



HAL
open science

Copie, authenticité, originalité : Introduction

Jean-Baptiste Camps, Magali Cheynet, Vincent Le Quentrec

► **To cite this version:**

Jean-Baptiste Camps, Magali Cheynet, Vincent Le Quentrec. Copie, authenticité, originalité : Introduction. *Questes : revue pluridisciplinaire d'études médiévales*, 2015, 29, pp.3-34. halshs-01153321

HAL Id: halshs-01153321

<https://shs.hal.science/halshs-01153321v1>

Submitted on 19 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction

**Jean-Baptiste CAMPS, Magali CHEYNET
et Vincent LE QUENTREC**

Pour l'introduction de ce bulletin comme pour celle du séminaire dont il est issu, nous avons souhaité proposer des points de vue distincts, mais complémentaires, sur le thème « Copie, originalité, authenticité » : ceux de l'historien, du philologue et du littéraire. Bien sûr, ceux-ci se rejoignent, dans la tradition interdisciplinaire du séminaire de Questes, mais il ne nous a pas paru inutile de proposer des définitions et des synthèses propres à chaque discipline : ces pages dépassent ainsi quelque peu les bornes d'une introduction pour essayer de fournir des mises au point qui pourront, espérons-le, être utiles aux jeunes chercheurs.

Le point de départ de l'historien

À chaque étape de sa recherche, l'historien est amené à s'interroger sur sa source. Dans le cas d'actes de la pratique, il peut le faire grâce à la diplomatique¹, qui s'intéresse à trois facettes du document, à savoir : la forme (support, écriture, sigillographie,...) ; la tradition du texte (s'agit-il d'un original ou d'une copie, sur feuille simple ou dans un recueil ?...) ; la genèse (Qui a commandé l'acte ? Qui l'a rédigé ?...).

¹ Elle peut se définir comme étant « fondamentalement, [...] la science des actes écrits ». Olivier Guyotjeannin, Jacques Pycke et Benoît-Michel Tock, *Diplomatique médiévale*, Turnhout, Brepols, coll. « L'atelier du médiéviste », 2, 2006, p. 15.

Les notions mises en lumière par le thème du séminaire se rapportent clairement à la tradition des actes, que l'on pourrait qualifier d'empreinte philologique du document.

Le Vocabulaire international de diplomatie

Les diplomates se sont accordés sur un certain nombre de termes utiles à leur discipline, et plus largement à toute personne qui s'intéresse aux chartes². Il semble indispensable de s'y attarder pour reprendre les trois notions clés évoquées et les définir clairement.

On peut débiter par le couple formé par l'opposition entre l'original et la copie. Un original « est le document primitif où est consignée pour la première fois sous sa forme définitive la volonté de l'auteur de l'acte et qui est destiné à faire foi. C'est donc l'acte parfait³ ». Il peut s'agir d'une charte originale, d'un chirographe ou encore de minutes notariales. A l'inverse, la copie est « une transcription d'un texte antérieur⁴ ». Ce sont les cartulaires ou les actes vidimés par exemple. La différence est donc simple, l'original est le document initial, la copie sa retranscription.

Le second terme est l'authenticité. Selon le *Vocabulaire*, l'acte authentique « est un acte établi dans les formes requises et pourvu des marques de validation nécessaires pour donner pleine foi au contenu⁵ ». Derrière cette définition claire se cachent en réalité plusieurs types d'authenticité. D'une part, l'authenticité diplomatique, aussi appelée sincérité diplomatique, correspond à un acte « délivré après une procédure régulière quant à son commandement, son expédition et sa validation, il répond dans sa forme à ce pour quoi il se donne⁶ ». En somme, l'acte

² Le terme est ici employé au sens générique pour désigner les actes de la pratique.

³ Définition 42 du *Vocabulaire international de la diplomatie*, dir. Maria Milagros et Carcel Orti, Valencia, Universidad de Valencia, 1997 (2^e éd.).

⁴ Définition 53, *Vocabulaire international de la diplomatie*, *op. cit.*

⁵ Définition 9, *Vocabulaire international de la diplomatie*, *op. cit.*

⁶ Définition 108, *Vocabulaire international de la diplomatie*, *op. cit.*

émane bien du pouvoir auquel il se réfère. De cette authenticité diplomatique, on peut distinguer l'authenticité juridique lorsque le diplôme, la charte ou le cartulaire « est établi dans les formes requises et avec les marques de validation nécessaires pour que pleine foi soit donnée à son contenu⁷ ». Ici, l'acte peut être un faux, mais pourvu qu'il soit doté du sceau, du seing ou de quelque autre marqueur de validité, il sera considéré comme authentique. Enfin, la sincérité historique est évoquée lorsque les événements auxquels se rapporte l'acte répondent à des faits historiques, toute autre authenticité étant mise de côté.

En dernier lieu, l'intérêt porté au faux éclaire la relation entre ces précédentes définitions. Là encore, des nuances doivent être apportées, compliquant un peu plus la tâche du chercheur. À proprement parler, l'acte faux est un document créé de toute pièce, il ne dispose pas de la sincérité diplomatique, ne provenant pas de la personne qu'il évoque. Ce sont les pseudo-originaux qui se veulent une imitation d'originaux. On reprend le *ductus* de l'époque souhaitée, les signatures,... mais l'acte n'est pas ce qu'il prétend être. Si le faussaire parvient à glisser son acte dans la pile des actes à sceller, alors l'authenticité juridique sera consentie (ce sont les *forgeries* ou les *faux* de chancellerie). Ainsi, un acte inventé de toute pièce repris dans un vidimus est rendu légitime si l'autorité adéquate valide le second. On peut tout aussi bien, à partir d'un acte authentique, tant sur le plan diplomatique que juridique, le falsifier en interpolant cet acte existant, en ajoutant du texte ou en grattant un texte antérieur, modifiant la teneur du contenu.

En définitive, autant que la question de l'original ou de la copie, l'authenticité doit occuper le médiéviste.

⁷ Définition 109, *Vocabulaire international de la diplomatie*, *op. cit.*

De la théorie à la pratique

Ce *Vocabulaire*, plus que complet, se révèle pratique pour définir un corpus. Il est un ouvrage consensuel, du fait notamment de son internationalisation. Dans les faits, d'autres nuances existent et les articles de Cécile Troadec, Sophie Ravary et Sébastien Fray l'illustrent parfaitement⁸.

Si l'on prend, à titre d'illustration, le travail sur le corpus des *Chartes originales antérieures à 1121 conservées en France*⁹, on peut s'interroger sur les moyens mis en œuvre pour valider un acte. Si la liste des témoins est mentionnée, tout comme les *signa*, il n'y a bien souvent ni scellement, ni seing notarial. De plus, la simple apposition de la main peut suffire à valider cet acte : comment dès lors confirmer sa validité ? Enfin, comment même distinguer l'original de la copie ? C'est la question sur laquelle a travaillé l'ARTEM de Nancy qui s'est chargé du travail de recensement et de mise en ligne du corpus. Benoît-Michel Tock explique que la base des originaux comprend les copies figurées « voire de simples copies. Pour autant qu'elles soient sur parchemin ou papyrus isolé et antérieures à 1121¹⁰ ». Finalement, « cette question de l'original ou de la copie perd, au cours du X^e siècle, de son importance¹¹ ». Pourtant, garder l'idée d'un ensemble documentaire original permet de travailler sur une matière certaine, dont la teneur initiale a été conservée.

⁸ Voir Cécile Troadec, « *Actum Rome* : les pratiques d'authentification des actes notariés à Rome à la fin du Moyen Âge », *infra*, p. 137 ; Sophie Ravary, « Du *codex* au *volumen* : les actes dans les cartulaires de l'abbaye Saint-Vincent du Mans au XII^e siècle », *infra*, p. 95 ; Sébastien Fray, « Copie, authenticité, originalité. Le cas de la fausse « charte » de Landeyrat », *infra*, p. 69.

⁹ L'ensemble de ce corpus est disponible en ligne (<http://www.cn-telma.fr/originaux>, consulté le 1^{er} janvier 2014).

¹⁰ *La diplomatie française du haut Moyen Âge : inventaire des chartes originales antérieures à 1121 conservées en France, tome 1*, dir. Michèle Courtois, Turnhout, Brepols, 2001.

¹¹ *Ibid.*

Par nature, les cartulaires sont constitués de copies de chartes. Il est d'ailleurs courant qu'après avoir copié la charte dans ce recueil, l'original soit détruit. Ces cartulaires sont en tout premier lieu des documents de gestion qui s'organisent en fonction des espaces, comme en témoigne le cartulaire blanc de Saint-Denis, parmi d'autres critères. Plus encore, ils donnent à voir une vision de la société d'après la personne ou l'institution qui les constituent, ce qu'explique très bien Didier Méhu à propos de Cluny¹². Pierre Chastang remarque par ailleurs une rupture dans leur usage autour des années 1070–1080 pour la région du Midi¹³. Selon lui, les cartulaires deviennent des lieux de la *memoria* pour leur auteur, sans suivre nécessairement un ordre chronologique, ni en recopiant intégralement les actes (on supprime ainsi les clauses comminatoires), et en y ajoutant des pages plus historiques ou hagiographiques. Dans cet exercice, Sophie Ravary apportera son point de vue en évoquant le cas des cartulaires de l'abbaye Saint-Vincent du Mans¹⁴.

Une autre question concerne le cas d'un acte qualifié de faux. Doit-il être mis de côté comme on a pu le faire, particulièrement au XIX^e siècle ? Au contraire, tout acte falsifié nous permet d'en apprendre plus sur les préoccupations et l'entourage du faussaire : il est le reflet d'une époque, de pratiques, même s'il faut découvrir la date d'activité du faussaire et malgré un statut juridique douteux. Ce sera l'objet de la participation de Sébastien Fray au sujet de la fausse charte de Landeyrat¹⁵.

Reste à évoquer le cas des actes notariés. Réapparus dans le Midi de la France à la fin du XII^e siècle sur le modèle italien, les actes notariés prennent une forme différente selon que l'on se trouve au nord ou au sud de

¹² Didier Méhu, *Paix et communautés autour de l'abbaye de Cluny : X^e–XI^e siècles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001.

¹³ Pierre Chastang, *Lire, écrire, transcrire : le travail des rédacteurs de cartulaires en Bas-Languedoc : XI^e–XIII^e siècles*, Paris, Éditions du CTHS, 2001.

¹⁴ Art. cit., *infra*, p. 95.

¹⁵ Art. cit., *infra*, p. 69.

la France. L'original prend d'ailleurs deux noms différents, la *minute* pour le premier, la *brève* pour le second. Les marques de validations se complexifient, le seul seing notarial ne suffisant pas à témoigner de l'authenticité de l'acte, on y ajoute des témoins, éventuellement des sceaux. Dans tous les cas, le notaire détient son pouvoir d'une autorité supérieure (commune, roi, empereur, souverain pontife,...). Cécile Troadec revient dans son article¹⁶ sur cette problématique en évoquant le cas des notaires romains, mais nous pouvons déjà affirmer avec Mathieu Arnoux que « la généralisation de l'écrit notarié comme support de l'acte authentique constitue un phénomène majeur de l'histoire du royaume de France¹⁷ ».

Les frontières sont poreuses entre original et copie, tandis que l'authenticité est une quête essentielle pour éviter tout contresens, modifiant de manière conséquente la réception d'un document par l'historien. C'est pourquoi cette étape, bien qu'un peu formelle, est absolument indispensable à toute démarche historique.

Le point de départ de la critique textuelle

Quand on se préoccupe de la part propre du scribe au cours de l'acte de copie, de son originalité au regard du texte lui servant de modèle, on est immédiatement confronté à la question de l'autorité, qui paraît conditionner l'importance, voire la possibilité, d'un critère d'authenticité, et qu'il est difficile de bien appréhender sans la lier à la question de l'auteur et du statut du texte¹⁸. À ce premier niveau, on pressent aisément que les textes

¹⁶ Art. cit., *infra*, p. 137.

¹⁷ *Tabellions et tabellionages de la France médiévale et moderne*, dir. Mathieu Arnoux et Olivier Guyotjeannin, Paris, École des Chartes, coll. « Mémoires et documents de l'École des Chartes », 2011.

¹⁸ Keith Busby (*Codex and Context: reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2002, p. 60–61) relève ainsi qu'outre le modèle donné qu'il a en face de lui, chaque scribe doit faire face à la question du statut d'auteur (*authorship*) et à celle des textes attribués (*authorial texts*). Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer *infra*, section « Le

pourvus d'une valeur légale, actes et documents d'archives, ne connaissent pas le même traitement que les textes littéraires, et que parmi ces derniers il importe également de distinguer entre textes « ouverts », qui peuvent être plus fortement marqués par l'oralité, anonymes, avec une part plus grande de liberté laissée au copiste, ou « fermés »¹⁹. Cette distinction peut aller jusqu'à opposer, comme le propose Alberto Vàrvaro, une « *tradizione attiva* », propre aux textes vernaculaires romans que le copiste a plus tendance à considérer comme actuels, « ouverts », et sur lesquels il se sent plus libre d'apporter des innovations, et une « *tradizione quiescente* », plutôt propre aux œuvres latines ou grecques, plus étrangères au copiste et qu'il est amené à traiter avec plus de réserve ou de respect, limitant ses interventions à des tentatives de correction, de restauration du texte, dont l'authenticité doit être préservée²⁰. Le respect du texte, et l'autorité qui lui est attribué, peut également être renforcée par sa sacralité, qui appelle le copiste à la prudence, et restreint ses interventions à des corrections visant à en rétablir la nature originelle. C'est du moins ce que l'on peut déduire du travail des correcteurs et traducteurs médiévaux de la Bible, rangés derrière

point de départ des littéraires », ainsi qu'à la bibliographie de ce volume, particulièrement aux sections « Étude des processus de copie, critique textuelle et stemmatologie » et « La copie et la part de l'auteur : questionnement du statut d'auteur, stratégies d'authentification ». Le développement qui suit est en partie une reprise synthétique des conclusions d'un article publié par un des coordonnateurs dans un bulletin précédent (Jean-Baptiste Camps, « Le Scribe face au texte : Regards sur quelques cas de doute et sur des formes de pensée philologique au Moyen Âge », *Questes*, n° 23, mars 2012, p. 65–84).

¹⁹ Sur cette distinction, voir András Vizkelety, « Scriptor - redactor - auctor », dans *Le Statut du scripteur au Moyen Âge*, Actes du XII^e Colloque scientifique du comité international de paléographie latine (Cluny, 17–20 juillet 1998), dir. Marie-Clotilde Hubert, Emmanuel Poulle et Marc H. Smith, Paris, École des chartes, 2000, p. 145–150, particulièrement p. 145.

²⁰ Alberto Vàrvaro, « Critica dei testi classica e romanza, problemi comuni ed esperienze diverse », *Rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti*, 45, 1970, p. 73–117, en particulier p. 87.

la figure de saint Jérôme²¹, ou de la remarque de Nicola Maniacutia, dans son *Libellus de corruptione et correptione Psalmorum*, disant au sujet de deux leçons concurrentes qu'« *Utrumque verum esse non potest, cum propheta diversus a se ipso non fuerit*²² ».

À la suite de ce premier regard, il apparaît clair qu'il nous faut tracer, pour être à même de mieux les appréhender, une brève typologie des niveaux auxquels s'accomplissent les interventions du scribe ; de leur nature consciente ou inconsciente (*i.e.*, volontaire ou non) ; et des motifs qui les sous-tendent. Pour ce faire, nous pourrions tirer un certain secours des tentatives, hélas trop peu nombreuses, de catalogues de fautes ou de classification des types de variantes²³.

Les interventions du copiste sur sa source peuvent ainsi connaître des différences de temporalité, de degré et d'intention. Keith Busby distingue trois niveaux : tout d'abord, les corrections ou modifications faites ici ou là, au cours d'une copie « en miroir » et sans intention particulière de remanier le texte ; ensuite, les interventions postérieures à la copie, les « repentirs » qui amènent le copiste à modifier plus ou moins lourdement le texte qu'il a

²¹ Sur ce point, se reporter notamment à Gian Carlo Alessio, « Edizioni medievali », dans *Lo Spazio letterario del Medioevo, 1. Il Medioevo latino*, III, *La Ricezione del testo*, dir. Guglielmo Cavallo, Rome, Salerno, 1995, p. 29–58, en particulier p. 37–39.

²² Vittorio Peri, « *Correctores immo corruptores* : Un saggio di critica testuale nella Roma del XII secolo », *Italia medioevale e umanistica*, 20, 1977, p. 19–125, cit. p. 96.

²³ On pourra ainsi se reporter à la somme de Louis Havet, *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*, Paris, Hachette, 1911, et au « catalogue des fautes » accompagnant son édition de l'*Asinaria* (Pseudo-Plaute, *Le prix des ânes*, éd. Louis Havet et Andrée Freté, Paris, Les Belles-Lettres, 1925, p. 89–116) pour le domaine latin, ainsi qu'aux tentatives, pour le domaine roman, de Robert Marichal, restreintes à deux textes de Marguerite d'Angoulême, *La Navire, ou Consolation du roi François I^{er} à sa sœur Marguerite*, éd. Robert Marichal, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de l'École des Hautes études : Sciences historiques et philologiques », 306, 1956, et *La coche*, éd. Robert Marichal, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 173, 1971. On pourra également consulter la brève typologie proposée dans les *Conseils pour l'édition des textes médiévaux : fascicule II, Actes et documents d'archives*, dir. Olivier Guyotjeannin, Paris, École nationale des chartes, coll. « Orientations et méthodes », 2001, sect. « Variantes et fautes de copistes », p. 25–30.

copié ; enfin, les interventions plus lourdes engendrant des altérations plus conséquentes du texte, et qui peuvent inclure « *omission, interpolation and rewriting as a means of reconciling one text with another or of adjusting a text to the tastes and expectations of an intended audience or customer*²⁴ ».

Des modifications induites au cours du processus de copie, toutes ne sont pas nécessairement conscientes, ni ne résultent d'une volonté avouée de transformer le texte : outre les erreurs de lecture de nature paléographique ou issues d'une mauvaise compréhension de la mise en texte de la source (confusions sur la forme d'une lettre, difficulté à lire un type d'écriture devenu obsolète, erreur de résolution ou non prise en compte d'une abréviation ou d'un signe d'exponctuation, d'une rature, mauvaise lecture d'un signe de renvoi, intégration dans le texte de gloses et commentaires, etc.), dues à une source endommagée ou peu lisible, à une mauvaise compréhension linguistique, de nombreux mécanismes cognitifs, qu'il serait intéressant d'étudier en profondeur²⁵, sont à l'œuvre. Ces mécanismes poussent le copiste à reconnaître des tournures ou des mots familiers et courants (en termes de lexique, graphie, morphologie ou syntaxe) même lorsqu'il ne figurent pas dans la source, surtout à la place de mots rares, archaïques ou de noms propres (*banalisations*, d'où le principe de la *lectio difficilior potior*), d'autant plus si cette familiarité vient de la récurrence du mot dans l'œuvre ou s'il est attendu pour des raisons

²⁴ Keith Busby, *op. cit.*, p. 64.

²⁵ Pour l'étude de ces mécanismes, les études philologiques pourraient sans aucun doute bénéficier de l'apport de la psychologie et des neurosciences. Les matériaux pour mener cette étude, et qu'il importerait de collecter, pourraient prendre la forme de vastes « catalogues de fautes », mais pourraient aussi, pourquoi pas, être complétés par une approche expérimentale. Rien ne dit en effet que tous ces mécanismes soient propres aux copistes médiévaux, et que certains ne soient pas inhérents au fonctionnement du cerveau humain lors de l'activité de copie d'un texte ; cela rejoint d'ailleurs un vœu formulé par Robert Marichal (Robert Marichal, « Conclusion », dans *La Pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, dir. Jean Glenisson, Jean Irigoien, Robert Marichal *et al.*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1979, p. 285–288, ici p. 287).

stylistiques (« suggestions de mots » ou de lettres, « parallélismes »²⁶). De nombreux éléments de contexte peuvent d'ailleurs faciliter ces substitutions, tels que la disposition du texte dans l'original ; les erreurs de coupures des mots peuvent ainsi être causées par des habitudes différentes entre le modèle et la pratique du scribe, avec par exemple la mauvaise décomposition du texte d'un modèle écrit en *scriptio continua*, qui pourra, à son tour engendrer des erreurs plus graves, surtout si le copiste essaie de redonner un sens à un texte qui lui paraît ne pas en avoir²⁷. Plus généralement, ces mécanismes peuvent amener le copiste à rapprocher, d'un point de vue diachronique ou diatopique, la langue du texte de la sienne. On peut aller jusqu'à dire, à la suite de Cesare Segre, que toute copie médiévale peut être appréhendée comme un « diasystème », un compromis entre deux systèmes en contact, celui de l'auteur et celui du copiste, engendré par le tiraillement ressenti par ces derniers « entre deux pôles d'attraction : l'effort pour respecter l'exemplaire qu'ils copient et la tendance à suivre leurs propres habitudes linguistiques²⁸ ».

Pour bien comprendre les causes pouvant amener ces transformations involontaires, il importe en outre de prendre en compte les processus de copie dans leur déroulement concret²⁹, notamment dans le fait

²⁶ Louis Havet, *op. cit.*, p. 137–147.

²⁷ De ces rattrapages, ou « corrections », volontaires mais découlant d'une erreur du copiste, Selatie Edgar Stout donne l'exemple d'une leçon « secus ac mea utor », transformée en « secus ac me auctor » par le scribe (Selatie Edgar Stout, « The Mind of the Scribe », *The Classical Journal*, 22, 1927, p. 405–417, cit. p. 411).

²⁸ Cesare Segre, « Critique textuelle, théorie des ensembles et diasystème », *Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques de l'Académie royale de Belgique*, 62 (1976), p. 279–292, cit. p. 284–285.

²⁹ Louis Havet écrit d'ailleurs plaisamment qu'« un accident passager peut faire qu'à un certain instant le copiste ne soit plus lui-même. L'attention est moins assise au premier mot d'un texte qu'au vingtième, au cinq centième, elle est fatiguée. Le copiste est distrait quand il se remet au travail le lundi matin, il est las au moment de quitter le travail le samedi soir. Si le copiste a froid, s'il tombe d'inanition, s'il est indisposé, s'il est tourmenté de soucis ou inquiet d'un châtimeur, s'il a la préoccupation de finir à date fixe, il aura des faiblesses de mémoire, des paresse, des distractions. S'il entend fendre du bois, sonner une cloche, menacer, gémir,

qu'ils sollicitent plusieurs sens et des fonctions différentes du cerveau : « *Tres digiti scribunt, sed totum corpus laborat* » comme le veut l'adage présent dans nombreux colophons. Ainsi, certaines erreurs peuvent être induites par un décalage entre le travail de l'œil et celui de la main, entre l'acte de lecture et celui d'écriture, plus lent, mais qui tend parfois à rattraper son retard par l'omission de portions de texte. À cela peuvent se rattacher les sauts du même au même (*homéotéleute* et *homéoarchie*, *haplogogie*, « confusion d'analogues contigus³⁰ »), les sauts d'une ou plusieurs lignes ; des processus voisins peuvent amener à la répétition de portions proches, à l'échelle de la syllabe, du mot, voire du groupe de mots ou de la ligne (*dittographie*), ou à des inversions (*anasyllabisme*³¹, *métathèse*). Ces erreurs ne sont pas les seules à être dues à la nécessité d'accomplir plusieurs tâches distinctes de front (et qui peut causer ce que Havet nomme la « discontinuité de l'attention³² ») et, parmi ces modifications involontaires, l'œil ou la main ne sont pas les seuls incriminés : un certain nombre (« suggestions de l'esprit et de l'oreille » d'après la belle formule de Robert Marichal³³) ne s'expliquent que par des confusions phonétiques, et il est assez vraisemblable que les copistes se dictaient à eux-mêmes, à haute voix ou intérieurement, le texte qu'ils venaient de lire au moment de le copier. D'autres pourront être dues à l'habitude de copier groupe de mots par groupe de mots, et non par unités syntaxiques ou de sens.

appeler, sa pensée s'envolera loin de son modèle. Si auprès de lui quelqu'un prononce à haute voix des paroles distinctes, il risque d'oublier sa dictée intérieure pour cette dictée du dehors » (Louis Havet, *op. cit.*, p. 125).

³⁰ Louis Havet, *op. cit.*, § 468–469 et 709 ; Marguerite de Navarre, *La Coche*, éd. cit., p. 258.

³¹ C'est-à-dire « une erreur de déchiffrement, par laquelle un copiste prend un mot pour un autre mot, formé des mêmes syllabes dans un autre ordre » (Louis Havet, *op. cit.*, § 470).

³² Louis Havet, *op. cit.* p. 128 (chap. XXII).

³³ Marguerite de Navarre, *La Navire*, éd. cit., p. 320 et *La Coche*, éd. cit., p. 256 (Louis Havet, *op. cit.*, les « confusions dues à l'homophonie », § 1060–1061).

Si, lorsqu'elles produisent une altération conséquente du texte au niveau sémantique, au delà des simples modifications linguistiques, ces innovations ou fautes, se transmettant de génération en génération (principe de l'*irréversibilité des fautes*³⁴, parfois battu en brèche par un copiste particulièrement ingénieux), peuvent permettre de dresser une généalogie textuelle, représentée par un *stemma* – voire, sous réserve que l'on tente de respecter le principe d'« explicabilité des fautes³⁵ » de corriger le texte par conjecture –, il importe néanmoins de prendre garde à ce que l'on peut nommer des « fautes par prédestination³⁶ » : ces endroits du texte, qui, pour une raison interne, appellent en quelque sorte à une erreur, que plusieurs scribes pourront, sans originalité, commettre indépendamment³⁷ (*rencontre*³⁸). Il importe également de prendre garde aux erreurs rendues trop flagrantes par l'impossibilité de dégager un sens (« *nonsense readings*³⁹ » que les copistes tendent à essayer d'éliminer), ainsi qu'à celles trop aisées, pour un copiste ultérieur, à corriger par conjecture. Suffisamment robustes

³⁴ Louis Havet, *op. cit.*, § 897–904.

³⁵ *Ibid.*, § 381–384.

³⁶ *Ibid.*, p. xii.

³⁷ La méthode stématique se fonde en effet sur une série de présupposés théoriques, dont il est assez douteux qu'ils soient toujours réalisés en pratique, et qui sont résumés ainsi par Michael Weitzman : « (i) the author nowhere left variant readings ; (ii) every manuscript (except the original) was copied from a single source ; (iii) no two copyists originated the same error independently ; (iv) errors were not removed by conjecture ; (v) every relevant manuscript (*i.e.* a manuscript that survives or leaves extant progeny) except the original introduced at least one new error, at a point where no relevant manuscript had yet erred ; (vi) of the errors introduced by a given relevant manuscript, at least one can be identified by critics as an error » (Michael Weitzman, « The Analysis of Open Traditions », *Studies in Bibliography*, 38, 1985, p. 82–120, cit. p. 82). Notons toutefois que, concernant le point (v), il est possible de contester l'affirmation du besoin d'unicité du lieu variant en lui-même (et non de la faute), dont on peine à voir sur quel principe elle se fonde.

³⁸ *Ibid.*, §1614–1615.

³⁹ Ernest Cadman Colwell, « Method in Classifying and Evaluating Variant Readings », dans *Studies in Methodology in Textual Criticism of the New Testament*, Leiden, Brill, coll. « New Testament Tools and Studies », 9, 1969, p. 96–105 ; Jean Duplacy « Préalables philologiques à la classification automatique des états d'un texte », dans *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, art. cit. ; voir également Paul Maas, *Textkritik* [1927], 4^e édition, Leipzig, B. G. Teubner, 1960, p. 32.

à ces égards, les erreurs pourront permettre de séparer les manuscrits et familles de manuscrits (*errores separativi, Trennfehler*), de les grouper (*errores conjunctivi*⁴⁰) ou seront, plus généralement, suffisamment substantielles pour guider le travail stemmatologique (*errori guida* ou *errores significativi, Leitfehler*⁴¹).

Les motifs conscients qui poussent le scribe à agir sont eux aussi particulièrement divers et riches. Sans revenir sur les motifs amenant la falsification de documents d'archives, l'élaboration de recueils d'actes, ni sur la mise en œuvre des mécanismes de réécriture, de compilation, traités ailleurs dans l'introduction et au fur et à mesure des articles de ce bulletin, nous pourrions néanmoins relever ici la volonté, apparemment manifestée par certains scribes, d'adapter le texte qu'ils donnent aux goûts d'un certain public, d'une certaine audience, d'un commanditaire donné⁴², de le rendre plus compréhensible en développant les passages qui lui paraissent peu clairs ou en élucidant les allusions (*interpolation*, d'où, en retour, le principe de la *lectio brevior potior*), en remplaçant un mot par un autre, de sens voisin (*synonymisme*). Mais les motifs d'action du scribe ne vont pas nécessairement dans le sens d'un ajout propre : ils peuvent bien souvent être des tentatives de restauration du texte, de correction d'une leçon considérée comme fautive et de retour vers une forme jugée plus authentique (interventions qui bien souvent seront à même d'engendrer un état encore plus fautif du texte, des « fautes critiques⁴³ » ou des hyper-

⁴⁰ On notera que la distinction entre ces deux types paraît plutôt conjoncturelle que substantielle, puisque dans la plupart des cas, des erreurs de même nature pourront jouer ces deux rôles.

⁴¹ Voir Paul Maas, *op. cit.*

⁴² Voir notamment sur ce sujet Selatie Edgar Stout, « The Mind of the Scribe », *The Classical Journal*, 22, 1927, p. 405–417, en particulier p. 406.

⁴³ Louis Havet, *op. cit.*, p. 304–323.

corrections, et des « fautes à longue histoire⁴⁴ »), soit par conjecture, *ex ingenio* ou en puisant dans leur mémoire ou leur culture littéraire, soit en contaminant le texte de leur copie par l'usage d'un ou plusieurs autres modèles à leurs disposition (contaminations qui compliquent bien la tâche de celui qui cherche à dresser un *stemma*).

Lorsqu'elles s'accompagnent d'une conscience aiguë de la variance inhérente au mode manuscrit de diffusion des textes – comme jadis chez saint Jérôme⁴⁵ –, ces tentatives peuvent parfois amener jusqu'à la réalisation de véritables « éditions médiévales », enregistrant les variantes proposées par plusieurs manuscrits et accompagnant le texte d'une forme d'apparat critique⁴⁶. Cette pratique, que l'on connaît plutôt pour les textes classiques latins, les Écritures, les textes patristiques ou, par exemple, la Règle de saint Benoît⁴⁷, pourrait se retrouver aussi à l'occasion, de manière moins attendue, pour des manuscrits vernaculaires et ce dès une époque assez ancienne. Ainsi, comme l'a récemment montré Paolo Di Luca⁴⁸, dans le fragment P4 de la *Chanson d'Aspremont* (fragment « de Mende », BnF, nouv. acq. fr. 5094), provenant d'un manuscrit anglo-normand de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle qui contenait également la *Chanson d'Otinel* et vraisemblablement d'autres textes encore, une main légèrement

⁴⁴ Louis Havet (*Ibid.*, § 1520–1538) nomme ainsi les fautes du « troisième degré » (ou d'un degré supérieur à trois), c'est-à-dire les fautes issues d'une faute elle-même causée par une faute initiale.

⁴⁵ Ce dernier critique d'ailleurs les scribes « qui scribunt non quod inveniunt sed quod intelligunt, et dum alienos errores emendare nituntur ostendunt suos » (*Epistolae* 71, 5, *Patrologia Latina*, éd. Jacques Paul Migne, 1846, vol. 22, col. 671).

⁴⁶ Voir Gian Carlo Alessio, art. cit., notamment p. 38.

⁴⁷ Ainsi, dans une lettre jointe au manuscrit de la règle de saint Benoît qu'ils envoient à Regimbert de Reichenau, les moines Grimaldus et Tatto expliquent la recension des variantes qu'ils ont tentée en ces termes : « *Hoc egimus desiderantes vos utrumque et secundum traditionem patris etiam modernam habere. Eligite vobis quod desiderabili placuerit animo* » (*Ibid.*, p. 41).

⁴⁸ Paolo Di Luca, « Deux manuscrits anglo-normands de la Chanson d'Aspremont : description et étude de P4 et C », dans *Epic Connections / Rencontres épiques : Proceedings of the Nineteenth International Conference of the Société Rencesvals, Oxford, 13–17 August 2012*, dir. Marianne J. Ailes, Philip E. Bennett et Anne Elizabeth Cobby, Édimbourg, à paraître, p. 191–214.

postérieure a porté des corrections marginales et interlinéaires, pour rectifier des graphies, rétablir des mots omis par le copiste ou corriger des substitutions fautives, vraisemblablement depuis le modèle ; pour le manuscrit Ch (Cologne, Fondation Bodmer, cod. Bodmer 11) de la même chanson, d'origine géographique et chronologique voisine et possédé, au XV^e siècle, par l'abbaye Saint-Augustin de Canterbury, des corrections similaires ont pu mener certains à supposer un véritable travail de collation de variantes et la trace d'une philologie médiévale, considération néanmoins depuis contestée par Maria Careri qui relève que dans ce cas aussi, il pourrait s'agir de corrections faites depuis le modèle⁴⁹. La présence, toutefois, de contaminations supposées dans de nombreuses traditions textuelles vernaculaires ne laisse pas de s'expliquer autrement que par des tentatives de cette nature. Ces soupçons de contamination sont particulièrement nombreux pour les textes ayant connu une diffusion importante, facilitant la disponibilité de plusieurs exemplaires, et pour les textes lyriques. Georges Veyssièrè les évoque dans son article, qui revient sur les chansonniers de trouvères et les difficultés à établir tant un *stemma* d'ensemble, que, en raison cette fois de la rareté des fautes communes incontestables, des *stemmata* individuels pour les différentes pièces⁵⁰.

Parfois, c'est le secrétaire de l'auteur qui peut être soupçonné d'erreur (fautes « princeps »⁵¹), ou l'auteur lui-même qui introduit des

⁴⁹ André de Mandach, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe. III. Chanson d'Aspremont. Manuscrit Venise VI et textes anglo-normands inédits, British Museum Additional 35289 et Cheltenham 26119*, Droz, 1975, vol. I, p. 49 ; K. Busby, *op. cit.*, p. 121 ; Maria Careri, « Les manuscrits épiques : codicologie, paléographie, typologie de la copie, variantes », *Olifant*, 25, 2006, p. 19–39, aux p. 24–25 ; cités par Paolo Di Luca, *op. cit.* ; voir également Paolo di Luca, « Il ms. Ch (Cologne, Fondation Bodmer, cod. Bodmer 11) della *Chanson d'Aspremont* », communication au *XXVII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romane, Section 13 (Philologie textuelle et éditoriale)*, Nancy, 2013, à paraître.

⁵⁰ Voir Georges Veyssièrè, « Copie, authenticité et originalité dans les chansonniers de trouvères : un bref panorama », *infra*, p. 87.

⁵¹ Louis Havet, *op. cit.*, p. 263–268.

variantes, lors de remaniements successifs de son texte, voire des fautes, si l'on peut considérer ainsi, par exemple, des citations fautives faites de mémoire ou d'après un manuscrit lui-même fautif⁵², ou des coquilles et des entorses à une norme linguistique, lorsque celle-ci existe. Sur ce phénomène des « *varianti di autore* », qui a longtemps été plutôt mésestimé, c'est Pasquali qui a eu le mérite d'attirer l'attention⁵³. Notons néanmoins que ce travail sur la variance d'auteur et le « processus créatif » – matière première de la critique génétique qui s'est d'ailleurs construite en partie en réaction aux méthodes de la philologie traditionnelle⁵⁴ et sur un objet, le très contemporain brouillon d'auteur, très différent de celui des médiévistes –, est la plupart du temps beaucoup plus délicat à mener, voire complètement impossible, pour les textes médiévaux, vu la rareté des autographes, même si l'on peut à l'occasion rencontrer des cas particulièrement intéressants d'auteurs participant à la production manuscrite de leurs œuvres, notamment avec Christine de Pizan⁵⁵.

Cependant les questionnements autour des notions de copie, d'authenticité et d'originalité touchent aussi les philologues dans leur pratique elle-même, en tant qu'ils sont éditeurs de textes, prenant en ce sens la suite des copistes médiévaux ou des humanistes, et en ce qu'une

⁵² *Ibid.*, p. 34–37.

⁵³ Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo* [1934], Firenze, Le Lettere, 1988, 2^e édition, part. « VII. Edizioni originali e varianti di autore », p. 396–465 ; notons toutefois que Louis Havet évoque déjà le « re-maniement d'auteur » (Louis Havet, *op. cit.*, p. 409–410).

⁵⁴ Sur les rapports entre critique génétique et philologie, voir le récent numéro « Théorie : État des lieux », *Genesis*, 30, 2010 (<http://genesis.revues.org/78>), et notamment la synthèse de Daniel Ferrer, « Critique génétique et philologie : racine de la différence », p. 21–23, ainsi que les textes de Bernard Cerquiglini, Michel Espagne, Cesare Segre et Maria Teresa Giaveri ; on pourra également se reporter aux articles de Cesare Segre, « Critique des variantes et critique génétique » et Bernard Cerquiglini, « En écho à Cesare Segre : réflexions d'un cisalpin », *Genesis*, 7, 1995, p. 29–45 et 47–48.

⁵⁵ Voir Oliver Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Âge : l'exemple de Christine de Pizan*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 258, 2013.

édition est à même de constituer, dans le meilleur des cas, un outil d'exploration et de connaissance d'une tradition textuelle, voire de l'écriture originale de son auteur, ou – *horribile lectu* –, l'ajout d'un nouveau nœud, construit de fragments de rameaux épars, dans l'arbre de l'histoire d'un texte. Puisque ces trois notions nous paraissent être au cœur d'un certain nombre de débats qui ont animé ou animent encore les sciences philologiques, il nous a paru en conséquent opportun, quoique dépassant le cadre de cette introduction, de proposer une mise au point épistémologique, qui fait suite, dans ce volume, à la présente introduction.

Le point de départ des littéraires

La pratique médiévale de la copie et ses répercussions sur notre approche théorique de l'originalité et de l'authenticité interrogent non seulement l'histoire, mais aussi la philologie et la littérature. À première vue, la *copie* ne renvoie qu'à l'action du scribe médiéval, et non à celle de l'auteur, encore moins à celle du récitant ou du jongleur essentielle pour les œuvres épiques et lyriques, qui seraient plutôt concernés par l'*originalité* et l'*authenticité* – sans parler du lecteur. Mais au Moyen Âge, « la confusion entre auteur, récitant et copiste est partout, suivant trois significations enchevêtrées du mot *auteur* » comme le rappelle Antoine Compagnon⁵⁶ : cet enchevêtrement pousse à interroger le rôle de l'auteur, préoccupation majeure de la théorie littéraire, à la lumière des pratiques de copie. Les notions abstraites d'authenticité et d'originalité font, quant à elles, signe vers deux notions chères à la théorie littéraire : celle d'auteur comme point d'origine d'un texte, d'une œuvre ; celle d'autorité également. L'authenticité est la qualité de ce qui fait autorité ; mais l'originalité, si on

⁵⁶ Antoine Compagnon, « Cinquième leçon : L'*auctor* médiéval », cycle de conférences *Qu'est-ce qu'un auteur ?* (<http://www.fabula.org/compagnon/auteur5.php>, page consultée le 15/07/2014).

l'entend non seulement comme « Qui émane directement de son auteur, de sa source, et qui a été ou qui est susceptible d'être reproduit », mais aussi comme « Qui porte son origine en soi ; qui n'a pas de modèle ; nouveau⁵⁷ », tend à entrer en conflit avec la notion d'autorité qui se rattache plutôt à la tradition, en présentant un modèle à imiter. Or la littérature médiévale ne peut se lire hors de la tradition. De là à parler de la « question de l'auteur », il n'y a qu'un pas que le lien à la copie nous empêchera de faire trop grand. Précisons d'abord que nous ne nous intéresserons pas dans cette synthèse aux questions pouvant surgir de l'anonymat, complet ou relatif, de l'auteur médiéval, ni de la tradition orale nourrissant certaines œuvres.

On peut s'émerveiller de la plasticité de l'œuvre médiévale recomposée par les différentes copies aux mains des scribes qui se sont succédé, mais aussi par les différentes éditions modernes. Reste que le commentaire littéraire ne peut guère faire abstraction de l'attribution et de l'établissement du texte, ne serait-ce que pour parler d'œuvre, de projet d'écriture, de visée esthétique. Dans ce bulletin, Jean-Baptiste Camps présente l'histoire de la philologie pour expliquer les tensions, dans la mise au point d'une édition de texte, entre le désir de fidélité à la copie manuscrite et celui de fidélité à l'original de l'auteur⁵⁸. Face à un manuscrit, le lecteur ne sait pas au compte de qui mettre tel ou tel passage, telle ou telle inflexion esthétique, et l'original est un mirage séduisant dans lequel est projetée la nécessité de disposer d'un texte – et d'une œuvre – stables. Il existe en effet très peu de manuscrits autographes dans la littérature en langue d'oïl : ils proviennent presque tous des deux derniers

⁵⁷ *Trésor de la langue française informatisé*.

⁵⁸ Voir Jean-Baptiste Camps, « Copie, authenticité, originalité dans la philologie et son histoire », *infra*, p. 35.

siècles du Moyen Âge et ne concernent que quelques auteurs prestigieux⁵⁹. La pratique de copie déstabilise nos habitudes de lecteur contemporain et nous empêche de parler d'original, d'authenticité, parfois d'auteur et d'œuvre sans redéfinir d'abord ce que nous entendons par là. Rappelons également que notre représentation même du paysage littéraire des XII^e et XIII^e siècles, avant la floraison des manuscrits des XIV^e et XV^e siècles, est tributaire du mode de publication ; comme l'écrivait Robert Marichal,

Du fait que beaucoup d'œuvres nous ont été transmises par des anthologies relativement tardives, nous n'en avons, surtout pour le XII^e et le début du XIII^e siècle, qu'une connaissance partielle, tributaire du goût, non point même des contemporains, mais de leurs enfants ou petits-enfants. Supposons que nous ne connaissions Corneille que par des morceaux choisis revus et corrigés par Voltaire⁶⁰ !

Enfin, c'est devenu un lieu commun d'assimiler l'écriture médiévale à une réécriture, ou du moins une pratique attachée à une tradition⁶¹ : la

⁵⁹ Ceux de Christine de Pizan ou de Guillaume de Machaut permettent de cerner au plus près la version originale de leur œuvre, de même que les manuscrits réalisés sous leur direction, que l'on peut considérer comme les originaux : mais ce sont des cas rares. Voir *Les Manuscrits autographes en français au Moyen Âge. Guide de recherche*, dir. Olivier Delsaux et Tania Van Hemelryck Turnhout, Brepols, coll. « Texte, Codex et Contexte », 2014 ; Olivier Delsaux, « Les désignations des manuscrits originaux en moyen français », dans *Original et originalité. Aspects historiques, philologiques et littéraires*, dir. Olivier Delsaux et Hélène Haug, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011. Pour Christine de Pizan, voir Christine Reno, « Les manuscrits originaux de la *Cité des dames* de Christine de Pizan », dans *L'Écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, dir. Tania Van Hemelryck et Céline Van Hoorebeeck, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, Codex et Contexte », 2006, p. 267–276.

⁶⁰ Robert Marichal, « Livre manuscrit », dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, dir. Robert Bossuat, Louis Pichard, Guy Raynaud de Lage, Fayard, 1964, rééd. 1994 sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, coll. « Le Livre de poche », p. 941–949, cit. p. 947.

⁶¹ « La tradition, à travers les figures diverses qu'elle revêt au sein du groupe offre aux comportements réels et aux discours prononcés un petit nombre de modèles analogiques [...]. Ces modèles déterminent les formes prises aussi bien par la conscience que l'on a de soi et du monde que par le langage dont on en parle. Ils possèdent une énergie propre, une sorte de volonté formalisatrice ; ils fondent une

nouvelle œuvre est une sorte de copie plus ou moins fidèle de certains passages empruntés et réagencés, de motifs narratifs ou de formules stéréotypées, ce qui remet également en cause notre perception de l'originalité comme critère d'appréciation d'une œuvre. La « valorisation du texte-mémoire⁶² » par les écrivains médiévaux inscrit l'œuvre dans un échange perpétuel entre tradition et innovation. Pour un lecteur contemporain, les quatre opérations textuelles de l'originalité, l'imitation, la traduction, et le plagiat, semblent dessiner une gradation entre l'acte premier, isolé, de l'écriture, jusqu'à la répétition du plagiat conçu comme copie seconde, et déprise de l'autorité⁶³ ; mais elles ne signifient pas la même chose au Moyen Âge et la notion de plagiat, étroitement liée à un statut juridique d'auteur qui n'existe pas avant les temps modernes, est même exclue. Marine Poirier s'intéresse à ces questions pour montrer

finalité qui préexiste à toute réalisation, et se projette sur l'avenir. » (Paul Zumthor, « L'oubli et la tradition », *Le Genre humain*, n° 18, 1988, p. 105–117, cit. p. 108).

⁶² Jean-Jacques Vincensini, « Comprendre, décrire, interpréter un motif narratif. L'exemple de la libération d'une femme immergée dans l'eau par un jaloux », dans *Dans l'eau, sous l'eau : le monde aquatique au Moye Âge*, dir. Danièle James-Raoul et Claude Thomasset, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 387–411, cit. p. 390.

⁶³ Nous nous appuyons ici sur les réflexions de Gerald L. Bruns, qui écrivait à propos de ces opérations textuelles : « *At one pole we may imagine an act of creation ex nihilo, [...] or simply a rhetorical genesis that results in a "new" work; at the other we may imagine an act of bogus authorship, the scribal despair that Borges dramatizes in "The Library of Babel", for example, or the youthful poet's characteristic idolatry. [...] Imitation and translation for their part are functions of learning that replicate or appeal to the authority of a prior text or model ; yet they are also acts that disturb such priorities, often without intending to. Quintilian observes that "it is often easier to achieve more than to achieve the same ; an exact replica is very difficult".* » (« D'un côté on peut imaginer une création *ex nihilo* ou simplement une genèse rhétorique résultant en une nouvelle œuvre, de l'autre on peut imaginer l'acte d'une autorité forgée, le désespoir du scribe dont Borgès rend dramatiquement compte dans *La Bibliothèque de Babel* par exemple, ou l'idolâtrie caractéristique du jeune poète. [...] Imitation et traduction, de leur côté, dépendent d'une érudition qui réplique, ou fait signe vers, l'autorité d'un texte ou d'un modèle précédent ; pourtant ce sont aussi des actes qui perturbent ce rapport d'antécédence, souvent sans en avoir l'intention. Quintilien observe qu'« il est souvent plus facile d'accomplir plus de choses que d'accomplir la même chose ; une réplique exacte est très difficile », Gerald L. Bruns, « The Originality of Texts in a Manuscript Culture », *Comparative Literature*, vol. 32, n° 2, 1980, p. 113–129, cit. p. 114, nous traduisons).

comment dans des compilations, œuvres par nature secondes, se joue la définition d'un statut d'auteur lié au pouvoir politique du souverain qui les a commanditées⁶⁴.

L'œuvre et sa copie : un problème d'auteur

Il y a plus de quarante ans, Michel Foucault expliquait en quoi la pratique de la copie déstabilise ce que nous entendons par *œuvre* et *auteur*. Notre obsession moderne du nom nous pousse à voir l'œuvre comme une forme achevée, attribuable à une personne ayant pensé son projet esthétique, et portant un titre unique qui forme son identité en tant qu'œuvre. Pour un lecteur moderne, tous les exemplaires imprimés d'une même œuvre en sont des copies assumées conformes. Mais cette approche du « texte clos » qu'est le livre imprimé s'oppose à celle du « texte ouvert⁶⁵ » qu'est le manuscrit⁶⁶. Plonger dans un corpus médiéval, c'est donc d'abord se prêter à une perte de repères de lecture : œuvres pour la plupart sans nom d'auteur jusqu'aux XIV^e et XV^e siècles, sans version originale et donc sans unité essentielle, textes aux titres fluctuants, aux frontières mouvantes entre différents manuscrits, aux illustrations parfois uniques, à la lettre variante... Comme l'écrit Bernard Cerquiglini dans son *Éloge de la variante*, c'est renoncer à l'authenticité et à l'unicité que la « pensée textuaire » associe à la production esthétique, du fait de

⁶⁴ Voir Marine Poirier, « Autorité et pouvoir dans les prologues alphonsins », *infra*, p. 115.

⁶⁵ Gerald L. Bruns, « The Originality of Texts in a Manuscript Culture », art. cit., p. 113.

⁶⁶ Rappelons que même le titre d'une œuvre, sans parler des titres des chapitres lorsqu'il y en a, sont du ressort du copiste : ce qui, pour le lecteur moderne, fait l'identité et l'unité de l'œuvre n'est pas toujours du ressort de l'auteur médiéval. Voir *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, dir. Claude Lachet, Lyon, CEDIC, 2000. Pour une présentation générale du livre manuscrit : Geneviève Hasenohr, Annie Charon-Parent, « Le livre de part et d'autre de Gutenberg. Le livre manuscrit ; D'un monde à l'autre », dans *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances. Moyen Âge – XVI^e siècle*, dir. Frank Lestringant et Michel Zink, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006, p. 151–183.

« l'authenticité généralisée » de l'œuvre⁶⁷ : chaque copie a une égale valeur, voire une valeur ajoutée. Le lecteur moderne peut se livrer à la griserie des variantes, c'est-à-dire des différentes leçons d'un même texte, à son « excès joyeux » définissant ce que Cerquiglini appelle « l'écriture de la variance », quand il ne prend pas les traits du philologue endeuillé qui n'y verrait qu'une « authenticité perdue⁶⁸ ». Le texte est un « énoncé stable et fini », une « structure close⁶⁹ », mais « l'écriture médiévale en revanche est une reprise » :

Elle raboute, tisse à nouveau et perpétuellement des œuvres, *œuvre* sans cesse, comme ces trois cents princesses, prisonnières et tisserandes, énigme qu'Yvain rencontre dans un château... « qui diverses œuvres feisoient : /de fil d'or et de soie ovoient /chascune au mialz qu'ele savoit⁷⁰ ».

À partir de ces considérations sur le texte on peut dès lors, comme le synthétise Richard Trachsler, soit considérer que l'œuvre médiévale n'est nulle part, soit qu'elle est partout⁷¹... Pourtant, le texte médiéval n'a peut-

⁶⁷ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 1989, p. 58.

⁶⁸ « Dans l'authenticité généralisée de l'œuvre médiévale, la philologie n'a vu qu'une authenticité perdue. La philologie médiévale est le deuil d'un Texte, le patient travail de ce deuil. [...] Désir de réduire au même primordial la troublante image de l'autre que, par une labilité infinie du détail, procure sans cesse l'écriture de la variance. » *Ibid.*

⁶⁹ « *Textus* (participe passé de *texere*) est ce qui a été tissé, tressé, entrelacé, construit ; c'est une trame. Forme accomplie du verbe tisser, *textus* possède une connotation de fixité, de complétude structurelle à laquelle la pensée textuaire donnera une pleine vigueur sémantique, c'est-à-dire dénotative. » (Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante, op. cit.*, p. 59).

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Ce sont les positions contrastées de Paul Zumthor et Bernard Cerquiglini. Le premier considère que le manuscrit n'est qu'une étape de transition vers le *terminus* de l'oralité, c'est-à-dire de sa mise en voix qui place l'œuvre hors de notre portée ; le second pense que tout manuscrit se vaut : « 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. » (Richard Trachsler, « Fatalement mouvantes. Quelques observations sur les œuvres dites "cycliques" », *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, dir. Milena Mikhaïlova,

être pas besoin de nom d'auteur ni de titre pour que nous le percevions comme une œuvre. Il met d'ailleurs en place ses propres stratégies d'authentification ; en retour, l'œuvre sert de point d'origine voire de document authentifiant certaines aspirations.

Cautions et invention d'une authenticité

Pour comprendre le sens d'un texte, la critique a besoin de le situer dans son contexte de production et supposer qu'il répond à certains projets. Si ceux-ci ne sont pas attribuables à un auteur précis, ils peuvent se raccrocher aux ambitions d'une communauté ; le texte met en place certaines stratégies d'authenticité. Le cas de la *Chronique* du Pseudo-Turpin est intéressant⁷² : ce texte, considéré comme un document historique plus fiable que la *Chanson de Roland* jusqu'au XVI^e siècle, puis tout simplement comme un faux, est en fait une œuvre littéraire mise sous l'autorité d'un personnage fictif, Turpin, l'archevêque bénissant les pairs de Roncevaux. C'est en fait un remaniement de plusieurs chansons de geste, et bien sûr de la *Chanson de Roland* à laquelle elle fait concurrence. L'écriture en latin lui donne une caution d'authenticité, ainsi que la fiction du témoignage turpinien, auréolée du statut ecclésiastique du prétendu auteur. La chronique annexe le prestige de Charlemagne⁷³ pour lancer un encouragement à la croisade qui ne peut se comprendre que dans le contexte du XII^e siècle.

De tels cas d'œuvres passant du document historique à l'œuvre littéraire et *vice versa* ne sont pas rares ; leurs stratégies d'authentification

Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 135–149, cit. p. 138). Pour aller plus loin, nous renvoyons à l'article de Jean-Baptiste Camps, *infra*, p. 35.

⁷² Rédigée vers le milieu du XII^e siècle, cette chronique donne une version cléricale des guerres d'Espagne qu'auraient menées Charlemagne : c'est une réécriture de la *Chanson de Roland*.

⁷³ Ajoutons que la chronique est entourée de plusieurs lettres, qui sont également des faux, par exemple une lettre du pape Calixte II sur la découverte du tombeau de Turpin à Vienne : la *Chronique* s'invente aussi des cautions historiques.

se retrouvent dans d'autres domaines de la production écrite, et surtout la littérature vernaculaire.

Le lieu privilégié d'annexion d'une autorité est le prologue⁷⁴. L'autorité revendiquée est soit celle d'un Ancien grec ou latin, soit celle d'un représentant divin, comme Salomon. Mais de plus en plus au cours du Moyen Âge central, un nom d'auteur est également donné, et qu'il soit réel ou non importe peu à l'égard de la « fonction-auteur⁷⁵ » qu'il construit. Le *Roman de Tristan* en prose par exemple construit une fiction d'auteur en passant le relai du prologue à l'épilogue entre deux figures distinctes, Luce de Gat puis Hélié de Boron⁷⁶.

Le prologue est aussi le lieu où la nouvelle œuvre se rattache à des textes antérieurs, et construit ce que Dragonetti appelait le « mirage de sources⁷⁷ ». L'auteur est alors véritablement un *auctor* au sens que lui donnaient les étymologies d'Isidore de Séville, c'est-à-dire un *auctor ab augendo dictus*. Est auteur celui qui ajoute un supplément de sens à une matière, un supplément d'interprétation⁷⁸. L'auteur est celui qui sait bien dire ce qu'il recycle de matière, c'est-à-dire dans les règles de l'art, comme Benoît de Sainte-Maure par exemple (*Roman de Troie*⁷⁹) qui présente son

⁷⁴ L'article de Pierre-Yves Badel, quoiqu'ancien, reste une synthèse appréciable : « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, 1975, p. 81–94. On peut aussi consulter avec profit le recueil d'articles suivant, et particulièrement son introduction : *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, dir. Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2 vol., 2002.

⁷⁵ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, t. I.

⁷⁶ Voir le prologue du *Roman de Tristan en prose*, éd. Philippe Ménard, Genève, Droz, 1987, vol. 1.

⁷⁷ Roger Dragonetti, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

⁷⁸ Nous renvoyons au volume *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, dir. Michel Zimmermann, Paris, École des Chartes, coll. « Mémoires et documents de l'École des Chartes », 2001.

⁷⁹ Voir le prologue du *Roman de Troie*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres gothiques », 1998.

travail comme celui d'un peintre de fresque. Le gage de son écriture est donc son statut de clerc lisant, et bien formé.

Une caution extratextuelle peut également être donnée, et c'est généralement celle d'un grand seigneur : le commanditaire est alors l'inventeur d'une matière, au sens où c'est lui qui a trouvé cette matière et demandé à l'auteur d'augmenter celle-ci d'une œuvre nouvelle, comme c'est le cas pour nombre de mises en prose de la prestigieuse cour de Bourgogne⁸⁰. Cette affiliation permet d'interpréter ces œuvres non seulement comme la manifestation d'une vogue littéraire de la prose au XV^e siècle, mais encore comme autant de réalisations d'un projet commun à situer en amont, dans une atmosphère culturelle particulière d'exaltation de la chevalerie à l'aube de son déclin. Dans son article, Marine Poirier s'intéresse aux œuvres produites dans une autre grande cour, celle de la Castille du XIII^e siècle, pour mettre en lumière la façon particulière dont les compilations écrites sous le patronage d'Alphonse X le Sage configurent l'*auctoritas* et la *potestas* du roi de Castille⁸¹.

Fictions de copie : l'œuvre comme transposition d'un original prestigieux

L'origine du discours est située en amont de la prise de parole initiée par telle œuvre particulière. Ce besoin de caution inscrit l'œuvre médiévale dans le sillage d'une tradition perpétuée, comme un effort de *copia* : l'œuvre n'est donc pas fondée sur une parole originale. Pourtant, une

⁸⁰ Jean Wauquelin par exemple peut s'amuser à disséminer son nom en anagramme dans certaines de ses proses comme celle de *Girard de Roussillon*, parce qu'il répond par son œuvre à un désir du duc Philippe le Bon : « Ceste présente histoire laquelle est ainsi tissue, comme vous avez oy, a esté prise au commandement de mon très redoubté seigneur et prince, Phelippe devant nommé, en pluseurs livres et volumes, par moy, non digne de en estre acteur ; duquel s'il vous plaist savoir le nom et le surnom, vous prendrez les XV premières lectres des XV premiers capitules de cestui présent volume qui vous enseigneront mises ensemble la parole », Jean Wauquelin, *Le Roman en prose de Gérard de Roussillon*, éd. Léonce de Montille, Paris, Champion, 1880, p. 486.

⁸¹ Art. cit., *infra*, p. 115.

inflexion sensible se produit à la jonction des XII^e et XIII^e siècles, selon Emmanuèle Baumgartner :

À la différence des écrivains du XII^e siècle, qui exhibent leurs sources pour mieux insister sur leur différence, sur le *surplus* qu'ils y apportent, les *translateurs* des immenses romans en prose semblent refuser la glose et l'excès. Ils soulignent à plaisir leur incapacité à épuiser une source qui [...] est inépuisable et dont ils ne captent au mieux que quelques *conduits* ou quelques *branches*⁸².

Les œuvres *Joseph d'Arimathie*, *Merlin*, *Lancelot-Graal*, *Tristan*, *Guiron le Courtois* reprennent une « fiction de la *translatio*⁸³ » et nous livrent ainsi les réflexions les plus intéressantes sur le statut de l'auteur-copiste grâce au biais de la fiction. Le début de *L'Estoire del Saint Graal* met en scène la vision nocturne du narrateur dans laquelle Jésus-Christ lui aurait remis un livret à transcrire. Le roman du Graal aurait donc une origine divine, devant laquelle s'efface le narrateur qui ne se présente que comme « celui qui cheste estoire met en escrit⁸⁴ » et copie le livre, en refusant d'inscrire son propre nom dans le prologue. Ce n'est pas là qu'humilité, car il envisage aussi la transmission matérielle de son œuvre et refuse d'assumer la responsabilité d'une dégradation possible de son texte. Copie dégradée

⁸² Emmanuèle Baumgartner, « Masques de l'écrivain et masques de l'écriture dans les proses du Graal », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, dir. Marie-Louise Ollier, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Vrin, coll. « Études médiévales », 1988, p. 167–175, cit. p. 168.

⁸³ « Le narrateur y *retrait* un texte préexistant, désigné comme le *livre* ou l'*estoire* ou le *conte* du Graal. Mais loin de marquer de son nom, comme Benoît par exemple, cette nouvelle version du texte, il reste anonyme (*Lancelot* en prose), se masque derrière un pseudonyme, tels Luce de Gast et Hélie de Boron, co-auteurs du *Tristan*, ou Hélie encore, *translateur* du *Guiron*, ou recourt à la pseudographie. Ainsi de la *Quête du saint Graal* et de la *Mort Artu*, attribuées à Gautier Map, ou des nombreux récits mis sous l'autorité de Robert de Boron... » (*Ibid.*).

⁸⁴ *L'Estoire del Saint Graal*, éd. Jean-Paul Ponceau, Paris, Champion, coll. « Les Classiques français du Moyen Âge », 1997, p. 1.

d'un original divin, l'œuvre se présente encore comme la copie dégradée d'un original humain⁸⁵.

Ces fictions liminaires ont donné dans les proses du xv^e siècle le *topos* du manuscrit trouvé dans une armoire oubliée, parfois traduit d'une langue étrangère, comme dans *L'Histoire d'Olivier de Castille*⁸⁶. Mais commence à apparaître en même temps le besoin de signer l'œuvre ou la copie, comme dans l'atelier du copiste bourguignon David Aubert⁸⁷. L'authenticité du texte semble subir un transfert d'autorité à la fin du Moyen Âge, des sources vers celui qui recompose ces sources⁸⁸.

⁸⁵ L'auteur/scribe donne trois raisons à ce refus : « Premièrement pour chou ke, se il se nomast et il desist ke Diex eüst par lui descouvert si haute estoire com est cele du Graal, ki est estoire de toutes les estoires, li felon et li envieus ne li atournaissent a vantanche ; l'autre raisons est pour chou ke teus peüst oïr son non qui le couneüst, si en prisast mains l'estoire, pour chou que par si povre persone eüst esté mise en escrit [...] ; la tierche raisons est pour chou ke, s'il eüst en l'estoire aucune chose desavenant ou par effachement ou par le vice des escrivens qui apriés le translataissent d'un lieu en autre, tous li blasmes en fust sour son non. » (*Ibid.*).

⁸⁶ Voir *Le topos du manuscrit trouvé. Actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997*, dir. Jan Herman et Fernand Hallyn, Louvain/Paris, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information Grammaticale », 1999 ; voir particulièrement dans ce recueil l'article d'Emmanuèle Baumgartner, « Du manuscrit trouvé au corps retrouvé », p. 1–14.

⁸⁷ David Aubert dote presque systématiquement ses copies de prologues dans lesquels les opérations portées sur le texte sont données : copie, glose, traduction, etc. La signature du copiste/éditeur voire auteur est inscrite sur le modèle des chartes historiques mis en évidence par Christiane Marchello-Nizia : « Je, David Aubert » + fonction (*escrivain* ou *clerc*). Le désir d'authenticité est désormais fondé sur le témoignage de l'auteur comme personne historique. Le chroniqueur « se donne une *place* et une *fonction* sociales bien déterminées. [...] il énonce et se porte garant, par l'écriture, d'une vérité collective, de ce qui se veut *la mémoire officielle de sa communauté*. » (Christiane Marchello-Nizia, « L'historien et son prologue : forme littéraire et stratégies discursives », dans *La Chronique et l'histoire au Moyen Âge*, dir. Daniel Poirion, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 13–25, cit. p. 24).

⁸⁸ Une compilation romanesque telle que *Les Croniques et conquestes de Charlemaine* (1458) est ainsi pour David Aubert une patiente recherche dans les bibliothèques du plus de textes possibles de la geste carolingienne ; la compilation se présente comme un travail d'historien, en même temps qu'elle produit en fait un ensemble littéraire complètement inédit, c'est-à-dire une version plus ou moins cohérente narrativement de la geste du roi, de sa naissance à sa mort : cet effort de reconstitution de la geste aboutit de fait à l'invention d'une version qui n'a jamais existé.

Entre copie et réécriture : typologie

Comme nous le disions plus haut, l'œuvre médiévale est une réécriture incessante. À l'échelle du manuscrit, plusieurs types d'œuvres résultent de la réécriture dans sa forme basique de emploi, et donc de copie : le recueil, l'anthologie, la compilation, le remaniement. Rappelons que tout manuscrit médiéval peut être considéré comme une forme de recueil, c'est-à-dire une collection de textes⁸⁹ : un simple recueil peut juxtaposer des textes de forme et dates diverses dans un but purement pratique ; l'anthologie juxtapose également les textes remployés, mais l'acte de collecte suppose une sélection des textes sur la base d'une appréciation esthétique, et tend à établir un canon. L'anthologie se prête à une interprétation du volume comme un tout signifiant, comme l'extraordinaire anthologie chevaleresque du manuscrit de la British Library, Ms. Royal 15 E. VI⁹⁰. Il faut cependant avouer que la distinction entre recueil simple et anthologie n'est pas toujours très nette : certains recueils dits cycliques ont pu proposer des versions de type anthologique du *Roman de Renart* ou de la geste de Guillaume d'Orange. Reste que nombre de

⁸⁹ Voir l'épilogue « Of Books and Other Miscellaneous Revolutions. Medieval Miscellanies in Context » rédigé par Tania Van Hemelryck pour *Collections in Context. The Organization of Knowledge and Community in Europe*, dir. Karen Fresco and Anne D. Hedeman, The Ohio State University Press, Columbus, 2011, p. 288–293.

⁹⁰ Richement enluminée, cette anthologie offre une vision optimiste de la chevalerie, célébrée au début de l'anthologie par des textes fictionnels attrayants (*Le Roman d'Alexandre*, *La Chanson d'Aspremont*), avant de proposer des traités (comme *L'Arbre des batailles* d'Honorat Bouvet). Elle semble propre à conduire un chevalier de la jeunesse à la maturité. Cependant, il est difficile de considérer comme un auteur à part entière la personne, ou les personnes, à l'origine de cette anthologie. L'intervention sur les textes semble en effet être restée minimale, et il s'agit surtout d'un travail d'édition, mais également de modernisation puisque l'on passe de l'ancien au moyen français pour un certain nombre de textes, comme celui de la *Chanson d'Aspremont*. Voir Andrew Taylor, « The Time of an Anthology. BL Ms. Royal 15 E. vi and the Commemoration of Chivalric Culture », dans *Collections in Context...*, *op. cit.*, p. 120–133.

recueils portent la trace d'une mise en ordre ouvrant de riches interprétations qu'approfondissent les recherches de ces dernières années⁹¹.

La compilation marque une étape supplémentaire dans l'intervention auctoriale du copiste puisqu'elle suppose que les emprunts soient intégrés dans un projet global. Enfin, le remaniement est l'acte de copie dans lequel le scribe a la marge d'action d'un auteur ; on peut alors préférer parler de réécriture plutôt que de remaniement, puisque le terme *remaniement* suppose le retour sur un original dont on a dit qu'il était le plus souvent introuvable.

À l'échelle du texte lui-même, les libertés qu'un scribe peut prendre avec le texte vernaculaire révèlent aussi parfois une pratique d'auteur. Réfléchir à la relation entre copie, originalité et authenticité peut ainsi pousser à réfléchir à la relation établie entre les textes, c'est-à-dire à l'intertextualité. Comme le rappelle Tiphaine Samoyaut, il est devenu un lieu commun de dire que :

La littérature s'écrit certes dans une relation avec le monde, mais tout autant dans une relation avec elle-même, avec son histoire, l'histoire de ses productions, le long cheminement de ses origines. Si chaque texte construit sa propre origine (son originalité), il s'inscrit en même temps dans une généalogie qu'il peut faire plus ou moins apparaître⁹².

Mais ce lieu commun est pourtant celui qui permet d'aborder la littérature médiévale. Deux manipulations reposant sur l'intertextualité peuvent être

⁹¹ Voir, parmi les travaux les plus récents : *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, dir. Milena Mikhailova, Orléans, Éditions Paradigme, coll. « Medievalia », 2005 ; *La mise en recueil des textes médiévaux*, dir. Xavier Leroux, *Babel*, n° 16, 2007 ; *Collections in Context...*, dir. Karen Fresco et Anne D. Hedeman, *op. cit.*

⁹² « [...] Celle-ci compose un arbre aux embranchements nombreux, à rhizome plus qu'à racine unique, où les filiations se dispersent et dont les évolutions sont aussi bien horizontales que verticales » (Tiphaine Samoyaut, *L'Intertextualité. Mémoire de la Littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 Littérature », 2005, p. 1).

vues comme une forme de copie : la citation et le collage. Définir la citation semble inutile. Le collage est un procédé de remploi qui aboutit soit à l'anthologie, lyrique par exemple⁹³, soit aux compilations⁹⁴, comme les sommes en prose de la littérature arthurienne (*Le Roman de Tristan*⁹⁵), ou les compilations romanesques de la fin du Moyen Âge (*Perceforest*⁹⁶).

Enfin, nous disions que l'écriture médiévale se tisse sur la trame de certains motifs, qu'ils soient narratifs ou linguistiques : l'auteur est celui qui assure la « moult belle conjointure » promise par exemple par Chrétien de Troyes au début du *Cligès*. Comme le résume Jean-Jacques Vincensini :

L'originalité de l'écriture médiévale, dans son effort d'ordonnance, naît de procédures de reprises et d'imitations déployant un « accomplissement littéraire préexistant ». Cette formulation définit ce que Gérard Genette nomme la « forgerie » parmi plusieurs pratiques intertextuelles⁹⁷.

L'originalité peut ainsi passer de l'œuvre à l'objet-même que contemple le critique. Cependant, abandonnant le regard du lecteur moderne sur l'œuvre lointaine, on peut interroger les façons dont les

⁹³ Jacqueline Cerquiglini utilise le terme de *collage* dans sa typologie des insertions lyriques dans le récit, appliquée aux œuvres de Guillaume de Machaut, mais en opposition au terme *montage*. Le collage relève d'une technique de la citation, alors que dans le cas de montage, l'insertion lyrique fonctionne comme une matrice du texte.

⁹⁴ Parmi les compilations, deux catégories apparaissent en fonction du degré d'intervention du remanieur : là où le *Perceforest* varie les formes d'emprunt, du plus littéral ou plus réécrit, une compilation telle que *Les Croniques et conquestes de Charlemaine* se contente d'emprunts littéraux, avec de simples coupes ou déplacements d'épisodes.

⁹⁵ Emmanuèle Baumgartner, *La Harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, SEDES, coll. « Moyen Âge », p. 28.

⁹⁶ Voir les travaux de Noémie Chardonnens, comme son mémoire de M2 soutenu en 2008 à l'Université Sorbonne Nouvelle, *Emprunts graaliens dans le Roman de Perceforest : entre tissage et entrelacement*.

⁹⁷ Jean-Jacques Vincensini, « Comprendre, décrire, interpréter un motif narratif. L'exemple de la libération d'une femme immergée dans l'eau par un jaloux », *Dans l'eau, sous l'eau : le monde aquatique au Moyen Âge*, dir. Danièle James-Raoul et Claude Thomasset, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 387–411, cit. p. 392.

médiévaux ont commenté la relation entre leur acte de réécriture et leur source.

Visions médiévales de la réécriture : rénovation d'une copie, restauration d'une authenticité

Certains prologues de chanson de geste portent les revendications d'authenticité d'un récitant ou d'un scribe, comme celui d'*Anseïs de Carthage*, qui promet au lecteur/auditeur l'écoute de la chanson dans une forme rénovée. Le texte aurait en effet perdu sa « droite rime » à cause de l'action corruptrice des autres jongleurs⁹⁸. La rivalité entre récitants concerne aussi bien la forme que le contenu ; la compétition de savoir, de maîtrise de la mémoire, se mêle à la question du savoir-faire, avec le travail de la rime⁹⁹.

L'effort de rénovation, et donc de restauration d'une authenticité, forme aussi un motif de mise en prose. Parce qu'elle est la forme dans laquelle est traduit le latin, la prose serait plus authentique que le vers, accusé de mensonge : elle serait un retour vers l'original¹⁰⁰.

⁹⁸ « Li ver en sont rimé par grant maistrie : /D'amors et d'armes et de cevalerie ; /Mout a lonc tans, k'ele a esté perie, /Onques n'en fu la droite rime oïe. /Chil jougleor vous en ont dit partie, / Mais il n'en sevent valissant une alie, /Ains le corumpent par la grant derverie ; [...] /Par moi vous ert icheste radrechie. » (*Anseïs von Karthago*, éd. Johann Alton, Tübingen, H. Laupp, Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 1892, p. 1, v. 6–16).

⁹⁹ Pour la compétition entre troubadours au XII^e siècle, nous renvoyons à l'article de Laura Kendrick, « L'image du troubadour comme auteur dans les chansonniers », dans *Auctor et auctoritas*, *op. cit.*, p. 508–519.

¹⁰⁰ C'est ce qu'affirme par exemple la première traduction en français de la *Chronique* dite du Pseudo-Turpin (vers 1200) : « Voil comencier l'estoire si cum li bons enpereire Karlemaines en ala en Espanie por la terra conquerre sor Sarrazins. Maintes genz en ont oï conter et chanter, mes n'est si mensongie non ço qu'il en dient et chantent cil jogleor ne cil conteor. Nus contes rimés n'est verais. Tot est menssongie ço qu'il en dient, quar il non seivent rien fors par oïr dire. Li bons Baudoins li cuens de Chainau si ama molt Karlemaine, ne ne voc unques croire chose que l'en chantast, ainz fit chercher totes les bones abaies de France e garder par toz les armaires por savoir si l'om i troveroit la veraie estoire, ni onques trover ne l'i porent li cleric. » (*Le Turpin français, dit le Turpin I*, éd. Ronald Noel Walpole, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, coll. « Toronto Medieval

Ce passage du vers à la prose permet aussi d'ajouter de la valeur à la copie¹⁰¹. La prose, du XIII^e au XV^e siècle, n'est pas seulement un outil de conservation de l'œuvre des siècles passés : c'est aussi un facteur d'actualisation. Elle la met « a l'appetit et cours du temps¹⁰² », soit par une translation des valeurs¹⁰³, soit par une adaptation aux codes formels de son temps¹⁰⁴. Enfin, les mises en prose de la fin du Moyen Âge sont également des traductions : on passe des formes de l'ancien français à celles du moyen français. L'original (réel ou fictif) est encore revendiqué comme garant d'une certaine authenticité, mais il ne présente plus qu'une histoire « quasi comme en frische, en grant danger d'estre perdue, anichilee et enrueillée d'oubly », à cause de son « langaige qui estoit rommant antique, rymoïé en sorte non intelligible ne lisible¹⁰⁵ ».

Ainsi, copier au Moyen Âge n'est pas seulement répéter la parole d'un tiers, c'est aussi inventer : on l'a dit maintes fois avant nous. Si l'authenticité d'une œuvre est perdue à force d'être généralisée, et l'originalité impensable, les médiévaux sont sensibles au charme de la nouveauté, moins celle des thèmes que de leur ordre ou de leur forme, « rime droite » de la chanson du XII^e ou ligne claire de la prose du XIII^e au XV^e siècle.

Texts and Translations », 1985, p. 27). Voir *Le Choix de la prose (XIII^e–XV^e siècles)*, dir. Emmanuèle Baumgartner, *Cahiers de Recherches médiévales et humanistes*, 1998, n° 5 (<http://crm.revues.org/1292>, dernière consultation le 12/07/2014).

¹⁰¹ Voir François Suard, « Le passage à la prose », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 12, *La tradition épique, du Moyen Âge au XIX^e siècle*, dir. François Suard, 2005, p. 29–43, mis en ligne le 30 décembre 2008 (<http://crm.revues.org/2182>, page consultée le 15 juillet 2014).

¹⁰² *Cronique associoe de Charlemaine et d'Anseïs*, Paris, BnF, Arsenal 3324 ; f° 1v^o a.

¹⁰³ *L'Erec et Enide* en prose pense par exemple la place du prince sur le modèle pratiqué par les ducs de Bourgogne.

¹⁰⁴ Voir François Suard, *Guillaume d'Orange, étude du roman en prose*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque du XV^e siècle », 1979.

¹⁰⁵ *Guillaume de Palerne*, Olivier Arnoullet, Lyon, 1552 (*L'hystoire du noble et preulx vaillant chevalier Guillaume de Palerne & de la belle Melior*, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. B 489562, f° 1v^o). Nous développons les abréviations.