 97	Y _____
<i>Sainte Marie l'Égyptienne (Vie de)</i> 95	<i>Yvain ou Le Chevalier au lion</i> 45-46, 137,
Servius 160	229
<i>Suite Vulgate</i> 20, 22, 213, 226-227, 234,	

INDEX DES MANUSCRITS CITÉS

A

Aberystwyth, NLW, 5008, *Prose* 1 du *Roman de Troie*, version commune 175, 188

Aylesbury, Waddesdon Manor, 8, Jean Miélot, remaniement de l'*Epistre Othea* 154, 252

B

Beauvais, BM, 9, Christine de Pizan, *Epistre Othea* 252

Berlin, Staatsbibl., Hamilton 340, *Prose* 1 du *Roman de Troie*, version remaniée 175, 188

Berne, Burgerbibliothek, 10, *Ovide moralisé* 172

Bonn, Univ. Bibl. 526, *Lancelot-Graal (Cycle Vulgate complet)* 21, 214, 217, 225, 231, 234

Bruxelles, KBR, IV 555, seconde rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, *Prose* 5 du *Roman de Troie* 176

Bruxelles, KBR, 9392, Christine de Pizan, *Epistre Othea*, remaniement de Jean Miélot 154, 252

Bruxelles, KBR, 9508, Christine de Pizan, *Mutacion de Fortune* 154

Bruxelles, KBR, 9631, *Gérard de Nevers* 79

Bruxelles, KBR, 9639, *Ovide moralisé* 171

C

Cambray, BM, 973, *Ovide moralisé* 171

Cambridge, St. John's College, B 9, *Guillaume d'Angleterre* 31

Cambridge, Trinity Coll. o.4.26, *Prose* 1 du *Roman de Troie*, version remaniée 175, 178, 182, 184-188

Chantilly, musée Condé, 727, seconde rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, *Prose* 5 du *Roman de Troie* 176

Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 49, Christine de Pizan, *Epistre Othea* 249, 252

Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 82, Marie de France, *Lais* 134

Copenhague, Kongelige Bibliothek, Thott 399, *Ovide moralisé* 171, 246, 252

E

Erlangen, Bibliothèque universitaire, 2361, Christine de Pizan, *Epistre Othea* 252

F

Florence, Bibl. Ricc., 2025, *Prose* 1 du *Roman de Troie*, version commune 175, 182, 186-188

G

Genève, Bibliothèque publique et universitaire, fr. 176, *Ovide moralisé* 171

Gotha, Cod. Gothanus. Membr. I 98, Pierre Bersuire, *Metamorphosis ovidiana...* 237

Grenoble, BM., 860, Seconde rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, *Prose* 5 du *Roman de Troie* 176, 181, 186

H

Hambourg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. hebr. 182b, fragment d'un glossaire hébreu-français 105

L

La Haye, KB, 74 G 27, Christine de Pizan, *Epistre Othea* 248, 252

La Haye, MMW, 10 A 11, saint Augustin, *La Cité de Dieu* 237

Lille, BM, 391, Christine de Pizan, *Epistre Othea* 247, 252

Londres, BL, Add. 9785, Prose 1 du *Roman de Troie*, version commune 175, 186-188

Londres, BL, Add. 10292, *Estoire del Saint Graal*, *Merlin* en prose et *Suite Vulgate* 214, 227-228, 234

Londres, BL, Add. 10324, *Ovide moralisé* 171

Londres, BL, Cotton Julius F.VII, *Ovide moralisé* 161, 171

Londres, BL, Cott. Vesp. XIV, Marie de France, *Lais* 45

Londres, BL, Harley 978, Marie de France, *Lais* 45, 132

Londres, BL, Harley 4431, Christine de Pizan, *Epistre Othea* 151, 241, 243, 252

Londres, BL, Royal 17 E IV, *Ovide moralisé* en prose 168, 172

Londres, BL, Royal 20 D.I., seconde rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, Prose 5 du *Roman de Troie* 183

Londres, BL, Stowe 54, seconde rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, Prose 5 du *Roman de Troie* 176, 186

Londres, Maison Michelmore, n° 27 du cat. de 1938, Prose 1 du *Roman de Troie*, version commune 175

Lyon, BM, 742, *Ovide moralisé* 161, 171

Lyon, BM, 878, Prose 1 du *Roman de Troie*, version commune 175, 181,

M

Madrid, Bibliothèque de l'Escorial, H.I.13, *Estoria del Rey Guillelme* 31

N

New Haven, Yale 227, *Estoire del Saint Graal*, *Merlin* en prose et *Suite Vulgate* 214, 221, 225, 227-228

New York, Pierpont Morgan Library, M. 443, *Ovide moralisé* 171

New York, Pierpont Morgan Library, M. 805-806, *Lancelot* en prose, rédaction spéciale 20

O

Ophem, Bibl. du comte Hemricourt de Grunne, Prose 1 du *Roman de Troie*, version commune 175

Oxford, Bodl. Libr., Bodley 421, Christine de Pizan, *Epistre Othea* 247, 252

Oxford, Bodl. Libr., Douce 353, seconde rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, Prose 5 du *Roman de Troie* 176, 181, 186

P

Paris, BnF, Arsenal, 3172, Christine de Pizan, *Mutacion de Fortune* 155

Paris, BnF, Arsenal, 3479-3480, *Lancelot-Graal (Cycle Vulgate complet)* 199

Paris, BnF, Arsenal, 3483-3494, *Perceforest* 61-77

Paris, BnF, Arsenal, 3685, troisième rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, Prose 5 du *Roman de Troie* 176, 178, 185-187

Paris, BnF, Arsenal 5069, *Ovide moralisé* 171, 244, 245, 252

Paris, BnF, fr. 91, *Merlin* en prose et *Suite Vulgate* 214

Paris, BnF, fr. 95, *Estoire del Saint Graal*, *Merlin* en prose et *Suite Vulgate*. 214, 218, 225, 228, 231

- Paris, BnF, fr. 105, *Estoire del Saint Graal, Merlin en prose et Suite Vulgate* 213-236
- Paris, BnF, fr. 106-109, *Perceforest* 61-77
- Paris, BnF, fr. 110, *Lancelot-Graal (Cycle Vulgate complet)* 210
- Paris, BnF, fr. 111, *Lancelot en prose, Queste del Saint Graal, Mort le roi Artu* 200, 210
- Paris, BnF, fr. 113-116, *Lancelot-Graal (Cycle Vulgate complet)* 199, 210
- Paris, BnF, fr. 117-120, *Lancelot-Graal (Cycle Vulgate complet)* 199, 203, 210
- Paris, BnF, fr. 122, *Lancelot en prose, Queste del Saint Graal, Mort le roi Artu* 202, 210
- Paris, BnF, fr. 123, *Lancelot en prose, Queste del Saint Graal, Mort le roi Artu* 210
- Paris, BnF, fr. 137, *Ovide moralisé* en prose 167
- Paris, BnF, fr. 254, seconde rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César, Prose 5 du Roman de Troie* 181, 186
- Paris, BnF, fr. 301, seconde rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César, Prose 5 du Roman de Troie* 186
- Paris, BnF, fr. 333, *Lancelot en prose* 210
- Paris, BnF, fr. 339, *Lancelot, en prose, Queste del Saint Graal, Mort le roi Artu* 199, 210
- Paris, BnF, fr. 344, *Lancelot-Graal (Cycle Vulgate complet)* 214, 226, 228
- Paris, BnF, fr. 345-348, *Perceforest* 61-77
- Paris, BnF, fr. 373, *Ovide moralisé* 171, 243
- Paris, BnF, fr. 374, *Ovide moralisé* 172
- Paris, BnF, fr. 375, *Guillaume d'Angleterre* 31
- Paris, BnF, fr. 606, Christine de Pizan, *Epistre Othea* 241-243, 252
- Paris, BnF, fr. 749, *Estoire del Saint Graal, Merlin en prose et Suite Vulgate.* 225, 228-229
- Paris, BnF, fr. 768, *Lancelot en prose, rédaction spéciale.* 20
- Paris, BnF, fr. 770, *Estoire del Saint Graal, Merlin en prose et Suite Vulgate.* 214, 228
- Paris, BnF, fr. 783, copie Guiot, notamment des œuvres de Chrétien de Troyes 16
- Paris, BnF, fr. 785, *Prose 1 du Roman de Troie, version remaniée* 184-188
- Paris, BnF, fr. 821, *Roman de Troie, Landomata* 177-179, 184-188
- Paris, BnF, fr. 870, *Ovide moralisé* 163, 172
- Paris, BnF, fr. 871, *Ovide moralisé* 171
- Paris, BnF, fr. 872, *Ovide moralisé* 160, 171
- Paris, BnF, fr. 1422-1424, *Lancelot en prose, Queste del Saint Graal, Mort le roi Artu* 211
- Paris, BnF, fr. 1612, *Prose 1 du Roman de Troie, version commune* 173-188
- Paris, BnF, fr. 1627, *Prose 1 du Roman de Troie, version commune* 180, 186-188
- Paris, BnF, fr. 1631, *Prose 1 du Roman de Troie, version remaniée* 178, 184-185, 187-188
- Paris, BnF, fr. 1643, Christine de Pizan, *Chemin de Long Estude* 146
- Paris, BnF, fr. 2168, Marie de France, *Lais* 138
- Paris, BnF, fr. 9123, *Estoire del Saint Graal, Merlin en prose et Suite Vulgate.* 213-236
- Paris, BnF, fr. 12573, *Lancelot en prose, Queste del Saint Graal, Mort le roi Artu* 202, 211
- Paris, BnF, fr. 15455, troisième rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César, Prose 5 du Roman de Troie* 178, 184-187
- Paris, BnF, fr. 16998, *Lancelot en prose* 199-200, 211
- Paris, BnF, fr. 16999, *Lancelot en prose*

- Paris, BnF, fr. 19121, *Ovide moralisé* 163, 172
- Paris, BnF, fr. 19162, *Estoire del Saint Graal, Merlin en prose et Suite Vulgate.* 214, 225, 228, 234
- Paris, BnF, fr. 22554, seconde rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César, Prose 5 du Roman de Troie* 186-187
- Paris, BnF, fr. 24305, *Ovide moralisé* 171
- Paris, BnF, fr. 24306, *Ovide moralisé* 171
- Paris, BnF, fr. 24378, *Gérard de Nevers* 79-88
- Paris, BnF, fr. 24394, *Estoire del Saint Graal, Merlin en prose et Suite Vulgate.* 214, 228
- Paris, BnF, fr. 24396, seconde rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César, Prose 5 du Roman de Troie* 176, 181, 184, 186-187
- Paris, BnF, fr. 24401, *Prose 1 du Roman de Troie*, version remaniée 175, 182
- Paris, BnF, fr. 24530, Christine de Pizan, *Mutacion de Fortune* 155
- Paris, BnF, lat. 14921, Henri le Boulanger, *Sermons* 147
- Paris, BnF, NAF 1104, Marie de France, *Lais* 46, 129-144
- Paris, BnF, NAF 10052, *Prose 1 du Roman de Troie*, version commune 181, 187-188
- Paris, BnF, NAF 10057, Antoine de la Sale, *Jehan de Saintré* 148
- Paris, BnF, NAF 11674, *Prose 1 du Roman*

de Troie, version commune 186-188

R

- Rouen, BM, O.4, *Ovide moralisé* 160, 171, 238, 239, 244, 245, 246, 252
- Rouen, BM, O.6, *Lancelot* en prose, rédaction spéciale 20
- Rouen, BM, O.11 bis, *Ovide moralisé* 172
- Rouen, BM, O.33, *Prose 3 du Roman de Troie* 175, 184-188

S

- Saint-Pétersbourg, RBN, F.v. XIV 1, *Ovide moralisé* en prose 168, 172, 188
- Saint-Pétersbourg, RNB, Fr. F.v. XIV. 12, *Prose 1 du Roman de Troie*, version remaniée 182, 188

T

- Tours, BM, 954, *Prose 1 du Roman de Troie*, version commune 175

V

- Vatican, BAV, Vat. lat. 1479, *Ovide Métamorphoses avec gloses* 160
- Vatican, BAV, Reg. lat. 1480, *Ovide moralisé* 171

W

- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Guelf. 81.29 (Aug. fol.), seconde rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César, Prose 5 du Roman de Troie* 176

LISTE DES IMPRIMÉS ANCIENS CITÉS

B

La Bible des poètes [= Ovide, traduction des *Métamorphoses*], Paris, Antoine Vérard, 1^{re} éd. 1493-94, 2^e éd. 1498-99 ; 3^e éd. 1503 159-172

La Bible des poètes [= Ovide, traduction des *Métamorphoses*], Paris, Philippe le Noir, 1^{re} éd. 1523, 2^e éd. 1531 159-172

C

Cy commence Ovide de Salmonen son livre intitulé Metamorphose, Bruges, Colard Mansion, 1484 159-172

G

Le Grant Olympe des histoires poétiques... [= Ovide, traduction des *Métamorphoses*], Lyon, Denys de Harsy, 1532 159-172

J

Jean Corbechon, traduction du *Liber de proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, Lyon, Matthias Huss, 1482 113-126

Jean Corbechon, traduction du *Liber de proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, Lyon, Matthias Huss, 1485 113-126

Jean Corbechon, traduction du *Liber de proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, Lyon, Guillaume Le Roy, 1485 113-126

Jean Corbechon, traduction du *Liber de proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, Lyon, Matthias Huss, 1487 113-126

Jean Corbechon, traduction du *Liber de proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, Lyon, Matthias Huss, 1491 113-126

Jean Corbechon, traduction du *Liber de proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, Lyon, Claude Davost, 1500 113-126

Jean Corbechon, traduction du *Liber de proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, Paris, Antoine Vérard, sans date 113-126

Jean Corbechon, traduction du *Liber de proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, Lyon, Jean Siber, sans date 113-126

Jean Corbechon, traduction du *Liber de proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, Paris, Michel Le Noir pour Michel Angier et les libraires associés Jean Petit et Michel Lenoir, 1510 113, 116, 124-125

N

Nicolas de Clamanges, *Opera omnia*, Lugduni Batavorum, J. Balduinum impensis Elzevirii et H. Laurencii, 1613 146

P

Perceforest, Paris, Nicolas Cousteau pour Galliot du Pré, 1528 61-77

X

Les XV livres de la Metamorphose d'Ovide..., Paris, Marnef & Cavellat, 1574 159-172

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
Avant-propos : Variance, variante, variation.....	9
Joëlle Ducos	
Le texte médiéval existe-t-il ? Mouvance et identité textuelle dans les fictions du XIII ^e siècle.....	13
Patrick Moran	

PREMIÈRE PARTIE

LE PHILOLOGUE ET LES VARIANTES

Mouvance de l'œuvre, fixation du texte : essai d'édition critique de quelques passages de <i>Guillaume d'Angleterre</i>	29
Stefania Maffei	
Pour une grammaire de la mouvance : analyse linguistique de quelques structures adiaphores.....	43
Oreste Floquet & Sara Centili	
De l'utilité des variantes pour l'édition de textes.....	61
Gilles Roussineau	
Variations lexicales et édition : étude comparée des deux témoins manuscrits de <i>Gérard de Nevers</i> , mise en prose du <i>Roman de la Violette</i>	79
Matthieu Marchal	
Le linguiste et la variante : quelle(s) leçon(s) en tirer ?.....	89
Thomas Verjans	
Le problème de la variance et l'édition des textes en ancien français rédigés en caractères hébreux	101
Marc Kiwitt	
La mouvance du livre imprimé en français : l'exemple des incunables du <i>De proprietatibus rerum</i> de Barthélémy l'Anglais dans la traduction de Jean Corbechon.....	113
Christine Silvi	

SECONDE PARTIE

L'AUTEUR, LE COPISTE, L'ENLUMINEUR : VARIANCE ET CRÉATION

L'intratextualité inventive : la singularité critique d'un compilateur de lais	129
Nathalie Koble	
Variantes d'auteur ou variance de copiste : « l'escrivain » en moyen français face à la mouvance de ses manuscrits	145
Olivier Delsaux	
Entre Ovide et <i>Ovide moralisé</i> : la variance des traductions des <i>Métamorphoses</i> au Moyen Âge et à la Renaissance	159
Stefania Cerrito	
Les variantes et le sens de la réécriture dans les versions du <i>Landomata</i>	173
Florence Tanniou	
« Ceste lame n'ert ja levee » ou l'esthétique du retable dans le <i>Lancelot propre</i>	189
274 Sandrine Hériché-Pradeau	
L'ambassade du roi Loth et de ses fils auprès des barons rebelles : variations iconographiques.....	213
Irène Fabry	
Variations sur le mythe d'Actéon dans les enluminures de l' <i>Ovide moralisé</i> et de l' <i>Epistre Othea</i>	237
Matthieu Verrier	
Conclusion	253
Françoise Vielliard	
Bibliographie	257
Index des œuvres et des auteurs anciens	263
Index des manuscrits cités	267
Liste des imprimés anciens cités	271
Table des matières	273