

ÉLODIE BURLE-ERRECADE
& VALÉRIE GONTERO-LAUZE (DIR.)

LE MANUSCRIT UNIQUE

Une singularité plurielle





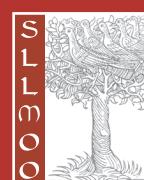
LE MANUSCRIT UNIQUE

Une singularité plurielle

Œuvre dont il ne reste qu'un seul exemplaire, le manuscrit unique nécessite, pour les médiévistes, une adaptation et une façon. On peut même partir de l'affirmation que tout manuscrit médiéval est unique, en tant qu'objet d'art (objet-livre et recueil d'enluminures) et version originale d'un texte (et ce jusqu'à l'invention de l'imprimerie). Cet ouvrage le démontre, l'unicité du livre est pour cette époque à la fois commune – le manuscrit dans sa forme même de copie est toujours unique – et singulière, dans les questions de production, de lecture et de réception qu'elle continue indéfiniment de poser. Électron libre d'une hypothétique tradition, le manuscrit dit « unique », souvent mystérieux et problématique, ouvre la voie à une riche réflexion dont les textes ici rassemblés sont un reflet.

Le manuscrit unique interroge en premier lieu la réception : pourquoi une œuvre nous est-elle parvenue dans un seul manuscrit ? Est-ce à dire que nous avons failli ne jamais la connaître (comme certaines œuvres de Chrétien de Troyes, dont nous ne connaissons que le titre) ? Le manuscrit unique introduit corolairement des problèmes d'édition. L'objet-livre médiéval, lorsqu'il est la source unique dont nous disposons, ne nous est pas forcément familier et demande un travail de lecture et d'interprétation spécifiques. C'est la question de l'intertextualité qu'ouvre pour finir le manuscrit unique. Comment lire ce texte, sinon à la lumière d'autres œuvres ? Les éditions de textes conservés dans un manuscrit unique s'attachent-elles généralement à retrouver les *topoi* du genre, à établir des comparaisons et des rapprochements avec des textes similaires et/ou contemporains ?

Maître de la Cité des Dames, enluminure sur parchemin du *Chevalier errant* de Thomas d'Aleran, ca 1403-1404, Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 12559, fol. 161v ©BnF, Dist. Rmn-GP/image BnF



LA MALÉDICTION DU MANUSCRIT UNIQUE :
QUELQUES RÉFLEXIONS SUR TROIS TEXTES...

Gérard Gouiran

ISBN : 979-10-231-5100-8



Cultures et civilisations médiévales
collection dirigée par Jacques Verger et Dominique Boutet

Dernières parutions

Le Rayonnement de la cour des premiers Valois à l'époque d'Eustache Deschamps
Miren Lacassagne (dir.)

Ambedeus. Une forme de la relation à l'autre au Moyen Âge
Cécile Becchia, Marion Chaigne-Legouy et Lætitia Tabard (dir.)

Épistolaire politique. II. Authentiques et autographes
Bruno Dumézil & Laurent Vissière (dir.)

Imja et name. Aux sources de l'anthropologie germanique, anglo-saxonne et slave
Olga Khallieva Boiché

Lire en extraits. Lecture et production des textes de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge
Sébastien Morlet (dir.)

Savoirs et fiction au Moyen Âge et à la Renaissance
Dominique Boutet & Joëlle Ducos (dir.)

Épistolaire politique. I. Gouverner par les lettres
Bruno Dumézil & Laurent Vissière (dir.)

Prédication et propagande au temps d'Édouard III Plantagenêt
Catherine Royer-Hemet

Intus et foris. Une catégorie de la pensée médiévale?
Manuel Guay, Marie-Pascale Halary & Patrick Moran (dir.)

Wenceslas de Bohême. Un prince au carrefour de l'Europe
Jana Fantysová-Matějková

L'Enluminure et le sacré. Irlande et Grande Bretagne, VII^e-VIII^e siècles
Dominique Barbet-Massin

Les Usages de la servitude. Seigneurs et paysans dans le royaume de Bourgogne
(VI^e-XV^e siècle)
Nicolas Carrier

Rerum gestarum scriptor. Histoire et historiographie au Moyen Âge. Mélanges Michel Sot
Magali Coumert, Marie-Céline Isaïa, Klaus Krönert & Sumi Shimahara (dir.)

Hommes, cultures et sociétés à la fin du Moyen Âge.
Liber discipulorum en l'honneur de Philippe Contamine
Patrick Gilli & Jacques Paviot (dir.)

Le Texte médiéval. De la variante à la recréation
Cécile Le Cornec Rochelois, Anne Rochebouet & Anne Salamon (dir.)

Élodie Burle-Errecade & Valérie Gontero-Lauze (dir.)

Le Manuscrit unique

Une singularité plurielle



Ouvrage publié avec le concours la Société de langues et de littératures
médiévales d'oc et d'oil (SLLMOO) et de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

Mise en page : Emmanuel Marc Dubois/3d2s (Issigeac/Paris)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0518-6
© Sorbonne Université Presses, 2018
Adaptation numérique :
© Sorbonne Université Presses, 2025

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

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

sup@sorbonne-universite.fr

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

tél. : +33 (0)1 53 10 57 60

LA MALÉDICTION DU MANUSCRIT UNIQUE: QUELQUES RÉFLEXIONS SUR TROIS TEXTES LONGS DE LA LITTÉRATURE OCCITANE MÉDIÉVALE

Gérard Gouiran
E.A. LLACS, Université Paul-Valéry, Montpellier III

Dans la littérature occitane médiévale telle que nous la connaissons aujourd’hui, la poésie lyrique est tellement dominante que les autres genres font figure d’échantillons. Il suffit ainsi des doigts d’une seule main pour compter les romans qui nous sont parvenus, et l’épopée n’est pas mieux lotie ; qui plus est, chacun de ces textes nous a été transmis par un nombre dérisoire de manuscrits. Tandis que la célèbre chanson de l’Alouette, ainsi que la désigne ensuite, se référant à sa mélodie, le manuscrit des *Mystères d’Elche*, a été conservée par une bonne dizaine de chansonniers, nous sommes réduits au manuscrit unique pour les textes rolandiens, le *Roman de Flamenca* et le *Guilhem de la Barra*.

Doit-on conclure que cet état de fait ne serait que la conséquence matérielle de ce que nous enseignent les *Rasos de trobar*, à savoir que « la parlure française vaut mieux et est plus charmante pour faire les romans, les rotrouenges et les pastourelles, mais celle de Limousin vaut mieux pour faire les *vers*, les chansons et les sirventés¹ » ? Voire ; mais sans vouloir remettre en cause les paroles du docte catalan Raimon Vidal, je ferai tout de même remarquer que si, en Catalogne et surtout en Italie, de grands seigneurs amateurs de poésie lyrique n’avaient pas pris soin de faire consigner les chansons des troubadours, les 41 chansonniers majeurs dont Martín de Riquer dresse le tableau se réduiraient aujourd’hui à une petite dizaine².

C'est ainsi que, des années durant, nos devanciers ont pu considérer que les Occitans n'avaient pas la tête épique, ce qui revenait déjà à passer un peu rapidement sur le cas du *Girart de Rossilhon* et montrer une étrange cécité à

¹ Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie [...], fünfte verbesserte Auflage*, Leipzig, O. R. Reisland, 1920, §123 : Raimon Vidal, *Las Rasos de trobar*, l. 62-64 : « *La parladura francesca val mais et es plus avinenz a far romanç, retronsas et pasturellas, mas cella de Limosin val mais per far vers et cansons e serventes* ».

² Martín de Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, t. I, p. 14.

l'égard de la *Chanson de la croisade contre les Albigeois* et de la *Guerre de Navarre* qui, même si les événements s'y trouvant traités étaient contemporains de leurs auteurs et de leurs éditeurs, n'en relevaient pas moins de l'épopée ; tout comme d'ailleurs la *Chanson d'Antioche* de Gregori Bechada, ou encore les chansons qui célébraient, en français, les croisades d'Orient.

On considérait sans doute alors que, sans *Chanson de Roland*, il n'existant pas d'*epos* digne de ce nom. Certes il se trouvait bien, chez le troubadour catalan Guillem de Berguedà, un curieux passage où le rude baron pyrénéen s'en prenait une fois de plus à l'un de ses adversaires préférés, le marquis de Mataplana, en ces termes : « À propos du combat, vous ne pouvez vous vanter ni vous glorifier d'avoir été supérieur à Roland à Saragosse³ » – « *qu'anc non valc tan Rolans a Serragoza* », une allusion un peu dérangeante à une cité où le paladin ne s'aventure jamais dans les textes connus ; mais allez savoir si, par Saragosse, l'auteur n'entendait pas l'Espagne, une métonymie est si vite arrivée !

40

On en était à ce point lorsque le bibliothécaire de la ville d'Apt découvrit en 1912 dans l'étude du notaire, M^e Pondicq, « un petit registre d'actes passés en l'an 1398 devant maître Rostan Bonet⁴ ». Mario Roques, auquel j'emprunte ces lignes, semble marquer quelque aigreur lorsqu'il explique que, au début du registre, « ont été copiés deux poèmes provençaux que, à défaut de titre figurant dans la copie, leur premier éditeur a intitulés arbitrairement *Roland à Saragosse* et *Ronsasvals* », avant d'y revenir dans la note 1 du même ouvrage :

C'est pure coïncidence sans portée, si, en 1925, l'éditeur du *Roland à Saragosse*, qui n'avait pas en vue la pièce catalane, a choisi arbitrairement pour titre ce même groupement de mots, sans juger utile de dire, par une étrange modestie, qu'il est lui-même ce premier éditeur, mais en ne laissant pour autant aucun doute grâce à la date qu'il indique [...]⁵.

Reconnaissons que cela fait beaucoup d'« arbitrairement ». Bien sûr, le choix de ce titre est arbitraire, puisque les deux feuillets doubles extérieurs du premier cahier sont perdus, qu'il nous manque donc le début du *Roland à Saragosse* et que son auteur n'a pas l'élémentaire courtoisie de préciser, à la fin de ce qu'il appelle son « roman », quel titre il entendait lui donner. Au demeurant, si le texte jumeau *arbitrairement* intitulé *Ronsasvals* par le même éditeur, sur

3 Martín de Riquer, *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996, XII, v. 17-18, p. 198 : « *Ja del tornei no-us cal gabar ni feigner / c'anc non valc tant Rotlans a Serragosa* ».

4 *Roland à Saragosse. Poème épique méridional du xive siècle*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Classiques français », 1956, p. V.

5 Mario Roques, « *Roland à Saragosse* », dans *Homenaje ofrecido a R. Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, Hernando, 1925, t. III, p. 407-418.

la proposition, dit-on, de Paul Meyer, a bien conservé, lui, à mon sens, son début et sa fin, nous ne savons pas quel titre on employait « officiellement » pour le désigner – si tant est que l'emploi d'un titre ait reçu, alors, un caractère d'obligation... Maître Bonet, s'il est bien celui qui a copié le manuscrit, ne semble pas avoir été très soucieux des titres et, somme toute, le beau nom de *Ronsasvals* vaut bien une éventuelle et peu imaginative *Cançon de Rolland*. Qui plus est, il convient fort bien à ce *liber* qui, à la différence du texte oxfordien, commence directement à Roncevaux et ne quitte ce lieu que dans les pages finales consacrées là aussi à *Bellauda*, mais en deux laisses bien plus étendues – et probablement situées à Blaye plutôt qu'à Aix.

Sans doute Mario Roques avait-il des raisons pour regretter aussi vivement le choix d'un titre reprenant de manière à ce point directe le vers de Guillem de Berguedà. On les comprend en poursuivant la lecture de la note citée plus haut, dans laquelle il explique qu'en dépit de cette proximité, « rien n'indique qu'il y ait là une allusion au thème du roman provençal et non un simple rappel de la guerre d'Espagne », avant de reprocher à Aurelio Roncaglia⁶ d'en avoir tiré « des conclusions hasardeuses sur l'ancienneté du thème romanesque » et de conclure, dans une curieuse formulation : « le rapprochement de ces deux noms propres dans deux formules analogues ne suffit pourtant pas à mettre ici en cause notre roman ».

Qu'avait donc écrit Roncaglia pour encourir ainsi les foudres de Roques et l'amener à cette sèche mise au point? Simplement que les vers du troubadour catalan représentaient une allusion « *a un poema vicino al Roland a Saragossa provenzale* », c'est-à-dire à un poème voisin du *Roland a Saragossa* provençal.

Après plusieurs années, Martín de Riquer est revenu sur cette question dans l'édition qu'il a procurée de Guillem de Berguedà, et où il expliquait :

Jusqu'alors on acceptait, tant pour le poème provençal *Rollan a Saragossa* que pour son jumeau *Ronsasvals*, une datation très proche de celle du manuscrit unique qui les a transmis, un registre de 1398 ; et Mario Roques, qui fit connaître et publia les deux gestes, les avait situées, sans préciser, au XIV^e siècle. Devant la note de Roncaglia, qui supposerait pour le moins un poème provençal antérieur au *Rollan a Saragossa* à la fin du XII^e siècle (nous précisons pour notre part : antérieur à la période 1180/1181, puisque Ponç de Mataplana est encore vivant quand le troubadour écrit le sirventés), Mario Roques réagit en maintenant la date qu'il avait assignée, affirmant que c'était un pur hasard qui lui avait fait donner au poème provençal (sans titre dans le manuscrit) un nom qui

6 Aurelio Roncaglia, « *Rolan a Saragossa* », *Cultura neolatina*, X, 1950, p. 63-68.

coïncidait avec les mots « *Rotlans a Serragosa* » du vers de Guillem de Berguedà. On doit objecter que cette observation ne ruinait pas l'hypothèse de Roncaglia, étant donné que dans toute la tradition rolandienne, Roland ne combat jamais « dans Saragosse » (cité où n'entrent, avant sa légendaire conquête par Charles, que trois Francs : Basin et Basan, messagers décapités par le roi maure, et le traître Ganelon), mais à proximité de Saragosse et meurt à Roncevaux avant que l'armée de Charlemagne n'entre dans la cité. Ainsi, quand Guillem de Berguedà se réfère, comme s'il faisait allusion à un sujet connu de tous, au courage de « *Rotlans a Serragosa* », il est parfaitement logique de croire qu'il a à l'esprit la thématique centrale du poème provençal. En outre, celui-ci révèle une bonne connaissance de la cité aragonaise en citant très souvent la fameuse Zuda (en provençal Susa), ce qui fait soupçonner une très ancienne tradition⁷.

En fait, la position de Mario Roques, dont j'imagine mal qu'il ne se soit pas aperçu plus tôt de la coïncidence entre le nom qu'il imposait au *romans* et les vers de Guillem de Berguedà, me paraît motivée par deux raisons : la première, plus aisée à mettre en avant, s'appuie sur l'histoire littéraire. En effet, les critiques que j'ai cités reprennent souvent le mot *roman* inscrit à la fin de ce texte, mais sans le placer entre guillemets ou le mettre en italiques et, de fait, on ne peut que constater que le *Rollan a Saragossa* est riche d'éléments romanesques. Dans la première partie, où Roland répond au défi de Braslimonde, l'épouse de Marsile, en réalisant le *gab* de se rendre seul à Saragosse, les éléments amoureux ne manquent pas et la reine sarrasine joue un rôle important⁸. En revanche, du vers 650 au vers 1410 et dernier, l'histoire amoureuse est perdue de vue et ne subsiste plus qu'un texte franchement épique, qu'on pourrait intituler «la querelle d'Olivier et de Roland»⁹. Pour Mario Roques, il était sans doute impensable que le romanesque eût pu contaminer un texte épique à la fin du XII^e siècle.

Martín de Riquer concède volontiers que le récit auquel se réfère Berguedà peut ne pas être le texte tel que le manuscrit aptésien nous l'a transmis mais, puisqu'il dit que le troubadour a « à l'esprit la thématique centrale du poème provençal », l'argument de la nécessaire postériorité du romanesque ne lui semble manifestement pas définitif, encore qu'on aimerait bien savoir ce

7 *Guillem de Berguedà*, éd. Martin de Riquer, Abadía de Poblet, Poblet, 1971, p. 167-168.

8 Gérard Gouiran, « *So dis la donna* : “Oy, bel sira Rollan, Mos maritz es en malaür lo gran.” Les Sarrasins et la Sarrasine dans *Rollan a Saragossa* », *Senefiance*, 25, « De l'étranger à l'étrange ou la conjointure de la merveille », Aix-en-Provence, PUP, 1988, p. 221-244.

9 On serait tenté de dire que c'est Charlemagne lui-même qui remet le romanesque à sa place : lorsque Roland lui tend en témoignage de son exploit le manteau que lui a donné la reine, l'empereur se contente de mettre le manteau sans mot dire, puis donne celui qu'il portait à un jongleur (v. 1281-1286).

qu'il considère comme le thème central, de l'intrigue romanesque ou de la querelle épique. Il ne me paraît guère envisageable que le premier ait été ajouté ultérieurement à la seconde.

De fait, il y a peut-être beaucoup à apprendre de ces textes où des éléments anciens et parfois très anciens coexistent, semble-t-il, avec des inclusions bien plus tardives. Ainsi, pour le *Ronsasvals*, daté lui aussi du XIV^e siècle par Mario Roques, qui avait sans doute fort bien compris que « la version unique d'un texte voisine avec d'autres œuvres dans le manuscrit, regroupement qu'il convient également d'interroger », mais parvenait à une conclusion quelque peu rapide. On retrouve bien dans le *Ronsasvals* une présence de la femme qui n'est pas habituelle dans la chanson de geste: c'est en lui rappelant Bellauda que Olivier parvient, après une première rebuffade, à faire sonner Roland du cor; mieux encore, le neveu de Charles pense à sa fiancée à plusieurs reprises, et même pendant sa prière finale; enfin, Bellauda est présente dans les trois laisses finales et sa mort, qui n'a rien de l'extrême discréption de la Belle Aude, relève davantage du roman noir que de l'épopée¹⁰.

Il n'empêche que Martín de Riquer a pu proposer une datation beaucoup plus précoce en fonction de l'armement évoqué, car Galian, le fils d'Olivier, y reçoit la *gautada* après avoir coiffé le heaume, ce qui implique un type de casque qui ne recouvre pas le visage. J'ai pu moi-même constater que la vogue du *planh* se traduisait par des emprunts à des pièces de Bertran de Born et de Gaucelm Faidit datées de la fin du XII^e siècle¹¹, et que Turpin ne se présentait pas comme évêque de Reims, mais de *Regina*, ce qui rappelle fort la Castra Regina romaine, Regensburg ou Ratisbonne, évêché depuis 739, bien loin de Saint-Denis.

Tout se passe comme si Mario Roques pensait bien suffisant d'admettre l'existence de textes rolandiens en occitan: leur accorder une trop grande ancienneté aurait entraîné des bouleversements auxquels ne pouvaient songer que des critiques non français¹².

¹⁰ Gérard Gouiran, « Le jardin de Belauda », *Senefiance*, 28, « Vergers et jardins dans l'univers médiéval », Aix-en-Provence, PUP, 1990, p. 126-137 et « Silhouettes de femmes dans les textes rolandiens occitans et franciens », dans Gabriel Bianciotto (dir.), *Il miglior fabbro. Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1991, p. 179-192.

¹¹ Gérard Gouiran, « *Per las lurs armas devon tostemp cantier. Effets d'intertextualité entre le Ronsasvals et certains planhz lyriques* », *Actes du III^e Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes de Montpellier (1990)*, Montpellier, 1993, t. III, p. 907-918.

¹² De fait, dans la formule citée plus haut: « le rapprochement de ces deux noms propres dans deux formules analogues ne suffit pourtant pas à mettre ici en cause notre roman », la tentation est forte de se demander ce que le possessif inclut ou exclut.

L'inventeur du *Roman de Flamenca*, comme on dit pour les découvreurs de trésors cachés, aurait été le préfet de l'Aude, Gabriel Delessert, lequel, trouvant à la bibliothèque de Carcassonne ce joli petit manuscrit et se demandant en quelle langue il pouvait bien être rédigé, l'aurait envoyé en 1834 au romaniste le plus reconnu de l'époque, l'académicien François Raynouard, qui conféra à l'ouvrage son titre actuel (l'exception d'un nom de femme non accompagné dans un roman médiéval) « du nom de la dame qui y joue le grand rôle », tandis que d'autres, à commencer par Paul Meyer, auraient préféré le placer sous l'égide du héros masculin, et l'intituler le *Roman de Guilhem de Nivers*.

Nous nous trouvons une fois encore devant un manuscrit unique, mais celui-ci présente un nouvel inconvénient : les lacunes y sont nombreuses.

Dans un article majeur, Rita Lejeune a considéré qu'elles étaient de deux sortes : certaines – en particulier au début et à la fin de l'ouvrage – peuvent relever de la simple usure et des dommages du temps ; trois autres, en revanche, ont un statut bien différent : ainsi, pour l'une d'elles

[...] au beau milieu d'un manuscrit qui, en ces endroits, n'est pas détérioré, des feuillets manquent dont on ne peut expliquer la disparition. Il est impossible, par exemple, d'attribuer à de la pudibonderie d'un lecteur, ou bien à un souci de morale, la volonté de faire disparaître certains passages. Des épisodes autrement corsés, des propos autrement audacieux sont tranquillement restés en place¹³.

Une dizaine d'années plus tard, un ouvrage de Roger Dragonetti, qui a fait date, a repris le sujet. L'auteur dénombrait dix-neuf ou vingt lacunes, sans compter ce qu'il appelait les élisions du début et de la fin (où l'auteur médiéval nommait peut-être son livre). Voici comment était exprimée son idée principale :

Ce roman se donne à lire sans commencement ni fin et, de surcroît, privé, par-ci, par-là, d'un certain nombre de feuillets, de vers et d'un demi vers. Mais les effets produits par ce morcellement matériel semblent correspondre à une structure dont la discontinuité pourrait bien être la forme même de l'écriture narrative de la *fin'amor* et de ses contredits¹⁴.

Ainsi, les lacunes en question correspondent au nombre des mots échangés par les futurs amants dans l'église et la lacune ferait sens, « plutôt que de résulter

¹³ Rita Lejeune, « Le manuscrit de *Flamenca* et ses lacunes », *Marche romane. Cahiers de l'Association des romanistes de l'université de Liège*, hors-série, 1979, « Littérature et société occitane au Moyen Âge », p. 331-339.

¹⁴ Roger Dragonetti, *Le Gai Savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Joufroi de Poitiers*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 88-89.

– par on ne sait quel accident – de la disparition de deux feuillets arrachés au manuscrit ou de diverses autres formes de mutilation¹⁵ ».

Dragonetti a surtout développé son idée à propos de la lacune sur laquelle s'était penchée Rita Lejeune, celle qui affecte, au beau milieu du roman, le *salut* envoyé par Guilhem prétendument à la *bella de Belmont*, mais en réalité à Flamenca, et cela par l'intermédiaire d'Archambaut de Bourbon, le mari même de la dame. À la fin de l'actuel folio 123v, celui-ci s'apprête à lire le poème à la demande de sa femme et des suivantes et complices de celle-ci et, au début du 124r, l'auteur nous décrit les images qui illustrent le texte du *salut*. Comme le dernier vers du folio 123 s'achève par une rime en –és (*auses*) et le premier du 124 par une rime en –adas (*formadas*) et que ni l'une ni l'autre ne trouvent leur correspondante, il est difficile de ne pas reconnaître que le manuscrit présente en ce point une importante lacune, que le critique commente ainsi :

Le roman de *Flamenca*, nous l'avons dit, offre un exemple remarquable de l'état lacunaire d'un écrit dont les blancs répétés qui fragmentent à leur manière le récit n'entament pas pour autant la continuité de l'aventure. Il ne s'agira pas pour nous de rendre à tout prix signifiantes les failles multiples de ce récit, suspendu entre deux silences, mais tout simplement de jouer une lecture où l'on supposerait que l'absence de quelques feuillets dans le *salut* de Guillaume serait l'effet d'une exigence formelle, dont la règle serait applicable à toutes les autres lacunes¹⁶.

Plus prudent qu'on ne le dit souvent, Dragonetti achève sa phrase par une mise en garde : « Il ne s'agit pas là d'une certitude, mais d'une mise à l'épreuve, disons d'une façon de ruser avec la chance ou la surprise ».

De fait, il y a quelque chose de séduisant dans cette idée que le manuscrit est littérairement signifiant dans sa totalité, et Dragonetti écrit quelques fort belles pages au sujet de « cette rhétorique lacunaire où le hasard – mais est-ce bien lui – escamote les feuillets » :

Miroir dans le miroir du récit, le dialogue des amants et le poème de Guillaume réunis échangent les reflets de leurs failles, mais c'est aussi l'absence de l'amant après sa métamorphose en poème qui est spécularisée par le poème effacé¹⁷.

¹⁵ Christopher Lucken, « Le génie orgueilleux », dans Jacques Berchtold et Christopher Lucken (dir.), *L'Orgueil de la littérature. Autour de Roger Dragonetti*, Genève, Droz, p. 19.

¹⁶ R. Dragonetti, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*, op. cit., p. 131.

¹⁷ *Ibid.*, p. 136-137.

Mais il faut résister aux prestiges de l'enchanteur genevois, lequel bien souvent cède un peu trop facilement à ceux des mots qui, pour être bons, ne sont pas toujours vrais¹⁸, pour nous souvenir que le manuscrit est aussi une réalité matérielle, un pauvre support dont la fragilité est toujours menacée.

Nadia Togni est allée examiner le manuscrit de *Flamenca* à la bibliothèque intercommunale de conservation de Carcassonne et, bien que la reliure en soit très serrée, son étude a donné des résultats extrêmement intéressants, tout particulièrement en ce qui concerne l'alternance du côté chair et du côté poil des folios. Voici son analyse pour le passage qui nous intéresse :

La lacune entre le f. 123 et le f. 124 s'étend sur deux cahiers différents, à savoir le XIII^e et le XIV^e. Le XIII^e cahier est gravement mutilé, ayant perdu le bifeuillet extérieur (actuellement le recto du premier feuillet, le f. 117, est un côté poil), plus l'avant-dernier feuillet qui devait être solidaire avec le f. 117. Le XIV^e cahier a perdu seulement son premier feuillet, qui devait être solidaire avec le f. 132 (dans ce cahier la première page est également un côté poil).

46

Cette lacune de trois feuillets concerne un très long morceau de la narration, soit 174 vers qui, vraisemblablement, présentaient le texte des *salutz* envoyés par Guillem à Flamenca par l'intermédiaire d'Archimbaut. En effet, le récit s'arrête à la fin du f. 123v, lorsque Archimbaut s'apprête à lire l'épître amoureuse de Guillem, et il reprend au début du f. 124r avec la description des figures de deux amants peintes sur le parchemin de la missive. Ce passage est parmi ceux qui ont éveillé le plus d'intérêt de la part des érudits. Puisque le texte demeure totalement inconnu, on a même douté de son existence. En fait, une lacune de trois feuillets à cet endroit du manuscrit nous paraît une preuve suffisamment convaincante de la présence de l'épître amoureuse de Guillem à ce point du récit¹⁹.

Resterait la question du nombre de folios disparus : Jean-Charles Huchet, en se fondant sur la taille moyenne des *salutz* d'Arnaut de Mareuil, parlait déjà de « deux feuillets recto-verso de vingt-neuf vers (cent seize vers), voire trois (cent soixante-quatorze vers) », mais il n'envisage pas l'hypothèse qu'une partie de ces feuillets ait pu être occupée par une illustration que viendrait décrire la suite du texte du roman, ce qui pourrait expliquer leur ablation²⁰ ; il est vrai que les illustrations de ce manuscrit se limitent à des lettres en rouge et en bleu, mais

¹⁸ C'est le cas du jeu de mots dans « l'auteur anonyme renouvelle sa *troveüre* et sa *troueüre* » qui n'a pas lieu en occitan entre *trovadura* et *traucadura*, non plus qu'entre *sanz* et *sainz* dans « se garder telle que son mari l'a gardée, à la fois "sainte" et "saine" (en sa prison) » puisque *sainz* signifie « ici-dedans ».

¹⁹ Nadia Togni, « Les lacunes du manuscrit de *Flamenca* », *Revue des langues romanes*, 104, 2000/2, p. 379-398.

²⁰ « L'*Entrebescamen* des mots et des corps », *Médiévales*, 11, 1986, p. 114.

peut-on pour autant récuser l'hypothèse de miniatures qui auraient illustré les points stratégiques représentés par le début, le milieu et la fin du roman²¹?

Encore un élément étrange : une main a gratté le dernier vers du folio 123.

Or, on pourrait imaginer que le lecteur qui a arraché les trois feuillets se soit appliqué à gratter le dernier vers du feuillet précédent, dont la présence aurait témoigné de son forfait. Et d'ailleurs, s'il est vrai que l'intervention maladroite du lecteur sur les trois feuillets compromet, au moins en partie, la linéarité du récit, il est vrai également que, en raison de l'autonomie narrative du texte enlevé, et même grâce à l'intervention ponctuelle sur le dernier vers au f. 123v, la présence de cette lacune est relativement peu gênante²².

À cela, Roberta Manetti objecte : « Il ne me semble pas très probable qu'une insertion de l'importance du *salut d'amor* ait été dépourvue d'une initiale enluminée pour laquelle il n'y aurait pas la place dans le passage raclé du fol. 123v²³ ». J'avoue que, contraints comme nous le sommes à travailler sur des hypothèses et, le salut d'amour inséré comme il semble l'avoir été dans le roman, l'objection, dont je reconnaissais la valeur, n'emporte pas totalement ma conviction.

Une fois encore, s'agissant d'un manuscrit unique, la comparaison avec un autre codex peut s'avérer utile : le *Roman de Jaufré* a ainsi eu davantage de chance que celui de *Flamenca*, puisque nous avons conservé deux manuscrits de son texte complet, et quatre fragmentaires. Parmi ces derniers, le scribe du ms. N a recopié un passage rassemblant deux monologues qui, en fait, se répondent et dans lesquels les héros, Jaufré d'abord, puis Brunissen, prennent séparément la décision de s'avouer leur amour. Ce passage peut être considéré comme un tout autonome, et ses 284 vers ont été « placés après “l'enseignement moral” d'Arnaut de Mareuil et “l'enseignement de la dame” de Garin le Brun²⁴ ». Il est

²¹ Après avoir rappelé que R. Lejeune « formule l'hypothèse que les lacunes qui se sont produites à l'intérieur du codex, et précisément dans des endroits où le manuscrit n'est pas trop détérioré, ont été provoquées par un lecteur qui aurait détaché les feuillets manquants. À son avis, il se peut qu'aux endroits perdus (et exclusivement à ces endroits) le codex ait contenu des enluminures qui auraient excité la convoitise d'un amateur ou d'un collectionneur », N. Togni conclut, non sans prudence : « Une telle hypothèse pourrait également concerner la lacune du début et celle de la fin du manuscrit » (« Les lacunes du manuscrit de Flamenca », art. cit., p. 397).

²² *Ibid.*, p. 391-392. Voir également la n. 39, p. 397.

²³ « *Non mi sembra però probabilissimo che un inserto importante come il salut d'amor fosse privo di iniziale decorata (per la quale nel luogo de la rasura a c. 123v non ci sarebbe spazio)* », Roberta Manetti, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi, 2008, p. 44, n. 170.

²⁴ René Lavaud et René Nelli, *Les Troubadours. Jaufre, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, Paris, Desclée de Brouwer, 2e éd., 1960, p. 28. Le passage est compris entre le vers 7389 et le vers 7672 dans cette édition.

possible de penser que cette extraction avérée peut être mise en parallèle avec ce qui s'est produit pour le manuscrit de *Flamenca*.

De fait, il arrive que les progrès de la recherche viennent contrecarrer l'imagination des éditeurs, que le manuscrit unique semble parfois exalter davantage qu'il ne le faudrait. Dans le cas de *Flamenca*, qui nous frappe par son charme et, si j'ose dire, par sa modernité, dans laquelle entre pour beaucoup l'intelligence ironique d'un narrateur anonyme qui se joue tout à la fois de ses personnages et de son lecteur, on est surpris de ne trouver nul écho, nulle allusion au texte dans la littérature médiévale. Bien sûr, on a pu se demander s'il n'y avait pas de lien entre le roman occitan et le *Joufroi de Poitiers*, mais rien n'indique qu'une telle relation ait été directe, et il semble plus probable que les points de rencontre proviennent de sources communes²⁵. Alors que les allusions aux couples célèbres sont si nombreuses chez les troubadours, aucun ne mentionne la dame de Bourbon ni Guilhem de Nivers. Devant les audaces d'un héros réputé le plus parfait des hommes, car à la fois chevalier et clerc, mais qui, de fait, ne respecte pas lui-même la chevalerie et encore moins la clergie²⁶, on s'est même demandé si un pareil roman avait jamais circulé, et hypothèses romanesques de courir... jusqu'à ce que Stefano Asperti découvre, dans un chansonnier catalan, huit octosyllabes qui correspondent exactement aux vers 2717-2724 de l'édition Manetti²⁷. Cela ne nous renseigne pas beaucoup au sujet de la diffusion du roman de *Flamenca* et de son extension, mais rogne quelque peu les ailes d'hypothèses abusives que le manuscrit unique risque bien, ici comme ailleurs, de favoriser.

Les auteurs des textes que nous venons d'examiner nous sont restés inconnus, et il en est de même pour le ou les auteurs du *Roman de Jaufré* ainsi que pour celui de la seconde partie de la *Chanson de la croisade albigeoise*; on me dira peut-être que cela n'a vraiment rien d'extraordinaire s'agissant d'œuvres médiévales, mais ce l'est plus toutefois qu'on ne le croirait, dans la mesure où l'une des caractéristiques de la lyrique occitane est précisément que ceux qui ont fabriqué les chansonniers ont pris grand soin de désigner un auteur pour la plupart des textes, et ont même commencé leurs anthologies par des tables où ils tentent

²⁵ Voir R. Manetti, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, op. cit., p. 10-11 et n. 15, qui renvoie à L. Lazzerini (*Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, p. 211-212).

²⁶ Voir Dominique Luce-Dudemaine, *Flamenca et les « novas » à triangle amoureux : contestation et renouveau de la « fin'amor »*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007 et Gérard Gouiran, « À propos du *melhurar* dans le *Roman de Flamenca* », dans Isabelle Arseneau et Francis Gingras (dir.), *Cultures courtoises en mouvement*, Gatineau, Presses de l'université de Montréal, 2011, p. 132-148.

²⁷ « *Flamenca e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo* », *Cultura neolatina*, 45, 1987/3-4, p. 63.

de faire correspondre à chaque *incipit* le nom d'un troubadour. Pourquoi cette exception épico-romanesque? Faudrait-il comprendre que la geste et le roman sont encore en prise plus ou moins directe avec une oralité qui ferait d'eux la création de tous, alors que la *cançon*, genre courtois et aristocratique s'il en fut, supposerait l'individualité de son auteur? Bien téméraire qui répondra.

Or, dans le dernier cas que je souhaite aborder rapidement, nous possérons tous les renseignements que nous pouvons souhaiter, le nom de l'auteur comme le titre de l'ouvrage, puisque, dès avant que le roman ne commence, l'auteur nous avertit ainsi: « Ce livre a été composé par Arnaut Vidal de Castelnaudary sur les aventures de Monseigneur Guilhem de la Barra²⁸ ». Comme si cela ne suffisait pas, de nouvelles précisions nous sont données à la fin de l'ouvrage qui est dédicacé au noble Sicard de Montaut, seigneur d'Hauterive (v. 5290-5325). Il est même indiqué que le roman a été composé et achevé en l'année 1318 et, pour ne rien nous dissimuler, qu'il a été fait sans difficulté et sans mal par sire Arnaut Vidal²⁹. Rares sont les ouvrages médiévaux à nous avoir fourni autant d'éléments! Qui plus est, notre auteur ne nous est pas connu par ce seul roman: un manuscrit exécuté à Toulouse au milieu du XIV^e siècle nous donne des informations supplémentaires au verso de son folio 34 dans la rubrique d'une poésie religieuse dédiée à la Vierge, *Mayres de Dieu, Verges pura*: « Sirventés, lequel fut composé par sire Arnaut Vidal de Castelnaudary; il remporta la violette d'or à Toulouse, à savoir la première qui y fut donnée, ce fut en l'an 1324 », soit six années après la rédaction de son roman. Enfin, un registre de l'ancienne académie toulousaine précise que « mestre » AV de C fut fait « docteur en gaie science pour une nouvelle chanson composée pour Notre Dame » qui ne nous est pas parvenue...

Pourtant, du *Livre des aventures de Monseigneur Guilhem de la Barra*, nous n'avons conservé qu'un manuscrit de papier unique avec, sur sa couverture de parchemin, deux vaches qui ont amené son premier éditeur, Paul Meyer, à une association avec Gaston de Foix, ainsi qu'entre plusieurs dessins une date: *anno domini 1324*.

²⁸ Arnaut Vidal de Castelnaudary, *Le Livre des aventures de Monseigneur Guilhem de la Barra*, éd/trad. en français moderne par G. Gouiran, Paris, Champion, 1997: « Aquest libre fe Arnaut Vidal de Castel nou d'Ari de las aventuras de Mosenher Guillem de la Barra ».

²⁹ *Ibid.*, v. 5326-5344: « A l'issida del mes de may / fo faitz e complitz est romans, en l'an qu'om contava dels ans / de Nostre Senhor Jhesu Crist, / segon ques a mi m'es avist, / per cartas, et es veritatz, / qu'en la Verge fon encarnatz, / quan per l'angel fo nonciada / et ela sirventa clamada / cosseup, autrejan sa paraula; / aiso fait contavam ses faula / .m. e.ccc. e.xvii. // Aquest romans fe ses enueg / e ses trebalh n'Arnaut Vidal, / cuy Deus defendea de tot mal / e que-l gar de tot encombrrier / e-l tuelha tot mal cossier / et a far li do s'autra vida, / Amen dic per far ma fenida. »

Nous interroger sur les raisons de ce qu'on ne peut guère considérer que comme un échec éditorial nous entraînerait bien loin, et sans grand espoir d'y trouver une explication : ce qui a empêché Arnaut Vidal de trouver un public, est-ce le roman lui-même, avec sa bizarre polyphonie ? Sa curieuse bipartition, qui fait succéder une aventure épique en pays sarrasin s'achevant par une conversion presque générale à une aventure romanesque où se succèdent malheurs et torrents de larmes, avant un heureux dénouement où la vertu est récompensée et le péché, amnistié ? Après tout, le mélange des genres épique et romanesque ne va pas sans rappeler le *Roland à Saragosse*. Mais bizarre, curieuse, pour qui ? Est-ce le nouvel état du monde, avec le bouleversement d'une Toulouse devenue capitale de l'Inquisition ? Le passage du *trobar* de création à un *consistori* de maintenance³⁰ ?

Pour conclure au sujet des malheurs – ou des méfaits ? je ne sais comment il faut les désigner – du manuscrit unique, on me pardonnera de m'accorder les facilités de l'anecdote. J'avoue avoir éprouvé une grande surprise, lorsque je recopiais à Chantilly le texte du manuscrit 594 du musée Condé, en découvrant, tout en haut du verso de sa première page, une tache qui dissimulait la fin des vers 32-33, alors que l'édition de Paul Meyer ne signalait rien de tel et transcrivait sans commentaire : « *E.l reys joves am bel saber / estec aut entre dos donzels* » où *saber* fournissait la rime à *vezer* et *donzels* à *fels*³¹. Plein de confiance dans le grand romaniste, je tirai la conclusion que le maître avait sans doute eu le manuscrit entre les mains avant l'apparition de cette tache, mais en dépit de ma foi profonde, je demandai si le musée disposait d'une lampe de Wood ; c'était bien le cas, mais l'ampoule lui faisant défaut, ce ne fut que l'année suivante, lors d'une nouvelle campagne, que je pus examiner le feuillet où se lisait très distinctement : « *E.l reys joves am bel saber / estec aut entre dos dintels* ». Nous sommes au début du roman, et les nobles sujets du roi de la Serra ont demandé la réunion d'un conseil afin que ce dernier prenne la décision de se marier. L'auteur s'intéresse davantage au nombre des seigneurs – plus de mille – qu'au lieu de la réunion, *lo palaitz*, mais l'auteur précise immédiatement que le roi « *tantost del castel davalec* ». Il faut bien reconnaître que le terme *aut* paraît plus naturel si le roi se tient entre deux créneaux que s'il est placé entre deux jeunes gens.

³⁰ Sur ces questions, voir G. Gouiran, « Et si tous les chemins menaient à Damas ? », *La Manchette*, 3, « La conversion », dir. M. Blaix, 2004, p. 143-167, et Sabrina Galano, « À propos du roman occitan : le *Livre des aventures de Monseigneur Guilhem de la Barra* », *Revue des langues romanes*, 114, 2010/1, p. 23-45.

³¹ *Guillaume de la Barre. Roman d'aventures par Arnaut Vidal de Castelnau-dary*, éd. Paul Meyer, Paris, Firmin-Didot, coll. « Société des anciens textes français », 1895.

Toutefois, on ne peut que sourire en se remémorant les propos d'Edmond Faral qui, craignant le manque d'audace d'un éventuel éditeur de manuscrit unique, écrivait :

L'édition des textes est un art qui, comme tous les arts, demande de l'à-propos, le sentiment de convenances diverses et, avant tout, la faculté de discerner entre le possible, le probable et le certain. L'éditeur qui, sans faire ces différences, introduit dans un texte des corrections aventurées manque à l'auteur et manque au lecteur. Mais ce n'est pas une raison pour que les autres, circonspects et ne s'engageant qu'à bon escient, cèdent à une excessive timidité et se résolvent à une abdication³².

Si l'on se fie à son attitude en cette affaire, on conclura que Paul Meyer ne faisait sans aucun doute pas partie des pusillanimes.

³² Edmond Faral, « À propos de l'édition des textes anciens. Le cas du manuscrit unique », dans *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel [...] par ses amis, collègues et élèves*, Paris, Société de l'École des chartes, 1955, t. I, p. 421.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos

Élodie Burle-Errecade & Valérie Gontero-Lauze	7
---	---

PREMIÈRE PARTIE

LA RÉCEPTION DU MANUSCRIT UNIQUE

Textes scientifiques français et manuscrit unique

Joëlle Ducos	13
--------------------	----

Un manuscrit singulier et *unicum* à Saint-Augustin de Canterbury: le fabliau

Un chevalier et sa dame et un clerk dans le manuscrit Cambridge, Corpus Christi

College 50

Francis Gingras	25
-----------------------	----

La malédiction du manuscrit unique:

quelques réflexions sur trois textes longs de la littérature occitane médiévale

Gérard Gouiran	39
----------------------	----

147

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉDITION DU MANUSCRIT UNIQUE

Publier le manuscrit unique: problèmes et exemples d'édition (avec une note sur

le *Tristan* de Béroul)

Giuseppina Brunetti	55
---------------------------	----

Le *Rosarius* ou les vestiges du cabinet d'étude d'un prédicateur mondain

Marie-Laure Savoye	73
--------------------------	----

Comprende qui pourra...

La fabrique du Moyen Âge au xvii^e siècle dans le manuscrit 405 de la bibliothèque Inguimbertine de Carpentras

Sébastien Douchet et Valérie Naudet	89
---	----

TROISIÈME PARTIE
INTERTEXTUALITÉS:
AUTOUR DU MANUSCRIT UNIQUE

L'invention du <i>Livre d'Artus</i> : le manuscrit Paris, BnF, fr. 337 Noémie Chardonnens, Nathalie Koble et Patrick Moran	115
Deux manuscrits uniques pour Neuf Preux Anne Salomon	137
Table des matières	147