

Autour du Roman de Florimont.
Approches multidisciplinaires
à la complexité textuelle médiévale

Direzione / Editors-in-chief

GIOVANNI BORRIERO, Università degli Studi di Padova
FRANCESCA GAMBINO, Università degli Studi di Padova

Comitato scientifico / Advisory Board

CARLOS ALVAR, Universidad de Alcalá
ALVISE ANDREOSE, Università degli Studi e-Campus
FRANCESCO BORGHESI, The University of Sidney
FURIO BRUGNOLO, Università degli Studi di Padova
KEITH BUSBY, The University of Wisconsin
ROBERTA CAPELLI, Università degli Studi di Trento
DAN OCTAVIAN CEPRAGA, Università degli Studi di Padova
CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS, Université de Lille 3
SIMON GAUNT, King's College London
BERNHARD HUSS, Freie Universität Berlin, Germania
JOHN HAJEK, The University of Melbourne
MARCO INFURNA, Università Ca' Foscari - Venezia
GIOSUÈ LACHIN, Università degli Studi di Padova
STEPHEN P. MCCORMICK, Washington and Lee University
LUCA MORLINO, Università degli Studi di Trento
GIANFELICE PERON, Università degli Studi di Padova
LORENZO RENZI, Università degli Studi di Padova
ANDREA RIZZI, The University of Melbourne
RAYMUND WILHELM, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Austria
ZENO VERLATO, Opera del Vocabolario Italiano, CNR
LESLIE ZARKER MORGAN, Loyola University Maryland

Redazione / Editorial Staff

ALESSANDRO BAMPA, Università degli Studi di Padova
CHIARA CAPPELLI, Università degli Studi di Padova
RACHELE FASSANELLI, Università degli Studi di Padova, Editor in chief
MARCO FRANCESCON, Università degli Studi di Trento
LUCA GATTI, Università degli Studi di Padova
FEDERICO GUARIGLIA, Università di Verona
FABIO SANGIOVANNI, Università degli Studi di Padova
BENEDETTA VISCIDI, Università degli Studi di Padova

*Francigena is an international peer-reviewed journal with an
accompanying monograph series entitled "Quaderni di Francigena"*

ISBN 9788886326025

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Via E. Vendramini, 13
35137 PADOVA

info@francigena-unipd.com

Autour du Roman de Florimont.
Approches multidisciplinaires
à la complexité textuelle médiévale

A cura di Marta Materni

This work is licensed under <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Realizzazione grafica a cura di Arun Maltese (biblioteca.bear@gmail.com)

Volume pubblicato nel 2020

DOI: 10.25430/2724-0975/2

INDEX

| | |
|---|-----|
| Introduction | 5 |
| PREMIÈRE PARTIE. UN CAS D'ÉTUDE : LE <i>ROMAN DE FLORIMONT</i> AU PRISME DE L'ANALYSE CLASSIQUE | |
| Keith Busby <i>Le Roman de Florimont</i> dans ses contextes codicologiques | 9 |
| Chiara Concina <i>Florimont</i> des vers à la prose : le dérimage des mss. Paris BA Ars. 3476 et BNF fr. 1490 | 25 |
| Nathalie Leclercq Le prologue de <i>Florimont</i> comme le lieu d'une construction paratextuelle et d'une mutation discursive du 'je' | 45 |
| DEUXIÈME PARTIE. TRADITIONS MANUSCRITES COMPLEXES : LE CAS DU CONTEXTE FRANCO-ITALIEN | |
| Anna Constantinidis <i>La Chanson d'Aspremont</i> à l'épreuve des copistes italiens : nouvelles réflexions | 59 |
| Leslie Zarker Morgan Cent ans de franco-italien : du <i>Huon d'Auvergne</i> de 1341 au <i>Huon d'Auvergne</i> de 1441 | 75 |
| Francesca Gambino Per una fenomenologia della copia : il caso del manoscritto Venezia BNM fr. Z 19 (232) | 91 |
| Francesca Fabbri Un autre point de vue. L'apport de l'histoire de l'art à la reconstruction de la circulation des manuscrits entre la France et l'Italie | 109 |

INDICE

TROISIÈME PARTIE. L'APPLICATION DU NUMÉRIQUE À LA COMPLEXITÉ TEXTUELLE MÉDIÉVALE

Pierre Kunstmann

Le Laboratoire de Français Ancien de l'Université d'Ottawa : bilan d'activités
et nouvelles perspectives 127

Stephen P. McCormick

Une édition en fac-similé de *Huon d'Auvergne* : méthodes de numérisation et
d'analyse d'images 137

Henry Ravenhall

L'expérience *The Values of French Language and Literature in the European Middle
Ages* 151

Marta Materni

DigiFlorimont : une occasion de réflexion philologique et numérique autour
de la représentation de la complexité textuelle médiévale 165

INTRODUCTION

Le 13-14 décembre 2018, à Grenoble, a eu lieu un colloque international, *Autour de Florimont. Textualité médiévale et textualité numérique*, qui se proposait de créer un moment de réflexion pluridisciplinaire ‘autour’ de cet objet multifacettes qui est le texte médiévale, à partir d’une conversation à plusieurs voix ‘autour’ d’une œuvre spécifique qui nous a servi de tremplin : le *Roman de Florimont* d’Aymon de Varennes, composé en 1188.

Ce texte a été au centre d’un projet d’édition numérique financé par une Marie Sklodowska-Curie Individual Fellowship (2017-2019), qui a représenté aussi l’occasion pour entabler une réflexion critique ‘autour’ des méthodologies et des outils philo-numériques les plus répandus actuellement, afin de dresser un état de l’art par rapport à leur efficacité. À la date d’aujourd’hui, et après au moins un quart de siècle d’activité intense, ce qui frappe est en effet l’exiguïté de la production numérique d’éditions savantes (*digital scholarly editions*) par rapport à celle imprimée. Récemment, une initiative de catalogage menée par Greta Franzini¹ nous a consigné un panorama qui n’est pas très exaltant : on a individué à peu près 300 objets numériques (couvrant tous les domaines chronologiques et linguistiques), dont 244 *scholarly editions*, dont seulement 152 *scholarly editions* encodées en TEI. Ces chiffres sont malheureusement très éloquents et nous obligent à une réflexion.

Un des enjeux de ce colloque a été donc celui de mettre l’un en face de l’autre plusieurs projets d’application du numérique aux textes du Moyen Âge afin de découvrir notre terrain commun théorique mais aussi nos divergences pratiques. Et tout ça dans un contexte homogène aussi bien pour la langue que pour l’époque : le français entre XII^e et XIII^e siècle avec un focus ultérieur sur les très complexes traditions manuscrites franco-italiennes.

Mais l’objectif du colloque était aussi celui de plonger le discours ‘autour’ du Numérique dans un contexte plus ample de discours ‘autour’ du Texte, afin de montrer que le numérique ne doit pas représenter un élément perturbateur au sein de la communauté philologique, créant une sorte de barrière générationnelle du haut de laquelle on voit se confronter enthousiasme d’un coté et méfiance de l’autre coté, mais il doit plutôt être conçu, accepté et exploité comme une méthodologie en plus au service de l’interprétation du Texte. C’est pour cette raison que le colloque s’est ouvert avec un panorama d’interventions qui faisaient appel aux perspectives les plus classiques : l’analyse codicologique, l’analyse strictement philologique, la perspective alternative de l’histoire de l’art. Et c’est pour ça qu’avant d’aborder le volet

¹ Le projet est décrit dans : Greta Franzini, Melissa Terras, Simon Mahony, *A Catalogue of Digital Editions*, dans *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, ed. by Matthew James Driscoll, Elena Pierazzo, Open Book Publishers, Cambridge, 2016, pp. 161-182, <https://books.openedition.org/obp/3416> [cons. 25. III. 2020].

INTRODUCTION

numérique de leurs projets, les intervenants ont été invités d'abord à décrire leur traditions manuscrites de compétence, avec les schémas et le vocabulaire de la philologie.

Du point de vue strictement philologique, on peut affirmer qu'il y a évidemment une idée commune qui traverse la communauté des médiévistes : l'idée qu'il n'y aurait pas de manuscrits sans le Texte mais aussi qu'il n'y a pas de Texte sans les manuscrits. La pratique de l'édition numérique fait ressortir clairement cette tendance. Nous disposons de beaucoup d'éditions critiques, quel que soit leur cadre théorique ; interrogeons alors de façon plus pointue les manuscrits. Traduction pratique de cet énoncé théorique : laissons libre cours à la production d'éditions diplomatiques. La 'diplomatique' ne tue pas la 'critique' : il ne s'agit pas de renoncer (à la noblesse de l'art ecdotique) mais plutôt d'accroître notre patrimoine philologique. Rendons publique et transparent le travail privé qui mène à l'établissement de l'édition critique, révisons les données acquises, regardons aux textes d'un autre point de vue, concentrons nous, aussi, sur le processus (la tradition) au delà des épiphénomènes (les manuscrits). En conclusion : interrogeons l'individualité historique des textes manuscrits.

Ce n'est pas donc par hasard que 'éditions diplomatiques', 'études codicologiques', 'fac-similés', 'comparaison entre les textes', 'intérêt pour la tradition', se sont révélés comme les mots-d'ordre et les traits communs de nos travaux respectifs du point de vue de la Philologie. Le Numérique, qui signifie 'dépassement des limites matériels du format page', 'affichage multiple du texte', 'hypertextualité', 'analyse quantitative', 'représentations graphiques', est le deuxième fil rouge qui nous relie l'un à l'autre et qui nous permet concrètement de faire ce que nous voulons faire.

Marta Materni

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement N° 74584.

Première Partie

Un cas d'étude :
le *Roman de Florimont*
au prisme de l'analyse classique

LE ROMAN DE FLORIMONT DANS SES CONTEXTES CODICOLOGIQUES

Keith Busby

(University of Wisconsin-Madison)

Il y a seize ans déjà, en 2002, j'ai publié un ouvrage intitulé *Codex and Context*, dont le but principal était de resituer la littérature narrative médiévale française en vers dans ses contextes codicologiques et d'en encourager la lecture dans les manuscrits aussi bien que dans les éditions critiques modernes¹. La formulation du projet était, je l'avoue maintenant, simpliste, trop rigide, et beaucoup trop ambitieuse. Je n'ai jamais proposé qu'on abandonne ni l'utilisation ni la préparation de l'édition critique comme moyen d'accès à la littérature du Moyen Âge et comme élément indispensable de la formation scientifique, tout au contraire, mais il me semblait à l'époque et me semble toujours que la lecture du texte médiéval exclusivement sous forme de livre moderne courait le risque de nous éloigner de l'époque que nous sommes censés tant aimer. Ma procédure en faisant mes recherches pour *Codex and Context* n'était pas compliquée : je me proposai de regarder fixement les manuscrits de mon corpus mal défini jusqu'à ce qu'ils m'eussent parlé. Quelques-uns étaient très éloquents tandis que d'autres, peut-être la plupart, restaient obstinément muets. Malgré le manque d'assurance ou modestie qui m'a saisi (et qui devrait nous tous saisir) en présentant mon travail à la communauté des médiévistes, je dois dire que *Codex and Context* a été assez bien reçu, à en juger d'après les comptes-rendus trop aimables de collègues trop indulgents².

Au cours dudit ouvrage, j'ai examiné certains manuscrits du *Florimont* d'Aimon de Varennes, roman qui nous réunit ici à Grenoble aujourd'hui, pas loin du pays d'origine probable de son auteur à Varennes-lès-Mâcon et tout près de Châtillon d'Azergues, où le bon Aimon aurait composé son roman en 1188. Ayant passé ces dernières années dans les brumes celtiques de l'Irlande francophone médiévale³, je me réjouis de reprendre l'étude de *Florimont*, de passer en revue ce que j'en ai déjà dit⁴, et peut-être d'y ajouter quelques observations complémentaires. En tout cas, je crois que plusieurs aspects de ma présentation soulèveront des sujets que d'autres ici présents traiteront en plus de détail au cours du présent volume.

Je commence donc par rappeler que *Florimont* nous est parvenu en dix-sept manuscrits et fragments, dont voici la liste :

¹ Cfr. Busby 2002.

² Cfr. mon article Busby 2014 qui passe en revue les comptes-rendus et la réception de *Codex and Context*.

³ Cfr. Busby 2017.

⁴ Cfr. Busby 2002, vol. I, pp. 43, 166-167, 170, 183-184, 303, 315, 395 ; vol. II, pp. 554-558, 588, 614-616, 648, 651, 667, 691, 723, 731, 737, 742-743, 778, 790, 807.

- 1) London BL Harley 3983, ff. 2r-82v (daté 1323, avec lacune),
- 2) London BL Harley 4487, ff. 3r-86r (daté 1295, avec lacunes) (Fig. 1),
- 3) Montpellier BI H 252, ff. 13r-61r (s. XIV^e med., vv. 161-11588, avec lacunes),
- 4) Monza BC b-21/137, ff. 1r-78r (s. XIII^e ex., avec lacune),
- 5) Paris BNF fr. 353, ff. 1r-42r (s. XIV^e, premier quart),
- 6) Paris BNF fr. 792, ff. 3r-50v (s. XIII^e, dernier quart),
- 7) Paris BNF fr. 1374, ff. 173r-182r (s. XIII^e med., vv. 1-2042, avec lacunes),
- 8) Paris BNF fr. 1376, ff. 1r-93r (s. XIII^e ex.-s. XIV^e inc.) (Fig. 2),
- 9) Paris BNF fr. 1491, ff. 1r-86r (s. XIV^e),
- 10) Paris BNF fr. 15101, ff. 2r-119v (s. XIV^e inc.),
- 11) Paris BNF fr. 24376, ff. 1r-78r (ca. 1280) (Fig. 3),
- 12) Paris BNF n. a. fr. 5094, ff. 22r-23r (s. XIV^e inc., fragment),
- 13) Paris BNF n. a. lat. 1034, ff. 65r-v, feuillet de garde (s. XV^e med., fragment)⁵,
- 14) Torino BNU L. II. 16, ff. 1r-90v (s. XIV^e),
- 15) Tours BM 941, ff. 1r-89v (s. XIII^e ex.),
- 16) Venezia BNM fr. Z 22 (= 258), ff. 1r-102v (s. XIV^e, deuxième quart) (Fig. 4),
- 17) Wien ÖNB 3434, 239 ff. (ms. en papier, daté 1465) (Fig. 5),

Je note en passant qu'*ARLIMA*⁶ est en erreur quant au côté du manuscrit de Vienne (il donne 3134 plutôt que 3434). Ni Gabriele Giannini, dans un article publié en 2003, ni Joanne Young, dans une thèse de l'Université de Sheffield soutenue en 2010, ne mentionnent ce manuscrit⁷, que je n'ai pas eu l'occasion de consulter en personne mais dont le contenu est assuré par l'*incipit* et l'*explicit* fournis par le catalogue de 1868⁸ :

[C]il qui a cueur de vassallaige [...]

et

[...] Roy fut de pluseurs roys clamez.
 Quant Aymez en fit le romans,
 Mil cent IIII^{xx} et ung ans
 Avoit de l'Incarnacion.
 Adonc fut retraits par Aymon⁹.

⁵ Les détails de tous les manuscrits, y compris bibliographie, descriptions et liens aux reproductions numériques, se trouvent maintenant sur le site *DigiFlorimont* : <http://www.digiflorimont.huma-num.fr/> [cons. 25. III. 2020].

⁶ *ARLIMA*, s.v. *Aimon de Varennes* (https://www.arlima.net/ad/aimon_de_varennes.html) [cons. 25. III. 2020].

⁷ Je remercie Marta Materni de m'avoir fourni une reproduction numérisée des manuscrits de Vienne et de Monza.

⁸ *Tabulae* 1868, vol. II, p. 289.

⁹ Je corrige la transcription fautive de l'*explicit* d'après la reproduction numérisée.

Le corpus codicologique ‘florimondien’, pour utiliser un néologisme, peut servir comme paradigme de la transmission d’un roman courtois en vers et fonctionner comme modèle pour illustrer l’essentiel de ce qu’on peut appeler la ‘manuscriture’. Rétrospectivement, choisir un nombre restreint de *corpora* textuels comme celui de *Florimont* ou de groupes de manuscrits mieux définis aurait peut-être été une démarche plus judicieuse en entamant le travail pour *Codex and Context*.

En premier lieu, réfléchissons brièvement sur le nombre de témoins, c’est-à-dire, dix-sept. Ceci est en soi assez remarquable, étant donné que les romans de Chrétien de Troyes, par exemple, ne sont transmis que dans six ou sept copies (à l’exception du *Perceval*, avec quinze). Douze pour *Athis et Prophilias*, huit pour *Partonopeu de Blois*, six pour le *Roman de Thebes*, huit pour le *Roman d’Eneas*, mais, bien sûr, une soixantaine pour le *Roman de Troie*. Exception faite des phénomènes à part comme *Troie* ou le *Roman de la Rose*, les romans courtois ne sont en général préservés que par un manuscrit ou deux ou trois. Comment expliquer la relative popularité de *Florimont* pendant tout le Moyen Âge (et n’oublions pas les mises en prose) ? Je reviendrai à cette question au cours de cet article, mais pour l’instant disons provisoirement qu’on peut l’attribuer en partie à sa fonction de préhistoire de la matière d’Alexandre et à son attrait auprès de plusieurs publics, surtout régionaux.

Du point de vue chronologique, les manuscrits de *Florimont* sont assez typiques de la transmission des romans courtois. Il manque, comme d’habitude, des manuscrits de la première génération, contemporains avec la composition du texte. Le catalogue de Maria Careri, Christine Ruby et Ian Short ne contient que six manuscrits de romans du XII^e siècle (*Thebes*, *Troie*, le *Tristan* de Thomas, *Partonopeu*, *Amadas et Ydoine*, *Floire et Blancheflor*), la plupart de petits fragments ; seul le *Partonopeu* de la Bibliothèque Vaticane contient un texte intégral, témoin d’autant plus précieux du livre anglo-normand des débuts de la production romanesque¹⁰. Pour le reste, le manuscrit le plus ancien de *Florimont* est probablement le Paris BNF fr. 1374 du milieu du XIII^e siècle¹¹, et les autres (sauf Vienne), dont plusieurs datés, ont été produits pendant une période d’activité codicologique intense, c’est-à-dire, avant 1350. Mais le manuscrit de Vienne est une rareté importante, un manuscrit très tardif sur papier d’un roman en vers, copié vers la fin du Moyen Âge, au moment où la production de manuscrits de romans en prose même est en déclin. Rareté importante, justement parce qu’elle nous rappelle que les lecteurs du XV^e siècle avaient déjà une conscience d’antiquaires, un désir de lire les originaux en vers des romans récemment mis en prose.

Notre perspective moderne de la totalité de la ‘littérature française médiévale’ ou de la ‘littérature en ancien français’ impose inévitablement sur le corpus textuel une homogénéité démentie en partie par la réalité qui ressort de l’étude des manuscrits. Il en va de même pour ‘l’ancien français’, *Old French*, qui, une fois dépassé le niveau fondamental de la langue d’oïl, sont plutôt ‘des anciens français’, *Old Frenches* au pluriel. La langue d’oïl sous-tend la carte de la Francophonie médiévale, de l’Irlande jusqu’à la Terre Sainte et Chypre, mais à l’intérieur

¹⁰ Cfr. Careri (*et alii*) 2011, nrr. 1, 5, 62, 93/I-III.

¹¹ Cfr. Busby (*et alii*) 1993, vol. II, pp. 41-43.

de cette unité linguistique apparente se dessinent beaucoup de zones dialectales et culturelles avec chacune ses propres traits et prédilections, entre autres littéraires. Sauf pour l'Angleterre, on a rarement essayé, jusque récemment, de faire ressortir les préférences régionales en ce qui concerne genres et auteurs¹².

Les manuscrits de *Florimont* ont été copiés un peu partout dans la Francophonie médiévale (sauf les Îles Britanniques et le Moyen Orient). Montpellier BI H 252 et Paris BNF fr. 353 sont peut-être parisiens ; London BL Harley 3983 et Paris BNF fr. 792 du Nord-Est de la France ; Tours BM 941 et Paris BNF fr. 1374 du Sud ; et Paris BNF fr. 1491 probablement du Centre. L'aspect le plus frappant de la gamme géographique des manuscrits de notre roman est représenté pourtant par deux groupes plutôt orientaux, c'est-à-dire de l'Est de la France et de l'Italie. Quant à l'Est de la France, London BL Harley 4487 est lotharingien, Paris BNF fr. 1376 de Dijon, et Paris BNF fr. 15101 de Metz ; si l'on attribue Paris BNF fr. 1374 et Monza BC b-21/137 (et Paris BNF n. a. lat. 1034 ?) à l'aire franco-provençale (au sud de Lyon) plutôt qu'au Midi proprement dit, ce groupe compte cinq ou six témoins¹³. Et pour l'Italie, il y a trois manuscrits : Paris BNF fr. 24376, Torino BNU L. II. 116, et Venezia BNM fr. Z 22.

Notons d'abord qu'Aimon ancre la composition de *Florimont* dans une double *translatio studii* qui comprend la traduction (implicite) de l'histoire du grec en latin, et la sienne propre du latin en français, non pas dans le français de France, mais dans le lyonnais (dans le sens d'idiome lyonnaise de la langue d'oïl plutôt que dans le sens moderne de franco-provençal). En plus, Aimon localise soigneusement dans le prologue du roman (avec des échos de Chrétien, « Toz jors maix en iert remembrance » et « Aymes i mist s'entension ») sa provenance personnelle et l'endroit où il travaille (« [...] a sejour a Chastillon »)¹⁴. Contrairement à l'avis d'Alfons Hilka, qui désigna la langue d'Aimon comme le lotharingien, Christine Ruby (1992) la catégorise sans hésitation comme le lyonnais ou le forézien¹⁵. Puisque Hilka était convaincu qu'Aimon est né à Varennes-en-Argonne (cent-vingt kilomètres à l'ouest de Metz) et qu'il travaillait à Châtillon-sur-Bar (cent-cinquante kilomètres au nord-ouest) il a choisi comme manuscrit de base le London BL Harley 4487. Mais on peut se demander si cela constitue une bonne raison pour choisir un manuscrit de base, tout comme le Paris BNF fr. 794 (le manuscrit notoire dit 'Guiot' de Chrétien de Troyes) n'est peut-être pas forcément le meilleur témoin de ses romans simplement parce qu'il a été copié en Île-de-France. Mais voilà un débat que je n'ai absolument aucune envie de rouvrir¹⁶. Il est tout à fait possible que les copistes et

¹² Cfr. Busby 2002, vol. II, ch. 6, pp. 485-635.

¹³ L'attribution du manuscrit de Monza à l'Italie n'est plus assurée. Les traits linguistiques sont plutôt ceux de la région franco-provençale. Je suis d'accord avec la conclusion des auteurs de la page consacrée au manuscrit dans *MIRABILE* : « I più recenti spogli linguistici del ms. hanno tuttavia messo in dubbio la sua pertinenza all'Italia settentrionale, suggerendone una localizzazione in area franco-provenzale » ([http://www.mirabileweb.it/manuscript/monza-\(monza-e-brianza\)-biblioteca-capitolare-b-21-manuscript/137816](http://www.mirabileweb.it/manuscript/monza-(monza-e-brianza)-biblioteca-capitolare-b-21-manuscript/137816)) [cons. 25. III. 2020].

¹⁴ Hilka 1932, vv. 13, 16, 27.

¹⁵ Cfr. Ruby 1992.

¹⁶ Cfr. Busby 2002, vol. I, pp. 93-108.

mécènes du Moyen Âge, eux aussi, aient compris Varennes et Châtillon comme étant les dits lieux en Lorraine plutôt qu'en la région lyonnaise, et qu'ils se soient emparés d'Aimon comme leur auteur lotharingien, un compatriote dont ils pouvaient se vanter et dont ils voulaient copier, vendre, et lire le roman célèbre. Il est difficile à dire si le Paris BNF fr. 1376 a été commandité, pour ainsi dire, pour des raisons supposées d'indigénat, comme si Aimon était, sinon bourguignon, au moins de l'Est. Le manuscrit le plus local dans ce sens est le Paris BNF fr. 1374, copié au sud de Lyon, mais, malheureusement, il contient moins de 2000 vers du roman. Faut-il ajouter le manuscrit Monza BC b-21/137 et les fragments de Paris BNF n. a. lat. 1034 ? Paris BNF fr. 15101 porte également les marques de possesseurs messins des XV^e et XVI^e siècles¹⁷.

En ce qui concerne les manuscrits italiens, il n'y a pas de doute: Ils sont tous visiblement du Nord de l'Italie. Le manuscrit de Turin a été fortement endommagé dans l'incendie du 4 janvier 1904 et par conséquent difficile à commenter ; celui de Monza est peu connu par les philologues (qui préfèrent travailler à Paris et à Londres qu'à Monza ?) malgré l'article qu'y a consacré Novati en 1891 et sa présence dans le catalogue de Belloni et Ferrari de 1974 ; Giannini en a pourtant parlé dans sa thèse de 2002-2003, que je n'ai pas pu consulter. Le manuscrit fr. Z 22 de la Marciana à Venise est beaucoup mieux connu, surtout grâce aux activités récentes de bon nombre de chercheurs dans le domaine du franco-vénétien et de la francophonie italienne¹⁸. L'histoire du manuscrit de Turin au Moyen Âge reste obscure, mais nous savons que le manuscrit de Venise appartenait aux Gonzague de Mantoue qui l'ont prêté ou donné au notaire Guido da Crema vers la fin du XIV^e siècle¹⁹. Et pourquoi *Florimont* en Italie ? Une des raisons principales, c'est sans doute que l'Italie était consciente de son rôle d'intermédiaire entre la Grèce et les régions transalpines dans le mouvement de la *translatio studii*. Si Aimon de Varennes s'était approprié l'histoire de Florimont, la matière est pourtant celle du monde antique et appartenait par droit à l'Italie. Les manuscrits italiens de *Florimont* constituent un rattrapage qui remplit une lacune, qui remplace un maillon qui manquait dans la chaîne de transmission entre la Grèce et la France²⁰.

Parmi les histoires de tous les manuscrits italiens de *Florimont*, peut-être de tous les manuscrits de *Florimont* tout court, la plus intéressante est celle de Paris BNF fr. 24376. Nous savons peu de la biographie du copiste, Johannes Jacobi, sauf qu'il est responsable de quatre manuscrits : Paris BNF fr. 24376, Paris BNF fr. 12571, Chantilly MC 470, et Lyon BM 739. La mise en page et la forme des lettrines et des majuscules aussi bien que la main principale constituent une preuve irréfutable de l'identité du copiste et de l'atelier de production. L'expression française de Johannes Jacobi indique son lieu d'origine comme Vérone, mais il aurait pu, bien sûr, travailler ailleurs au Nord de l'Italie²¹. Des quatre manuscrits, trois ne

¹⁷ Cfr. Busby 2002, vol. II, pp. 723-724. Sur ce manuscrit, voir aussi Busby 2005.

¹⁸ Voir surtout *RIALFrI* (<https://www.rialfri.eu/>), et les projets *Medieval Francophone Literary Culture outside France* (<http://www.medievalfrancophone.ac.uk/>), et *The Values of French* (<https://tvof.ac.uk/>) [cons. 25. III. 2020].

¹⁹ Cfr. Busby 2002, vol. II, p. 778 et n. 412.

²⁰ Cfr. Busby 2002, vol. II, pp. 612-614.

²¹ Cfr. Busby 2015.

contiennent qu'un seul texte narratif : Paris BNF fr. 24376, *Florimont* ; Chantilly MC 470, *La chanson d'Aspremont* ; et Paris BNF fr. 12571, *Jaufre*. Le manuscrit de Lyon, par contre, est un recueil qui contient des textes bibliques et une prière en latin ; des poèmes sur la Passion et la Vierge en français ; la *Concepcion Nostre Dame* de Wace ; la *Prière de Theophilus* de Gautier de Coinci ; *Les XV signes du jugement dernier* ; et un poème à la louange du Saint-Esprit en italien. Il y a des notes marginales en italien dans le manuscrit de *Florimont* tandis que le manuscrit de Chantilly porte des instructions en italien pour l'enlumineur et des rubriques italiennes en deux mains différentes qui indiquent Trévise (les instructions) et Ferrara (les rubriques). Les miniatures n'ont pas été exécutées. Ce contexte italien est éloquent : un copiste plurilingue (le français, l'occitan, le latin, et l'italien) et un atelier qui produit des textes profanes de plusieurs genres (roman, chanson de geste) et des textes bibliques et spirituels. Notons qu'il existe également cinq autres manuscrits italiens de *La chanson d'Aspremont*, dont le sujet est plus ou moins italien²². La transmission d'un manuscrit italien de *Jaufre* me semble aussi significative dans le sens où elle suggère que le roman arthurien en vers, parodié en *Jaufre*, fût mieux connu en Italie que l'on ne croit (je renvoie à un article que j'ai publié ailleurs sur Chrétien et l'Italie)²³. Ajoutons que *Florimont* a été aussi adapté en moyen néerlandais et en prose italienne au XIV^e siècle (manuscrit conservé à la Biblioteca Civica de Padoue)²⁴.

Plusieurs manuscrits de *Florimont* ne contiennent que le roman d'Aimon de Varennes : le London BL Harley 4487 ; les trois manuscrits italiens ; le Paris BNF fr. 1491 et fr. 15101 ; le Tours BM 941 ; le Monza BC b-21/137 ; et le manuscrit tardif Wien ÖNB 3434. Dans l'édition de Hilka, *Florimont* compte 13680 vers, suffisamment pour constituer un petit livre indépendant, mais il n'est pas exclu que n'importe quel des manuscrits susdits ait pu être le fascicule d'un recueil ou un exemplaire d'atelier destiné à être copié pour inclusion dans un recueil. Évidemment, il n'y a rien à dire ici sur le fragment du roman dans Paris BNF n. a. fr. 5094.

Le compagnon codicologique le plus curieux de *Florimont* est peut-être le texte connu aujourd'hui sous le titre *Les récits d'un ménestrel de Reims* (transmis par douze manuscrits, peu étudié par les philologues, et dont la seule édition date de 1876)²⁵. *Florimont* et *Les récits* dans le London BL Harley 3983 sont tous les deux de la main du copiste Thomas le Huchier, qui se nomme dans un colophon à la fin de *Florimont* au f. 81v, où il date son travail de 1323. Je ne vois pas de liens thématiques entre les deux textes, dont chacun occupe son propre fascicule. *Le lai du mantel*, qui suit *Florimont* dans le Paris BNF fr. 353, est ce que j'appellerais un *filler*, un texte de remplissage qui occupe les derniers feuillets d'un binion à la fin du manuscrit, dont les textes sont, exceptionnellement, disposés comme de la prose, avec un *punctus* entre

²² Cfr. Busby 2002, pp. 618-635.

²³ Cfr. Busby 2011.

²⁴ Pour les fragments du texte néerlandais, voir Lievens 1958 ; la traduction italienne du ms. Padova BC C. M. 43 a été étudiée par Medin 1911 ; voir aussi Giannini 2003, p. 161.

²⁵ Cfr. Wailly 1867.

chaque octosyllabe et des *paraphi* au lieu des lettrines. Il est difficile à dire si la présence du *Lai du mantel* à la conclusion de *Florimont* aurait donné à réfléchir ironiquement sur le sens des aventures amoureuses du roman²⁶.

Si *Florimont* appartient à la matière d'antiquité, il n'est pas pour autant incompatible ni du point de vue codicologique ni, évidemment, de la perspective du public avec la matière de Bretagne, comme le prouve le Paris BNF fr. 353. On ne sait pas quand les deux parties fragmentaires d'*Yvain* et de *Florimont* ont été rassemblées dans le Montpellier BI H 252, mais il se peut que ces fragments soient les restes d'un recueil plus volumineux de romans courtois en vers. Il n'est pas sans intérêt de noter que les deux romans tournent autour d'une transgression de la part du héros suivie de la perte du nom et la transformation en, respectivement, le Chevalier au Lion et le Povre Perdu. *Florimont* est chronologiquement une sorte de ré-écriture d'*Yvain* qui rétablit la priorité de la culture antique, mais cette interprétation pourrait dépendre de la séquence de lecture. Il en va de même pour le Paris BNF fr. 1376, où *Florimont* est suivi d'*Erec et Enide*. Encore une fois, une transgression est au cœur des deux romans et la matière d'antiquité côtoie celle de Bretagne. Le Paris BNF fr. 1374 est un recueil intéressant de textes narratifs qui contient : *Parise la duchesse*, *Cligès*, *La vie de saint Eustache* (*Placidus*), *La vengeance Nostre Seigneur*, *Girart de Viane*, *Le roman de la violette*, et en dernier lieu, le début de *Florimont*. Chanson de geste, vie de saint, roman breton, roman courtois, le contenu de Paris BNF fr. 1374 dérange notre vision rassurante des genres narratifs tout en réunissant les trois matières (antique, carolingienne, et bretonne) à l'intérieur du livre aussi bien que par l'hybridité de ses textes individuels : *Parise* est plein de motifs romanesques, *Eustache* renoue hagiographie et histoire de Rome, *La vengeance Nostre Seigneur* ré-écrit l'histoire sacrée dans une mode épique, et *Cligès*, le moins breton des romans bretons, fait le lien entre la Bretagne et Byzance. *Girart*, la *Violette*, et *Florimont* sont moins déroutants du point de vue générique, mais l'essence de Paris BNF fr. 1374 est justement qu'elle démentit la catégorisation du récit médiéval telle qu'on la retrouve dans les histoires littéraires. Quant au Paris BNF fr. 792, la position de *Florimont* au début du manuscrit se justifie facilement : *Florimont* est le grand-père de Philippe de Macédoine et l'arrière-grand-père d'Alexandre le Grand. Le roman fonctionne par conséquent comme pré-histoire dans un manuscrit dynastique qui contient en outre le *Roman d'Alexandre*, *La prise de Defur*, et *Le vengement Alixandre* ; les fragments du *Voyage d'Alixandre au Paradis Terrestre* et de *Partonopeu de Blois* au début du manuscrit et des *Vœux du Paon* à la fin ne font pas partie du manuscrit original²⁷.

Je terminerai ici ce survol des manuscrits de *Florimont* bien qu'il en reste beaucoup à dire. Seize ans après la publication de *Codex and Context* je reste convaincu des avantages qu'il y a à lire les textes médiévaux dans leurs manuscrits. Cela dit, quoi de plus urgent que de nouvelles éditions critiques, imprimées aussi bien que numériques, qui mettront à notre disposition le texte et les textes de *Florimont* ?

²⁶ Cfr. Busby 2002, vol. I, pp. 183-184.

²⁷ Cfr. Busby 2002, vol. I, p. 303.

I. Manuscripts

| | |
|---------------------------|--|
| Chantilly MC 470 | Chantilly, Musée Condé, 470 |
| London BL Harley 3983 | London, British Library, Harley 3983 |
| London BL Harley 4487 | London, British Library, Harley 4487 |
| Lyon BM 739 | Lyon, Bibliothèque Municipale, 739 |
| Montpellier BI H 252 | Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médecine, H 252 |
| Monza BC b-21/137 | Monza, Biblioteca Capitolare, b-21/137 |
| Padova BC C. M. 43 | Padova, Biblioteca Civica, C. M. 43 |
| Paris BNF fr. 353 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 353 |
| Paris BNF fr. 792 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 792 |
| Paris BNF fr. 1374 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 1374 |
| Paris BNF fr. 1376 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 1376 |
| Paris BNF fr. 1491 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 1491 |
| Paris BNF fr. 12571 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 12571 |
| Paris BNF fr. 15101 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 15101 |
| Paris BNF fr. 24376 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 24376 |
| Paris BNF n. a. fr. 5094 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouvelle acquisition française 5094 |
| Paris BNF n. a. lat. 1034 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouvelle acquisition latine 1034 |
| Torino BNU L. II. 16 | Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. II. 16 |
| Tours BM 941 | Tours, Bibliothèque Municipale, 941 |
| Venezia BNM fr. Z 22 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, francese Z 22 (= 258) |
| Wien ÖNB 3434 | Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 3434 |

II. Bibliographie

ARLIMA

Archives de littérature du Moyen Âge, sous la direction de Laurent Brun, Département de Français, Université d'Ottawa, <https://www.arlima.net/> [cons. 25. III. 2020].

Busby (*et alii*) 1993

Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones, Lori Walters, *Les manuscrits de Chrétien de Troyes/The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, 2 vols., Amsterdam, Rodopi, 1993.

Busby 2002

Keith Busby, *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, 2 vols., Amsterdam, Rodopi, 2002.

Busby 2005

Keith Busby, *Filling in the Blanks: The Missing Miniatures in BnF, fr. 15101 of Florimont*, dans *“De Sens Rassis”: Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, ed. by Keith Busby, Bernard Guidot, Logan Whalen, Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 85-96.

Busby 2011

Keith Busby, *Chrétien en Italie*, dans "Accessus ad auctores": *Studies in Honor of Christopher Kleinhenz*, ed. by Fabian Alfie, Andrea Simi, Tempe (AZ), Center for Medieval and Renaissance Studies, 2011, pp. 25-38.

Busby 2014

Keith Busby, *Codex, Context, Continuation*, dans « Medioevo Romano », 38/1 (2014), pp. 28-44.

Busby 2015

Keith Busby, *Multilingualism, the Harley Scribe, and Johannes Jacobi*, dans *Insular Books: Vernacular Manuscript Miscellanies in Late Medieval Britain*, ed. by Margaret Connolly, Raluca Radulescu, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 49-60.

Busby 2017

Keith Busby, *French in Medieval Ireland, Ireland in Medieval French: The Paradox of Two Worlds*, Turnhout, Brepols, 2017.

Careri (et alii) 2011

Maria Careri, Christine Ruby, Ian Short, *Livres et écritures en français et en occitan au XII^e siècle : catalogue illustré*, Roma, Viella, 2011.

Giannini 2003

Gabriele Giannini, *Prologhi e opzioni autoriali di lettura: il Florimont di Aimon de Varennes*, dans « Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese », 45 (2003), pp. 131-162.

Hilka 1932

Aimon van Varennes, *Florimont: ein altfranzösischer Abenteuerroman*, hrsg. Alfons Hilka, Göttingen, Gedruckt für die Gesellschaft Romanische Literatur, 1932.

Lievens 1958

Robrecht Lievens, *Een Middelnederlandse Roman van Florimont*, dans « Spiegel der Letteren », 2 (1958), pp. 1-33.

Medin 1911

Alessandro Medin, *Una redazione italiana del Florimont di Aimon de Varennes*, dans *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna nel quarantesimo anno del suo insegnamento*, Firenze, Tipografia E. Aiani, 1911, pp. 695-670.

MIRABILE

Archivio digitale della cultura medievale. Digital Archives for Medieval Culture, SISMEL (Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino) – Fondazione Ezio Franceschini, Firenze, <http://www.mirabileweb.it/> [cons. 25. III. 2020].

RIALFrI

Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Franco-Italiana, diretto da Francesca Gambino, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università degli Studi di Padova, <http://www.rialfri.eu/> [cons. 25. III. 2020].

Ruby 1992

Christine Ruby, *Aimon de Varennes*, dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992, p. 27.

Tabulae 1868

Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum, 2 vols., Wien, Gerold, 1868, <http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/kataloge/HSK0751b.htm> [cons. 25. III. 2020].

Wailly 1867

Récits d'un ménestrel de Reims au treizième siècle, éd. par Natalis de Wailly, Paris, Renouard, 1867.

Young 2010

Joanne Young, *A Study of Aimon de Varennes' Florimont*, thèse de doctorat, University of Sheffield, 2010, <http://etheses.whiterose.ac.uk/14977/1/527245.pdf> [cons. 25. III. 2020].

III. Planches

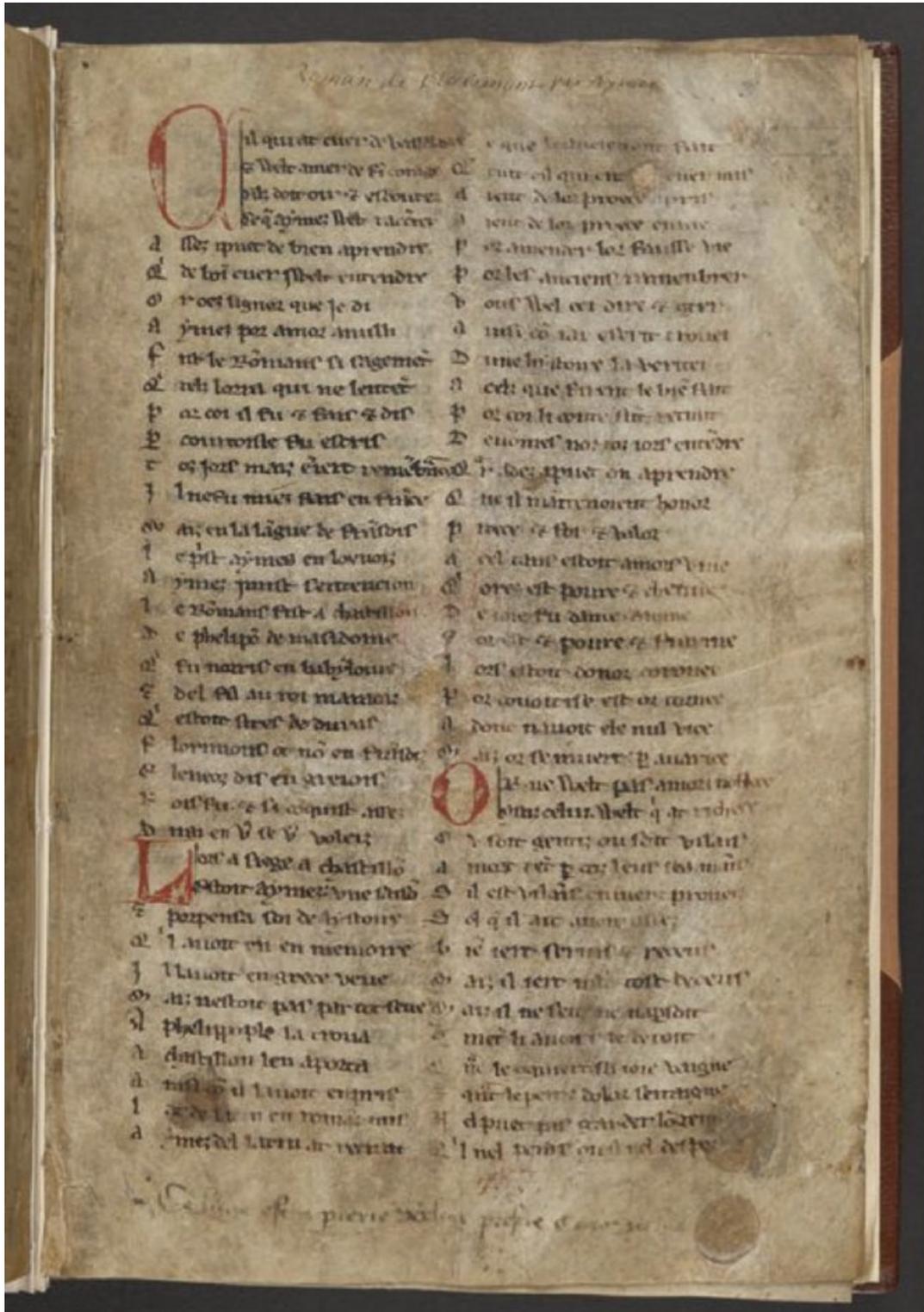
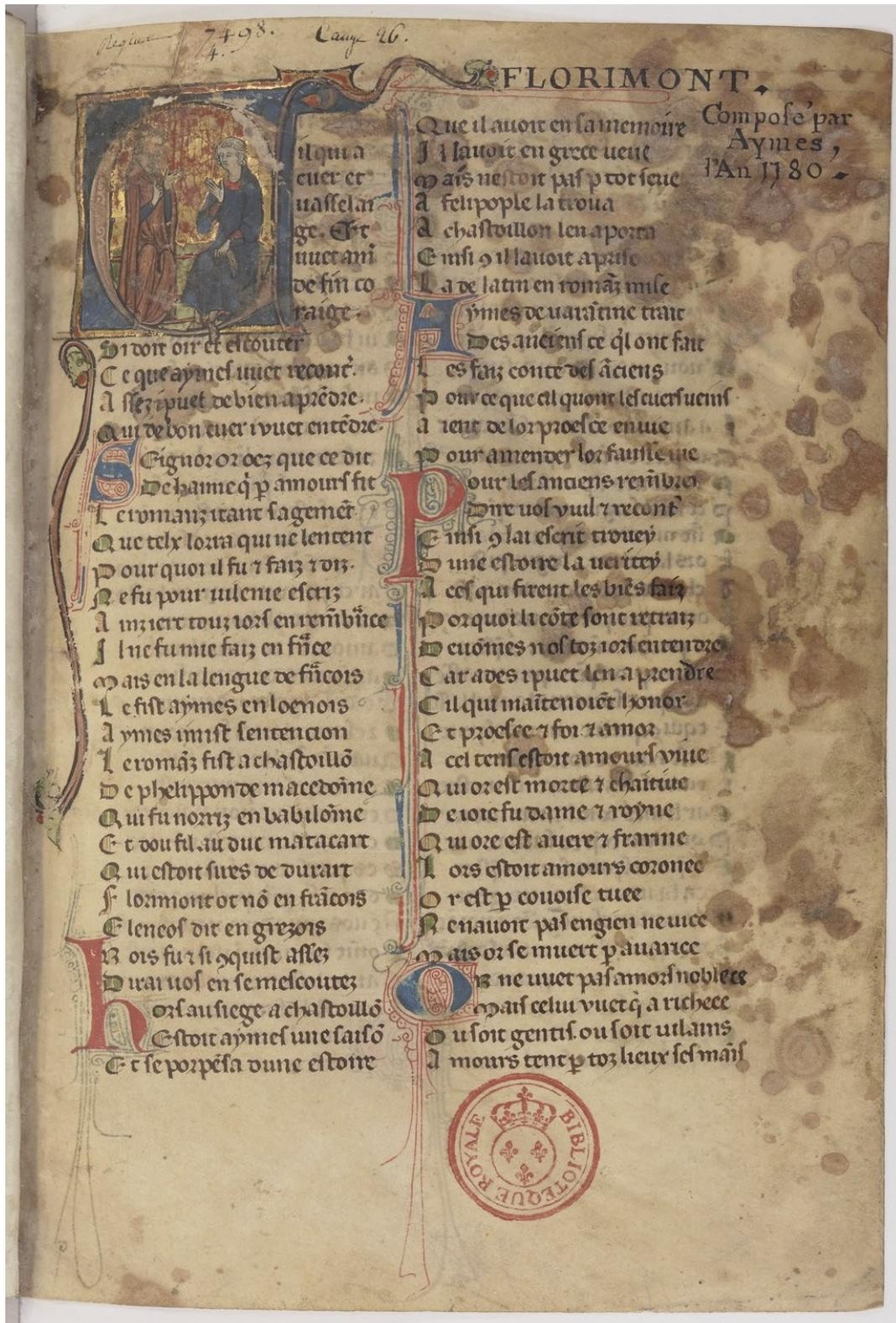


Figure 1. London BL Harley 4487, f. 3r.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 2. Paris BNF fr. 1376, f. 1r.

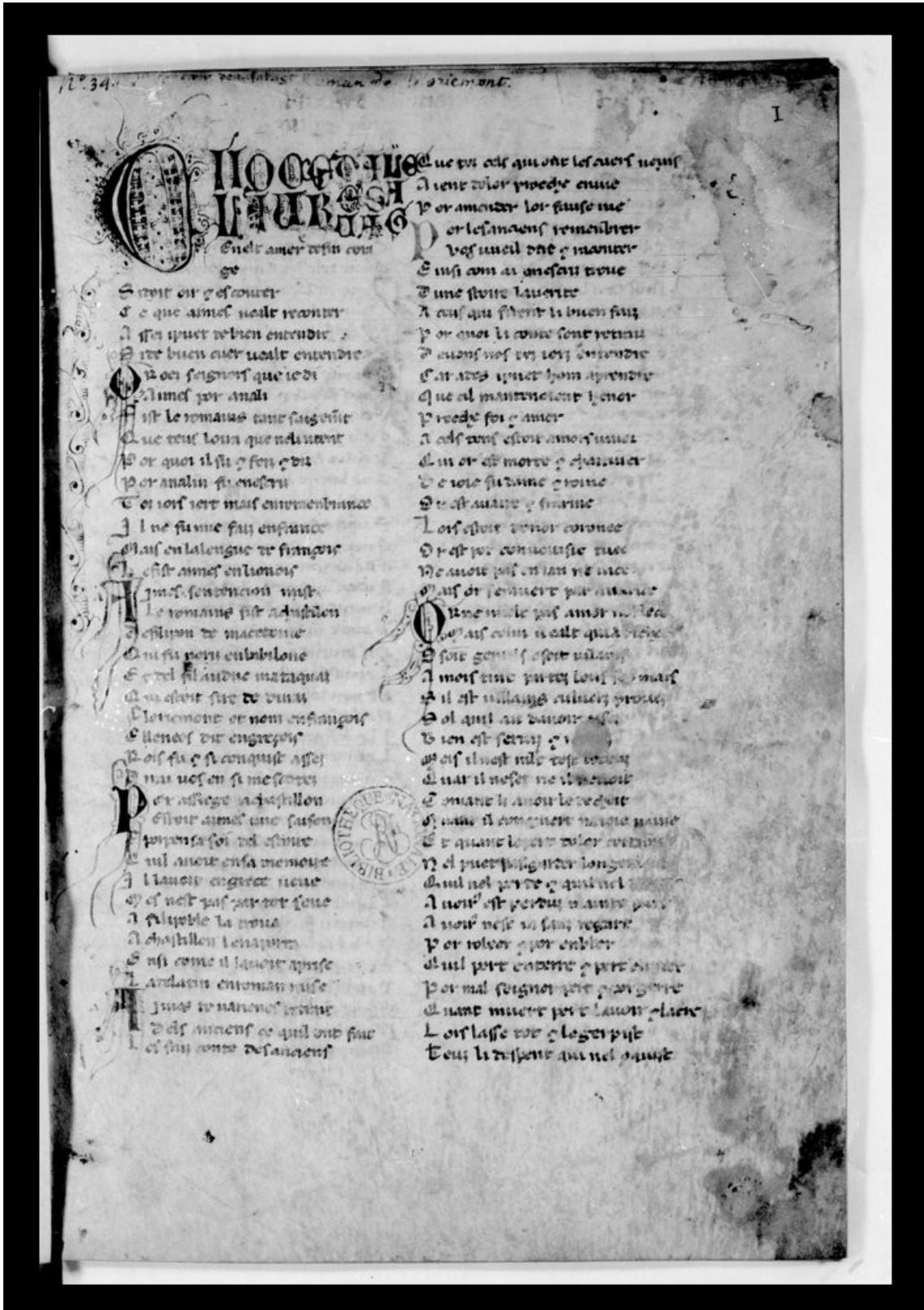


Figure 3. Paris BNF fr. 24376, f. 1r.



Figure 4. Venezia BNM fr. Z 22, f. 1r.

FLORIMONT DES VERS À LA PROSE :
LE DÉRIMAGE DES MSS. PARIS BA ARS. 3476 ET BNF FR. 1490

Chiara Concina

(Università degli Studi di Verona)

Roman cyclique et généalogique, roman dynastique, roman d'antiquité, roman courtois, miroir aux princes, le *Roman de Florimont* d'Aimon de Varennes possède à la fois des traits qui permettent de le rapprocher de chacune de ces typologies narratives et, en même temps, ne peut être inscrit de façon définitive dans aucune des catégories mentionnées ci-dessus. Roman à l'intertextualité riche et assez complexe, qui renvoie à une pluralité de sources, le récit d'Aimon a justement été défini par Laurence Harf-Lancner « un microcosme de la littérature romanesque du XIII^e siècle, antique ou bretonne, dont elle retrouve les éléments structurants, les agençant avec une rare virtuosité »¹.

Le succès dont le *Roman de Florimont* a joui au Moyen Âge est témoigné par un corpus de quinze manuscrits, signalés dans l'édition d'Hilka et dans la mise à jour donnée par Geneviève Hasenhor en 2007². Comme l'a rappelé Gabriele Giannini, le succès du récit en vers peut être mesuré par la diffusion géographique de ce texte, en regardant la provenance des copies manuscrites qui ont survécu aujourd'hui³, qui proviennent des domaines linguistiques de la Lorraine (mss. *FH*), de la Bourgogne (*D*), du Midi (*C*), de l'Île-de-France (*AM*), aussi bien que de l'Italie, du moment que quatre manuscrits (*GIKL*) ont été produits dans le domaine franco-italien⁴. Et la fortune italienne du roman s'est propagée davantage, puisque le héros albanais réapparaît dans le *Livre du chevalier errant* de Thomas de Saluce et que l'ouvrage d'Aimon a été traduit en prose vénitienne sous le titre de *Fioramonte da Durazzo*⁵.

Si au XIV^e siècle, dans l'*incipit* de *Mélusine*, Jean d'Arras rattachera la lignée d'Elinas à celle de Mataquas et de Florimont⁶, au XV^e siècle Christine de Pizan se souviendra du héros pour en faire un champion de l'amour courtois dans la galerie d'*exempla* du *Livre du Débat des deux amants*⁷. En 1448, le chroniqueur savoyard Perrinet du Pin de La Rochelle, écrit pour Anne de

¹ Harf-Lancner 1994, p. 124. Sur *Florimont* a longtemps pesé l'opinion négative d'Anthime Fourier, qui lui a consacré un chapitre de son ouvrage, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, où il le considérait comme un pastiche du *Partonopeu de Blois*, en le jugeant de plus : « bien au-dessous de *Partonopeus*. Aimon de Varennes ne sait pas décrire et son invention ne va guère loin » (Fourrier 1960, p. 460). Sur ce roman cfr. aussi Gaullier-Bougassas 2014b.

² Cfr. Hilka 1932, pp. IX-XII ; Hasenhor 2007 et 2008.

³ J'utilise les sigles des manuscrits données par Hilka 1932, pp. IX-XII.

⁴ À ce sujet cfr. aussi Giannini 2003, p. 145 et Meneghetti 2006, pp. 350-353.

⁵ Ce texte est conservé dans un manuscrit copié en 1464 par Andrea Vitturi : Padova BC C. M. 243. Cfr. Medin 1911 ; Folena 2015, p. 392 ; Bologna 1987, p. 529 n. 13 ; Rinoldi 2008, p. 23 n. 44.

⁶ Cfr. Vincensini 2003, p. 120.

⁷ « Et Florimont | D'Albanië, il n'ot en tout le mond | Nul plus vaillant, mais dont lui vint tel mont | De

Lusignan le roman chevaleresque *Philippe de Madien*, qui est à son tour un prologue du *Florimont*⁸. En revanche, Rabelais se souviendra du géant Garganeus pour le personnage de Gargantua dans les *Chroniques admirables*⁹.

Du XV^e au XVI^e siècle, cette fortune ne semble pas connaître de discontinuité, puisque l'histoire de Florimont a été reprise dans au moins trois différentes réécritures en prose¹⁰. Nous commencerons par donner des informations de synthèse sur ces mises en prose en suivant l'ordre établi dans le répertoire de Brian Woledge, pour nous pencher ensuite sur la seconde, dont l'analyse fait l'objet de notre communication.

La première version¹¹ est datée de 1418 et est transmise par le manuscrit unique Paris BNF fr. 12566 qui a appartenu à Jean de Wavrin et qui est entré dans la bibliothèque de Philippe le Bon après 1420. Le manuscrit, dont la *scripta* a des traits picards, porte ses armes peintes dans la première lettrine et est illustré par 109 vignettes dont le style est très proche de celui du Maître de Wavrin¹². Le récit ne mentionne pas Aimon de Varennes et, même si l'intrigue du roman a été conservé, plusieurs épisodes ont été librement amplifiés¹³. La reprise de l'histoire de *Florimont* à la cour de Bourgogne est à inscrire dans l'intérêt dynastique et généalogique pour le personnage d'Alexandre le Grand, auquel les ducs bourguignons rattachaient leur origine¹⁴. Le phénomène est bien connu, les écrivains au service de Philippe le Bon rajeunissent et adaptent à la nouvelle esthétique de la prose les récits anciens, en offrant, sous le *velamen* d'une histoire fascinante, une relecture qui est à la fois idéologique et politique¹⁵.

La rédaction anonyme indiquée par Woledge comme quatrième, composée dans la première moitié du XV^e siècle, est conservée dans le manuscrit Paris BNF fr. 1488 et est intitulée *Le Livre de Florimont filz du duc Jehan d'Orléans et de Helaine, fille du duc de Bretagne*¹⁶. Ce texte a été étudié par Catherine Gaullier-Bougassas et par Marion Vuagnoux-Uhlig, qui en ont

vaillances fors d'Amours qui semont | Ses serviteurs | A estre bons, tant anoblist les cueurs ? | Pour Rome de Naples mains grans labours | Il endura, non obstant a tous fuers | Il conquestoit | Pris et honneur ; en son temps dont ne gastoit | En bien amer, par qui il acquestoit | Les vaillances qu'Amours lui apprestoit » (vv. 1520-1531) (Altmann 1998, p. 122).

⁸ Woledge 1954, n. 115. Cfr. aussi Harf-Lancner 1995, p. 189 et Willard 1971, p. 28. Sur la fortune du *Florimont* cfr. aussi Gaullier-Bougassas 2012.

⁹ Cfr. Françon 1964 et 1965.

¹⁰ Pour les mises en prose cfr. Doutrepoint 1939 et les mises au point récentes de Colombo Timelli 2010.

¹¹ Cfr. la fiche de Castellani 2014. L'édition de ce texte a fait l'objet de la thèse de doctorat de Bidaux 2007.

¹² Cfr. Doutrepoint 1939, pp. 264-275 et p. 430 ; Bossuat 1951, n. 4125 ; Woledge 1954, n. 58 et 1975, n. 58 ; Ross 1963, pp. 128-130. Les mises en prose du *Florimont* sont mentionnées aussi dans l'édition du roman en vers : Hilka 1932, pp. CXL-CXLI. On rappelle en outre que cette rédaction a peut être servi comme source à l'*Histoire des Seigneurs de Gavre*, dont une copie (ms. Bruxelles BR 10238, sigle B) a été réalisée dans le même atelier du ms. Paris BNF fr. 12566. Cfr. à ce sujet Stuij 1993, pp. XIX-XXXI.

¹³ Cfr. Willard 1971. Cfr. aussi Castellani 2010, pp. 97-107, qui contient une analyse détaillée du traitement de l'épisode de Clavegris dans cette version.

¹⁴ Sur la fortune de la figure d'Alexandre le Grand cfr. Gaullier-Bougassas 2014a.

¹⁵ Le phénomène des mises en prose bourguignonnes est bien connu, cfr. Doutrepoint 1909 ; Pickfors 1960. Sur Jean Wauquelin cfr. Hériché-Pradeau 2000 ; De Crecy 2002 et 2006 ; Colombo Timelli 2010.

¹⁶ Cfr. Woledge 1954, n. 61 ; Ross 1963 pp. 128-130 ; Gaullier-Bougassas 2010, p. 90.

souligné les liens avec les récits idylliques et ont confirmé le silence de Doutrepoint et les soupçons de Woledge en remarquant qu'il ne s'agit pas d'un dérimage, mais d'une « création originale du XV^e siècle »¹⁷.

Enfin, il faudra mentionner la version conservée par les imprimés du XVI^e siècle¹⁸. Ce texte ne dérive pas des autres mises en prose qui le précèdent et a été imprimé pour la première fois en 1528 à Paris, par Jean de Longis¹⁹. En déchiffrant un acrostiche dans l'envoi du poème, Saulnier a identifié l'auteur de ce dérimage avec le gentilhomme champenois Girart Moët de Pommesson²⁰. Ce dernier a utilisé, comme modèle de son remaniement, un manuscrit très proche de *B* (le ms. Paris BNF fr. 792), qu'il a abrégé tout en restant fidèle au récit original²¹.

La seconde rédaction en prose du *Roman de Florimont*, anonyme, est conservée par deux manuscrits du XV^e siècle (Paris BA Ars. 3476 et Paris BNF fr. 1490)²².

Il s'agit de deux copies sur papier, assez modestes et à la mise en page très simple, dépourvues comme elles sont de tout élément décoratif, à l'exception des initiales peintes en rouge au début de chaque section du texte²³.

J'ai adopté, pour ces deux manuscrits, les sigles par lesquelles ils ont été désignés par Jean Psichari²⁴, c'est-à-dire *Y* pour le ms. Paris BA Ars. 3476 et *Z* pour le ms. Paris BNF fr. 1490.

Le ms. Paris BA Ars. 3476, qu'on peut dater à la seconde moitié du XV^e siècle, a été écrit par une seule main en écriture bâtarde française à longues lignes, et contient, outre le *Florimont* en prose, aussi la *Lettre du prêtre Jean* en français²⁵.

Le ms. Paris BNF fr. 1490, lui aussi de la seconde moitié du XV^e siècle, ne contient que le dérimage du *Florimont* et a été copié en écriture bâtarde française à longue lignes par deux mains différentes.

En 1891, Jean Psichari, dans son article consacré à l'étude des mots grecs du *Florimont*, avait déjà remarqué que la rédaction contenue dans *Y* et *Z* remontait sans doute à une même source, remarque confirmée dans les années suivantes par Alfons Hilka²⁶. Ce même article de l'érudite franco-grec contient aussi quelques observations sur les rapports de parenté entre les deux témoins qui nous ont transmis la deuxième version dérimée du texte et affirme que *Z* serait « du haut supérieur à *Y* par la qualité de l'écriture et par le texte même »²⁷.

Cette affirmation semble avoir consacré la supériorité du ms. *Z* contre *Y*, et cela ne surprend pas, étant donné que ce témoin se présente plus séduisant pour sa mise en page et pour son

¹⁷ Gaullier-Bougassas 2010, p. 90. Cfr. aussi Vuagnoux-Uhlig 2010.

¹⁸ Cfr. Woledge 1954, n. 60 et 1975, n. 60.

¹⁹ Le texte a connu cinq réimpressions, qui ne font que reproduire le texte de la *princeps*, et pour lesquelles on renvoie à Concina 2014b. Le texte de 1528 a fait l'objet de la thèse de Kendris 2001.

²⁰ Cfr. Saulnier 1955.

²¹ Cfr. Harf-Lancner 1995, pp. 200-201.

²² L'édition de cette version a fait l'objet de ma thèse de doctorat, qui est actuellement en cours de révision en vue de sa publication : Concina 2011.

²³ Pour une description détaillée des deux mss. voir la fiche Concina 2014a.

²⁴ Cfr. Psichari 1891.

²⁵ Cfr. Gosman 1982, p. 89 et pp. 436-503.

²⁶ Cfr. Psichari 1891 ; Hilka 1932, p. CXL.

²⁷ Psichari 1891, p. 542.

écriture plus soignée et plus simple à déchiffrer. Pourtant, un examen plus approfondi des deux manuscrits a dévoilé de nombreuses fautes de *Z* par rapport à *Y*, notamment des sauts du même au même, très fréquents surtout dans les sections de texte copiées par la première main, des lacunes, dont quelques-unes sont assez importantes, des omissions et des incompréhensions de l'antigraphe dont *Z* a tiré son texte. La collation des témoins, qui a confirmé le rapport de parenté entre les deux copies et, en même temps, leur indépendance, nous a donc amené à choisir *Y* comme manuscrit de base pour l'édition de ce texte. Nous nous limiterons donc ici à donner quelques exemples parmi les plus représentatifs issus du travail de comparaison entre le texte transmis par *Y* et celui contenu dans *Z*.

Le texte copié par le scribe de *Z* est truffé d'une série de fautes qui démontrent l'incompréhension évidente de son modèle et qui, par conséquence, faussent le sens du récit²⁸. Voici quelques exemples :

| | Y (= Paris BA Ars. 3476) | Z (= Paris BNF fr. 1490) | Aimon de Varennes, <i>Florimont</i> , éd. Hilka |
|---|--|---|--|
| 1 | Car il veoit en la fleur une branche trop belle de laquelle ysoit une arbre lequel ne estoit mie planté, ains alloit par tout le monde et toutes les bestes du monde se venoient umbrer dessoubz . (LV, 1-4) | Car il veoit en fleur une beaulte trop belle de laquelle il issoit ung arbre qui n'avoit este mie plante ains alloit par tout le monde et toutes les bestes du monde se venoient combatre a luy (c. 33r) | Car en la flor un rain avoit, Et del rain uns arbres nassoit. Li arbres n'estoit pas plantez, Ainz aloit per tot les regnez. Totes les bestes del boscaige, Les privees et les savaiges, En l'ombre de cest arbre estoient ; (vv. 1813-1819) |
| 2 | Si en estoit seigneur ung riche prince qui avoit nom Risus, qui tenoit par heritaige Calabre et terre de Labour (CXXXIII, 7-8) | si en estoit seigneur ung riche prince qui avoit nom Risus le quel tenoit par heritaige Calabre c'est une terre de labour (c. 80r) | Rysus estoit de halt parage Et si tenoit par heritaige Calabre et terre de Labor (vv. 4381-4383) |
| 3 | Mais a madamme ma mere ne plaist mie et si ay au cuer si grant douleur ; car vous mesmes savez bien que nul n'a force contre amour . – Helas, dist Flocquart (CXXV, 3-5) | mais a ma dame ma mere ne plaist mie [...] helas dist Floquart (c. 75v) | Jel sai assez, se poiset moi : La duschece fist le desroi Dont ju ai perdu[e] m'amie. Je croi que j'en perdrai la vie, A cuer en ai mout grant dolor, Nen ai pas force contre amor ; (vv. 3943-3955) |
| 4 | Sire, ce dist Cacopedie, je ne vous puis dire plus que dit vous ay, si vous promeptz que en la fin vous serez tout joyeux de estre acointé du Pouvre Perdu ». Quant Delfis voit qu'il ne peult autre responce avoir de Cacopedie, il se allerent disner . Si laisse atant a parler de Cacopedie (CLII, 9-12) | Sire, dist Cacopedie, je ne vous puis dire plus que dit vous ay [...] Si laisse atant a parler de Cacopedie (c. 93r) | Quacopedie li dist : « Sire, Seu que ne sai ne vos pui dire ; Ne puis dire seu que ne sai. Messaiges sui et dit vos ai Tot iseu que m'ait comandé Mes sires et qu'il ait mandé ». Quant Delfis vit, Quacopedie De son estre ne dira mie, Si le laissa del tot em paix. « Sire, » fet il, « des anuit mais Laissons ester le parlement. Mout avrez boen ostel et gent. Toz iestes lais de chevauchier, Lavez vos mains, alons maingier ». (vv. 5235-5248) |

Tableau 1

Au point n. 1 on peut noter une incompréhension de *Z* contre la bonne leçon de *Y*, dans le passage où l'on évoque l'image biblique de l'arbre et des animaux qui viennent s'abriter sous l'ombre de son feuillage de la vision de Mataquas, qui annonce l'empire universel d'Alexandre le Grand²⁹.

Ou encore, dans plusieurs passages, *Z* montre davantage de problèmes dans la transcription des noms et des toponymes, comme au point n. 2, où la bonne leçon de *Y* contre *Z* est confirmée par la source en vers. Enfin, *Z* présente une série de lacunes plus ou moins étendues (n. 3-4).

D'un autre côté, on remarquera que *Y* est beaucoup moins fautif dans la copie du texte, et les fautes qu'on y retrouve sont, dans la plupart des cas, dues à l'inattention, ou à un problème de lecture remontant au modèle (points n. 1 et 2 du Tableau 2). Si l'on exclut la lacune mécanique causée par la perte d'un feuillet du ms. Paris BA Ars. 3476, les omissions et les sauts du même au même sont moins fréquents dans *Y* et souvent aussi moins étendus. Le scribe n'oublie parfois qu'un mot ou deux, comme on peut le voir aux points 3 et 4, tandis qu'aux points 5 et 6 on voit quelques-uns des sauts du même au même de *Y* contre la bonne leçon conservée cette fois par *Z*.

| | Y (= Paris BA Ars. 3476) | Z (= Paris BNF fr. 1490) | Aimon de Varennes, <i>Florimont</i> , éd. Hilka |
|---|---|--|--|
| 1 | ainsi que plus a plain est contenu ou livre de Alixandre et es haro-niques anciennes (CXXI, 15-16) | ainsi que plus a plain est contenu ou livre de Alixandre et es crunicques ancienes (c. 74v) | , |
| 2 | Et lors y fist le Pouvre Perdu de grant pouvreté et monta a grant honneur (CLXXII, 10) | Et lors issit le Pouvre Perdu de grant pouvrete et monta en grand honneur (c. 105v) | De grant poegne et de dolor Fut jai poiés en grant honor. (vv. 6133-6134) |
| 3 | Mais, en celuy temps, les bons chevaliers foy, honneur, proesse, et joie [...] et si estoient (II, 12-13) | Mais, en celuy temps, les bons chevaliers foy et honneur, prouesse et joie avoient , et si estoient (c. 1v) | , |
| 4 | Et d'autre part [...] ung grant prince qui estoit sire de Mont Gargan (LXI, 10) | Et d'autre part il i avoit ung grant prince qui estoit de Mont Gargan (c. 36v) | Garganeüs, uns princes grans (v. 1963) |
| 5 | si ot nom [...] Florimont fut Roy et si conquist (II, 5) | si eust nom Florimond en fransois et Helenois en gregois I celuy Florimond fust roy et si acquist (c. 1r) | Florimont ot non en fransois, Eleneos dit en grejois; Rois fut et si conquist asseiz. (vv. 23-25) |
| 6 | Quant Delphis entend le beau parler et bonnes raisons de [...] « Cacopedie Mon bel amy (CLII, 1-2) | Quant Delphis entendit le beau parler et bonnes raisons de Cacopedie il le regarda tout en riant et luy dist: « Cacopedie mon bel amy (c. 92v) | « Quacopedie, biaux amis (v. 5210) |

Tableau 2

²⁸ Pour *Y* je suis la numérotation du texte donnée dans Concina 2011.

²⁹ Sur ce songe voir l'étude de Braet 1970.

Enfin, les fautes partagées par *Y* et *Z* laissent apercevoir des difficultés de lecture et des incompréhensions qu'on peut sans doute reconduire à une source commune, qu'il s'agisse du texte en vers ou d'une version intermédiaire en prose.

Par exemple, si on regarde le point n. 1 du Tableau 3, et que l'on compare ce passage à l'extrait correspondant du texte en vers, on observe qu'une confusion identique s'est produite ici dans les deux manuscrits. En effet, il s'agissait là des deux frères Brutus et Madian, dont le premier épousait l'aînée des deux sœurs venues de Grèce, et recevait en héritage la Bretagne, tandis que le deuxième se mariait avec la cadette et devenait roi d'Égypte. Il y a donc une confusion des deux prénoms puisque *Madian* semble être employé comme épithète de Brutus et au lieu de Brutus on a le prénom *Ponthus / Yonthirs*, résultat d'une incompréhension ou d'une faute remontant à la source commune des deux témoins³⁰. Le passage au point n. 2, dans lequel Ciprienne est en train d'expliquer à Delphis la ruse par laquelle Florimont pourra voir en cachette Romadanaple, laisse supposer la présence d'une lacune, partagée par les deux témoins. En effet, on remarquera que le discours direct n'est pas introduit par le verbe 'dire' :

| | <i>Y</i> (= Paris BA Ars. 3476) | <i>Z</i> (= Paris BNF fr. 1490) | Aimon de Varennes, <i>Florimont</i> , éd. Hilka |
|---|--|---|--|
| 1 | Yonthirs print l'aisnee a fame, Brutus Madian print l'autre, mais il n'eut point de terre si est le païs destruit pour guerre (III, 5-6) | Ponthus print l'ainznee a femme et Brutus Madian print l'autre, mais il n'eut point de terre, si est le païs destruit pour guerre (c. 2v) | Brutus prist a feme l'annee, L'autre fut Madian donec. Mai Bructus n'ot poent de la terre, Le païs ot destrut por guerre (vv. 143-146) |
| 2 | Et luy compta tout en la fourme et maniere qu'elle avoit devisé a Romadanaple. Et en ce faisant [...]: « Je suys du tout voustre et a voustre commandement ». (CCXXXVI, 11-13) | Et luy compta tout en la forme et maniere qu'elle avoit devisé Romadenapple. Et en ce faisant [...]: « Je suis du tout a voustre guise ». (c. 140r) | Et puels li mostre la parole : De[I] Povre Perdu li mostroit Que la pucele tant amoit Que ele ne pooit durer, Se il ne vient a li parler. Puels dist : « Se de moi avez cure, Metez vos en en aventure E s'en faites vostre pooir. Je referai vostre voloir ». (vv. 8695-8704) |

Tableau 3

On constate donc que *Y* et *Z* sont unis, comme on l'a vu, par des fautes qui prouvent leur origine commune. En même temps, leur indépendance est témoignée par des variantes minimales et constantes, ainsi que par les fautes et les lacunes qui les séparent. Quelques détails de plus sur les tendances de *Z* nous viennent aussi de la comparaison des parties en vers, issues directement du roman du XII^e siècle. Alfons Hilka, dans l'introduction de l'édition du texte d'Aimon, avait déjà constaté que *Y* et *Z* contenaient trois insertions en vers, toutes en rapport avec l'amour (éd. Hilka, vv. 8053-8136 ; 8949-9036 ; 12922-13002).

³⁰ Hilka 1932, pp. 6-8 (vv. 129-172).

Le travail de transcription et de collation a en outre dévoilé que *Y* contient une insertion en vers de plus par rapport à *Z* : il s'agit du passage dans lequel, à la veille de son mariage, Romadanaple se plaint du fait que la nuit soit longue à passer (vv. 11170-11196). Dans *Z*, les vers originaux d'Aimon sont remplacés par une tentative, à notre avis assez maladroite, de dérimage, qui ne peut pas être superposé au texte de la rédaction contenue dans *Y* et qui, étant stylistiquement homogène, ne peut pas être imputé au changement de scribe. Il nous semble pourtant qu'on pourrait imaginer que *Z* représente un état postérieur de la transmission du texte, qui témoigne comment, à un certain moment, on a essayé d'adapter davantage le récit à la nouvelle esthétique de la prose.

Comme l'avait déjà remarqué Alfons Hilka, notre mise en prose procède d'un modèle en vers qui appartient au groupe β ³¹, qui, on le sait, est aussi le plus nombreux, étant donné que la famille *a* ne comprend que les mss. *F* et *H*. En effet, la parenté entre *Y* et *Z* et le groupe β est évidente : les témoins de cette famille contiennent des variantes et des interpolations qui sont absentes des manuscrits du groupe *a*, mais qui se retrouvent dans les insertions en vers de notre texte.

Voici quelques exemples, tirés des sections lyriques partagées par le récit d'Aimon et par notre dérimage :

| | Aimon de Varennes, <i>Florimont</i>, éd. Hilka | Mise en prose éd. Concina |
|----------|---|--|
| 1 | <i>Après le v. 8062, vers interpolés du groupe β³²:</i> Tu soloies dous et dous prendre Les amans et guerredon rendre Celuy (Merci <i>M</i>) qui te voloit (soloit <i>DH²L</i>) servir Et tu me feras sol morir | Tu en soulayes deux et deux prendre Des amans et guerdon rendre A celuy qui te souloit servir, Et tu me faiz tout seul mourir. (CCXXXI, 19-22) |
| 2 | <i>Après le v. 129626, vers interpolés par le groupe β (dont <i>Y</i> n'en reprend que les deux premiers)³³:</i> Qui a ami (amor <i>DH²</i>) ne porte foi Le non d'ami (d'amor <i>DH²</i>) pert selonc loi Et se tot est amis autrui Le non d'ami pert vers cestui Vers cui est mensongiers et faus Puis est enemis desloiaus | Qui a amy ne porte foy, Le nom d'amy pert selonc loy. (CCCXIX, 44-45) |
| 3 | <i>Après le v. 400, deux vers interpolés dans <i>ABCEGIKLT</i>³⁴:</i> Si ome dient tort avez Pregnez congié si vos n'alez | Sire, pour Dieu, prennez congié , quar vous nous faictes trop demourer [...]. (XV, 8) |

Tableau 4

³¹ Ivi, p. CXL.

³² Ivi, p. 316 (apparat).

³³ Ivi, p. 510 (texte et apparat).

³⁴ Ivi, p. 18 (apparat).

La parenté entre β et la version de *Y* et *Z* est confirmée davantage par certains passages de la prose, qui reprennent, eux aussi, des interpolations présentes dans cette branche de la tradition du récit en vers (point n. 3 du Tableau 4).

En ce qui concerne les aspects graphiques et phonétiques du manuscrit de base *Y*, on remarquera qu'il présente les phénomènes graphiques les plus courants du moyen français et, même si la *scripta* n'est pas particulièrement marquée dialectalement, on peut y retrouver certains traits qui renvoient au Centre de la France, très probablement à l'Orléanais. À cet égard, nous nous bornerons ici à signaler l'un des traits les plus importants au niveau de la morphologie verbale, qui confirmeraient la coloration dialectale orléanaise. Il s'agit de l'occurrence très régulière des formes de la troisième personne du pluriel de l'indicatif imparfait en *-aint* et *-oint* qui seraient typiquement orléanaises (par ex. *amoint*, *venoint*, *vouloint*, *alloint*, *cuidoint*, *ousaint*, *feraint*, *pouoint*)³⁵.

Pour finir, nous essayerons de fournir un survol succinct de certains aspects relatifs au traitement structurel du texte-source et aux procédés employés par le prosateur afin d'adapter et de réécrire en prose le récit d'Aimon. Doutrepoint et Woledge avaient déjà jugé notre version comme une « version fidèle [...] en étroite relation avec le poème »³⁶. En effet, cette fidélité est constante tout au long du récit, et notre rédaction est la seule des trois que nous connaissons à conserver le prologue original d'Aimon de Varennes :

| Aimon de Varennes, <i>Florimont</i> , éd. Hilka | Mise en prose éd. Concina |
|--|---|
| <p>Aymes de Varanes retrait Ce que li ancÿens on[t] fait, Les fais conte des anciens, Que tuit cil qui ont les cuers vains Aient de lor proësce envie Por amendeir lor faulce vie. Por letz anciens ramenbreir Vos vuel issi dire et conteir Ensï com j'ai escriis troveis D'une ystoire la veriteis. A cels que firent le bienfait, Par coy li conte sont retrait. (vv. 37-48)</p> | <p>Si dit Aymez de Varennez, que touz ceulx qui ont les cuers vains aient de leur proesse envie pour amender leur faulce vie et pour les anciens chevaliers remembrer qui faisoient les grans faiz et qui amoint par amour de fin cuer. (II, 8-11)</p> |

Tableau 5

L'écho des vers d'Aimon dans la prose est bien visible et il s'agit d'un procédé assez répandu dans le texte, comme on peut le constater par l'exemple qui suit, tiré du prologue. Toutefois, le degré de fusion des vers dans la prose est très variable tout au long du dérimage.

De façon générale la structure du texte ne s'éloigne pas, dans l'ordre et dans l'organisation de la matière, du poème du XII^e siècle, sauf quelque écourtement et quelque légère modification. Nous analyserons ici quelques-uns des procédés typiques qui ressortent de la comparaison de notre rédaction anonyme à son texte source, comme les suppressions, les ajouts et les modifications.

³⁵ Cfr. Auler 1886, p. 133 ; Langlois 1914-1924, vol. I, p. 318, 325 ; Pope 1952², p. 49.

³⁶ Doutrepoint 1939, p. 264 ; Woledge 1954, n. 59.

En ce qui concerne les suppressions, elles ne sont pas nombreuses et n'affectent pas ni le sens général du récit, ni son déroulement. Les éléments essentiels du texte source sont toujours repris, mais nous assistons aussi à une série de petites suppressions qui ont pour but d'éliminer des détails qui auraient pu être considérés comme superflus ou trop prolixes, comme c'est par exemple le cas dans le monologue dans lequel Philippe affirme son propos d'affronter le lion qui ravage la Grèce, où le rédacteur a éliminé les vers (indiqués en gras) dans lesquels on redit les dégâts causés par l'animal et on précise que personne n'a eu le courage de le combattre :

| Aimon de Varennes, <i>Florimont</i> , éd. Hilka | Mise en prose éd. Concina |
|--|---|
| <p>Quant li rois antant la parolle, « Cest[e] gens » fait il, « est moult folle Que ont cest[e] terre perdue. Uns lyeons la lor ait tolue, Chescun jor i faxoit sa taille, Et non i puet troveir baitelle. Nen i voi .II. ne trois ne quatre Qui se veullent a lui combattre. Issi n'estrait il plus en paix : Cert[e]s, je ne maingera maix Tant que m'i sera combatus ; Il sera mors, ou je vaincus. Cil a toz jors me faxoit guerre, N'avroie pas en paix la terre ». Il a mandeit az senechal Que faisce ameneir son cheval Et ses armes tost apporter, Qu'a lieon(s) se vodra meleir. (vv. 531-548)</p> | <p>Quant le roy oït celle parolle, il respond et dit : « Ceste gent sont moult foulz et nices qui ont ceste terre perdue pour la doubte d'une beste.</p> <p>Certes, puis qu'il est ainsi, je m'en vengeroy : ou il sera seigneur de ma terre, ou il me occira, ou je l'occroy ».</p> <p>Et adonc dit a son senneschal : « Fetes moy venir mon cheval et mes armes, car je me veulx combattre contre le lyon ». (XXI, 1-5)</p> |

Tableau 6

Ou encore, peu après, on assiste à la suppression d'une apostrophe de quatorze vers d'Aimon à son public, qui a dû être jugée par le prosateur comme une coupure inutile dans le déroulement du récit romanesque :

| Aimon de Varennes, <i>Florimont</i> , éd. Hilka | Mise en prose éd. Concina |
|---|---|
| <p>Signor, ceste istore est vertable, Ne n'i a mensonge ne flabe. Phelipople est ancor adés. Bien sevent li Pheliposés Que l'istoire ont em baillie. Se vos volez que je vos die, Signor, or faites paix a tant, Se vos volez oïr avant, Ansois que je remaigne ci. Que nen aimmet seu que je di Doit bien aler a son affaire,</p> | <p>Si sachez seigneurs que ceste hystoire fut vroye, car Philipople est encore ainxi.</p> |

| | |
|---|---|
| <p>Que si ne conquerroit il gaire(s) ; Car asseis tost fet dessor Mavaisse langue a son signor ; Mout est male tel langue fole. Laissons ester ceste parole ; Plus en ait dit que je ne doi. Parlons de Phelippon le roi : (vv. 861-878)</p> | <p>Mais je vieulx retourner a ma droite matiere et reviens parler au roy Phelippon. (XXXI, 1-2)</p> |
|---|---|

Tableau 7

Comme l'a remarqué Laurence Harf-Lancner « la structure du roman en vers [...] repose sur deux thèmes récurrents : ceux de la roue de Fortune et du rêve prophétique »³⁷. Il est intéressant de noter à cet égard que la longue digression sur le thème de Fortune des vv. 1129-1178, qui a pour fonction d'introduire l'histoire de Candiobras de Hongrie, a été raccourcie de façon drastique dans notre dérimage. Dans ce passage Aimon exploite un répertoire célèbre issu d'une longue et prolifique tradition, tout en regardant aux modèles qui faisaient autorité, comme par exemple le *Roman de Brut* de Wace ou le *Roman d'Eneas* de Benoît de Sainte-Maure. Le goût pour les répétitions, pour l'accumulation de constructions symétriques ou parallèles, pour les anaphores, pour l'amplification, pour les 'farcissures' descriptives, si chers à l'écriture romanesque du XII^e siècle, disparaît complètement dans la prose du XV^e siècle et tous ces éléments sont réduits à une synthèse de quelques lignes :

| Aimon de Varennes, <i>Florimont</i> , éd. Hilka | Mise en prose éd. Concina |
|--|---|
| <p>Fortune viret tot le mont, L'un fet riche, l'atre comfont, Et cil est mout fols que s'i croit : Tot le mont cherche et riens ne voit ; A tez donet que, ses veïst, Je cuït que ansois lor tosist. Per tot escoutet, mot ne sone, As uns tot, et as atre done. Maint gentil cler[c], maint chevelier Fet parmi le mont mendier. Fortune met en halt estaige Un vilain de petit paraige, Signor le fet de mainte gent. Puels si l'abat outre mesure. Avoir done por desevoir ; Prime[s] fet joie, puels doloir ; Selui que tot fait pis assez Que se jai ne li fust donez. Li vilains di(s)t, et si a droit, Que cuers ne duelt que eus ne voit. As uns donet mout largement, Les atres païet de noient,</p> | <p>[...] car Fortune moult tost fait d'un riche un pouvre et d'un pouvre un riche, comme l'ystoyre dira cy après. Car Fortune tourna en un moment toutes les joyes qu'elle avoit donnees toute sa vie au roy Phelippe, en grant douleur et tristesse.</p> |

³⁷ Harf-Lancner 1995, p. 195.

| | |
|--|---|
| <p>En demi jor ait si gasté A cui ait .XXX. tans doné Qu'il n'ait a demain que desprendre, Autrui que doner nes que prendre. Telz i ait cui done le soir Que a matin le welt ravoïr, Que a chief d'un an ou de dous Sont li sien don contralious. Ne volt pas son avoir laissier, Si com je dis a comencier, Qu'il ne despenst, c'on ne l'en por(s)t. Ou a la vie ou a la mort Le laisset cil que l'ait gardé; Telz le despent, ne l'en seit gré. L'avoïrs remaint quant il s'en va[it]. Fortune fet seu que li plaist. Seu fet Fortune, cui que cost: As uns done, et as atres tot, Mai ne fet pas per tot droiture. Fols est qui met en li sa cure. Li rois Phelis avoit doné Or et argent a grant planté Et si tenoit em paix sa terre; Que nus hons ne l'en faisoit guerre. Or ne welt pas issi mener Fortune de lui welt juër. Camdiobras, li rois d'Ongrie, [...] (vv. 1129-1179)</p> | <p>Si dit le compte que celuy roy Candiobras de Hongrie [...] (XXXVII, 15)</p> |
|--|---|

Tableau 8

D'autres suppressions, qui affectent encore une fois des digressions qui ont dû être considérées peu utiles à la progression de l'intrigue, se trouvent dans l'épisode de Garganeus.

Dans la scène du combat singulier entre Florimont et Garganeus, on voit disparaître le détail que le géant raconte au héros à propos de ses parents et de son lignage (n. 1 du Tableau 9) ; peu après, on assiste également à la suppression de la légende du Mont Gargan, qu'Aimon avait raconté aux vv. 3645-3656 du roman (n. 2) :

| | Aimon de Varennes, <i>Florimont</i> , éd. Hilka | Mise en prose éd. Concina |
|---|--|--|
| 1 | <p>Mout ai de parans per le mont. Ma mort te serait requesue, Ancor te serait chier vendue. Je sui assez de grant lignaige, Niés a l'amiral de Cartaige, Et si sui fils a sa ceror. Sor meir la prirent robeor. Li amiras la trametoit A un roi que la li queroit; De Libie en aloit en Crete</p> | <p>Mais bien te dy que j'ay moult de parens parmy le monde qui vengeront ma mort et te vendront chierement ceste journee, car je suys de moult grant lignaige. (CIX, 3-5)</p> |

| | | |
|---|---|----------|
| | <p>Et de Cartage a Mielete. Garons mes peires la conquist, Sai l'amenait et si la prist. En celi fui ge enjandrez. Le jor morut que je fui nez. Or m'amoit mes oncles forment, Que je le servois sovent. (vv. 3542-3558)</p> | |
| 2 | <p>De lui est li puis sornomez Et Mon[t] Gargains est apalez. Uns borjois ot terres el mont, Gargains, et fut neiz de Sipont, De Mon[t] Gargain le nom avoit Por les terres qu'il en tenoit. En un torel qu'il ot seü Li demonstra Deus tel vertu Que un mostier i fist sor terre; Plus bel ne vos estuet il querre. Sains Michiés i est aorez. Or est li leus de gent pouplez. (vv. 3645-3656)</p> | [manque] |

Tableau 9

Notre texte contient aussi des ajouts. Il s'agit de détails minimes, comme ceux montrés dans le Tableau 10 :

| | Aimon de Varennes, <i>Florimont</i>, éd. Hilka | Mise en prose éd. Concina |
|---|---|---|
| 1 | <p><i>Dans le récit en vers le lion ne gratte pas l'écu de Florimont</i> Et li leons desuz seoit ; Mai ne le pooit damagier, (vv. 700-701)</p> | <p>Et quant le lyon voit qu'il ne se renvie, il s'en vient a luy et se siet sur son escu et le commence a regarder et le grater des ongles. Mais il ne le pouoit blessier pour ce que l'escu estoit moult treffort. (XXVI, 5-7)</p> |
| 2 | <p><i>Le détail du nombre de bateaux envoyés en Afrique manque dans le récit en vers.</i> Il vont porquerant les messaiges ; .XX. cheveliers cortois et saiges Ont tramis por la dame querre. Per meir antrent en la terre (vv. 973-976)</p> | <p>et leur bailla six nefs moult richement aournees affin qu'ilz alassent hounourablement comme ambassadeurs de si hault et puissant prince comme il estoit. (XXXIII, 8-9)</p> |
| 3 | <p><i>Les dimensions du tinel de Garganeus ne sont pas déclarées dans le texte source</i> Li bastons est gros et quarrez, A porter n'ait uns hons assez. (vv. 3201-3202)</p> | <p>et son baston lequel contient XXII piéz de longueur et quatre piéz de grosseur. (XCVI, 21)</p> |

Tableau 10

et, surtout, de l'introduction de fragments de discours direct (qui sont absents du texte source),

qui étend le tissu narratif sans pour autant en modifier le sens. Le rédacteur du *Florimont* en prose conserve donc généralement le schéma fourni par le récit en vers et se contente de rajouter quelque réplique, ou quelque dialogue en plus. C'est le cas du message envoyé par Philippe de Macédoine au roi Meneos pour lui demander la main de sa fille Amordyalé ; le texte en vers nous dit seulement que Meneos accepte, tandis que le dérimage introduit le discours direct du roi en réponse au message envoyé par Philippe :

| Aimon de Varennes, <i>Florimont</i>, éd. Hilka | Mise en prose éd. Concina |
|---|---|
| <p>Sa fille li ont demande, Et li rois lor a donee. (vv. 979-980)</p> | <p>Quant le roy Menoys entendit les messagiers, il leur respond et dit : « Beaux seigneurs, je sçoy bien que le roy Phelippe est moult puissant prince d'avoir et de terre mais, puis que ainsi est qu'il luy plaist de me faire si grant honneur comme de prendre ma fille a femme et icelle couronner roine de Grece, je la luy donne et octroy ». (XXXIV, 1-5)</p> |

Tableau 11

Une amplification plus étendue se trouve dans la scène dans laquelle Florimont prend congé de son oncle Medon d'Esclavonie, qui vient de l'adouber chevalier. Aimon décrit l'épisode en quelques vers, et ne recourt à l'emploi du discours direct qu'une seule fois. Dans la prose, non seulement la nécessité de rentrer en Albanie est suggérée à Florimont par Floquart (c'est un détail absent du texte source), mais tout l'épisode a lui aussi été amplifié par l'emploi du discours direct, qui permet par conséquence d'introduire des notations relatives à la douleur de Medon pour le départ de son neveu et aux promesses de Florimont de venir en aide de son oncle quand il en aura besoin :

| Aimon de Varennes, <i>Florimont</i>, éd. Hilka | Mise en prose éd. Concina |
|---|---|
| <p>Mout ot as armes gueaingnié, A roi en vet prendre congié. Li rois li dist : « Remain o moi, Et je ferai mon hoir de toi ». Florimons dist : n'i remaïndrait, Mai en sa terre s'en irait. Li rois li volt avoir doner. Florimons ne l'en welt porter, Ains prent congié et si s'en va. Li rois Medons grant duel en a. Tant ait erreit per ses jornees Qu'il est venus en sa contree. (vv. 2961-2972)</p> | <p>Lors vint Floquart a Florimont et luy dist : « Beau filz, temps est que nous en allons en Albanie car, la mercy Dieu, vous avéz asséz conquis et gagné pris, avoir et honneur.— Or alléz, fait Floquart, prendre congié du roy ». Lors vint Florimont au roy et luy dist : « J'ay longuement, la mercy Dieu et la voustre, demouré avecques vous dont il vous plaise, sire, me donner congié, pour ce qu'il me convient retourner en Albanie par devers monseigneur mon pere, madame ma mere et ma gent, pour ce que je sçoy bien qu'ilz sont a grant malaise de moy. — Beau filz, dist le roy, ne vous en alléz mie, mais demouréz avecques moy, car vous voiez que je n'ay nulz enfans. Si vous donneray mon royaulme après ma mort. — Sire, fait Florimont, je ne demouroie en maniere du monde. Mais si vous avéz en nulle maniere affere de moy, je ne seré ja si loingn mais que je voie voz lettres, que je ne vienne tantost a vous. Quant le roy veit qu'il ne le peult arrester, il en est trop dolant, si dist a Florimont : « Beau neveu, puisque je voy que vous ne vouléz demourer, ce poise moy. Mais je vous pry que vous prennéz du mien ». Si commande</p> |

| | |
|--|--|
| | que on baillast tout son tresor a Florimont, mais il n'en veult rien prendre ains s'agenouille davant le roy et prent congié de luy et de touz les barons, lequel luy donna congié a moult grant deul. Et lors se met Florimont au chemin et tant va par ses journees qu'il est venu en Albanie. (LXXXVIII, 19-2 – LXXXIX, 2-16) |
|--|--|

Tableau 12

On assiste ici à un changement des codes littéraires de description des interactions entre les personnages, qu'on dirait moins sévères et plus courtoises par rapport à celles du XII^e siècle, qui tiennent compte à la fois du changement des goûts et de la réalité sociologique.

On remarquera donc que notre dérimage opère selon des tendances très fluides. Le prosateur ne procède pas toujours de façon homogène et alterne des passages qui conservent soit le lexique soit les rimes du texte en vers, à des sections dans lesquelles, au contraire, il ajoute des éléments nouveaux et modifie le lexique et la syntaxe, en supprimant les unités métriques des octosyllabes.

Les suppressions n'affectent jamais le déroulement de l'histoire et intéressent surtout les formules figées et les procédés ou les digressions considérés comme archaïques.

En ce qui concerne les quatre insertions en vers, il faut surligner qu'elles sont bien distinctes de la prose dans la mise-en-page des manuscrits (Fig. 1) et qu'il y a donc une volonté précise de marquer les passages qui les séparent de la prose. Les vers issus directement du roman du XII^e siècle ne servent pas à faire avancer le récit ; ils se trouvent insérés dans la prose sans que cela soit remarqué par le narrateur et sont introduits par un verbe de dire, comme s'il s'agissait d'un discours direct. Ils semblent avoir une fonction qui pourrait être rapprochée de celle des insertions lyriques, que l'on retrouve aussi dans d'autres dérimages de la même époque et qui dérive à son tour d'une longue et bien connue tradition (on pense bien sûr à *Aucassin et Nicolette*, à *Guillaume de Dole*, ou au *Roman de la Violette*)³⁸.

Le remanieur ne nous donne aucun renseignement sur la destination ou sur les raisons de son travail de réécriture, mais il fournit un texte modernisé, un conte plaisant d'armes et d'amour, mis à jour et repensé en tenant compte du goût et de l'horizon d'attente de ses destinataires, qui s'inscrit dans la longue durée de la fortune d'Alexandre le Grand et de son univers romanesque.

³⁸ À ce sujet cfr. au moins Cerquiglini-Toulet 1977 et les études recueillies dans Croizy-Naquet – Szkilnik 2015.

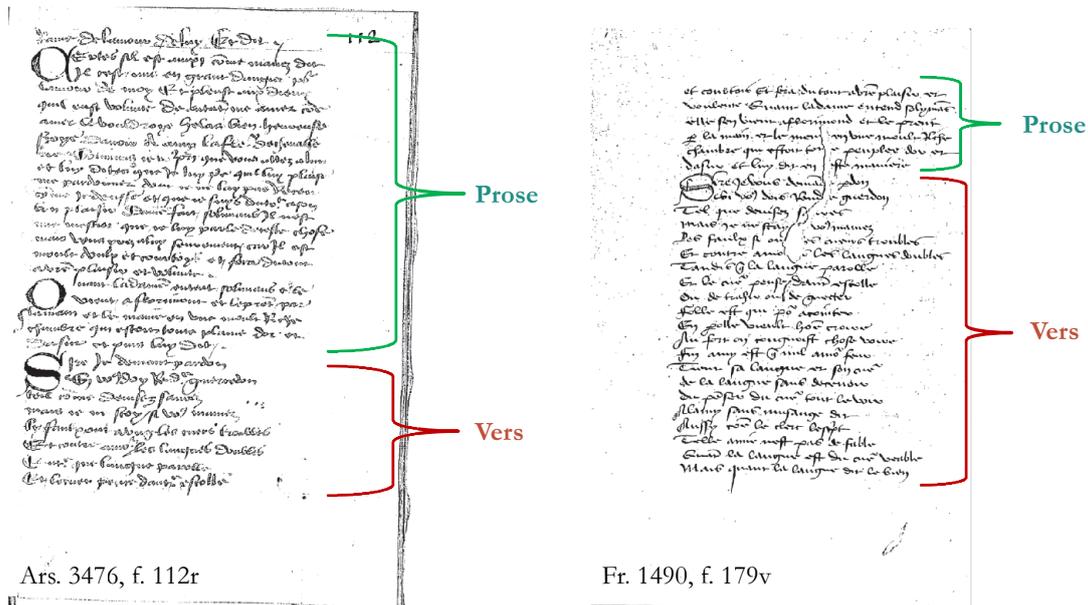


Figure 1. Passage de la prose aux vers dans la mise en page des mss. Paris BA Ars. 3476 et Paris BNF fr. 1490.

I. Manuscripts

| | |
|---------------------|---|
| Bruxelles BR 10238 | Bruxelles, Bibliothèque Royale, 10238 |
| Padova BC C. M. 243 | Padova, Biblioteca Civica, C. M. 243 |
| Paris BA Ars. 3476 | Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Arsenal 3476 |
| Paris BNF fr. 792 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 792 |
| Paris BNF fr. 1488 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 1488 |
| Paris BNF fr. 1490 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 1490 |
| Paris BNF fr. 12566 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 12566 |

II. Bibliographie

Altmann 1988

Christine de Pizan, *The Love Debate Poems of Christine de Pizan : Le livre du débat de deux amans, Le livre des trois jugemens*, ed. by Barbara K. Altmann, Gainesville, University Press of Florida, 1998.

Auler 1886

Franz Max Auler, *Der Dialect der Provinzen Orléanais und Perche im 13. Jhd.*, Bonn, Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi, 1886.

Bidaux 2007

Hélène Bidaux, *Le Florimont en prose. Édition du ms. 12566*, Thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Madeleine Castellani, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2007.

Bologna 1987

Corrado Bologna, *La letteratura dell'Italia settentrionale nel Trecento*, dans *Letteratura italiana*, dir. da Alberto Asor Rosa, *Storia e Geografia*, I. *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 147-165.

Bossuat 1951

Robert Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Âge*, Melun, Librairie d'Agences, 1951.

Braet 1970

Herman Braet, *Le songe de l'arbre chez Wace, Benoît et Aimon de Varennes*, dans « Romania », 91 (1970), pp. 255-267.

Castellani 2010

Marie-Madeleine Castellani, *Romains et Carthaginois dans les deux versions du Florimont*, dans Colombo Timelli (*et alii*) 2010, pp. 97-107.

Castellani 2014

Marie-Madeleine Castellani, *Florimont (Ms. Fr. 12566)*, dans Colombo Timelli (*et alii*) 2014, pp. 259-266.

Cerquiglini-Toulet 1977

Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Pour une typologie de l'insertion*, dans « Perspectives », 3 (1977), pp. 9-14.

Colombo Timelli 2009

Maria Colombo Timelli, *Refaire Doutrepont ? Projet pour un nouveau répertoire des mises en prose des XV^e et XVI^e siècles*, dans « Le Moyen Français », 64 (2009), pp. 1-11.

Colombo Timelli 2010

Jean Wauquelin, *La Manequine*, éd. crit. par Maria Colombo Timelli, Paris, Classiques Garnier, 2010.

Colombo Timelli (*et alii*) 2010

Mettre en prose aux XIV^e-XVI^e siècles, sous la dir. de Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, Turnhout, Brepols, 2010.

Colombo Timelli (*et alii*) 2014

Nouveau répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècle), sous la dir. de Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Concina 2011

Chiara Concina, *Le Roman de Florimont d'Aimon de Varennes. Étude et édition critique de la seconde rédaction anonyme en prose*, Thèse, sous la direction de Anna Maria Babbi et Claudio Galderisi, Università di Verona – Université de Poitiers, CESCUM, 2011.

Concina 2014a

Chiara Concina, Florimont (*Mss. Fr. 1490 et Ars. 3476*), dans Colombo Timelli (*et alii*) 2014, pp. 267-276.

Concina 2014b

Chiara Concina, Florimont *imprimé*, dans Colombo Timelli (*et alii*) 2014, pp. 277-284.

Croizy-Naquet – Szkilnik 2015

Rencontres du vers et de la prose : conscience théorique et mise en page. Actes du colloque des 12-13 décembre 2013, CEMA, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, sous la dir. de Catherine Croizy-Naquet, Michelle Szkilnik, Turnhout, Brepols, 2015.

De Crécy 2002

Jean Wauquelin, *La Belle Hélène de Constantinople, mise en prose d'une chanson de geste*, éd. crit. par Marie-Claude de Crécy, Genève, Droz, 2002.

De Crécy 2006

Jean Wauquelin de Mons à la cour de Bourgogne, sous la dir. de Marie-Claude de Crécy, avec la collaboration de Gabriella Parussa et de Sandrine Hériché-Pradeau, Turnhout, Brepols, 2006.

Doutrepoint 1909

Georges Doutrepoint, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne : Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Paris, Honoré Champion, 1909.

Doutrepoint 1939

Georges Doutrepoint, *Les mises en proses des épopées romanes et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1939.

Folena 2015

Gianfranco Folena, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2015.

Fourrier 1969

Anthime Fourrier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1960.

Françon 1964²

Marcel Françon, *Autour de la lettre de Gargantua à son fils (Pantagruel, 8)*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1964².

Françon 1965³

Marcel Françon, *À propos de Gargantua*, dans Id., *Leçons et notes sur la littérature française au XVI^e siècle*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1965³.

Gaullier-Bougassas 2010

Catherine Gaullier-Bougassas, *Le Même et l'Autre, entre amour et croisade*, dans « Cahiers de recherches médiévales et humanistes », 20 (2010), pp. 89-105.

Gaullier-Bougassas 2012

Catherine Gaullier-Bougassas, *Les ancêtres romanesques d'Alexandre à la fin du Moyen Âge : les romans de Florimont et de Philippe de Madien*, dans *Figures d'Alexandre à la Renaissance*, sous la dir. de Corinne Jouanno, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 113-130.

Gaullier-Bougassas 2014a

La fascination pour Alexandre le Grand dans les littératures européennes (X^e-XVI^e siècles), sous la dir. de Catherine Gaullier-Bougassas, 4 vols., Turnhout, Brepols, 2014.

Gaullier-Bougassas 2014b

Catherine Gaullier-Bougassas, *Aimon de Varennes*, Roman de Florimont, 1188, dans Gaullier-Bougassas 2014a, vol. IV, pp. 77-82.

Giannini 2003

Gabriele Giannini, *Prologhi e opzioni autoriali di lettura: il Florimont di Aimon de Varennes*, dans « Francofonia », 45 (2003), pp. 131-162.

Gosman 1982

Martin Gosman, *La Lettre du Prêtre Jean. Les versions en ancien français et en ancien occitan. Textes et commentaires*, Gröningen, Bouma's Boekhuis BV, 1982.

Harf-Lancner 1994

Laurence Harf-Lancner, *D'Enéas à Florimont : sens et fonction de la féerie dans le Florimont d'Aimon de Varennes*, dans « Bien dire et bien apprendre », 37 (1994), pp. 241-253.

Harf-Lancner 1995

Laurence Harf-Lancner, *Florimont : du roman d'Aimon de Varennes (1188) à la mise en prose de 1528*, dans *Lancelot-Lanzelet, hier et aujourd'hui*, recueil d'articles assemblés par Danielle Buschinger et Michel Zink pour fêter les 90 ans de Alexandre Micha, Greifswald, Reineke, 1995.

Hasenhor 2007-2008

Geneviève Hasenhor, *Prolégomènes à une édition du Roman de Florimont d'Aimon de Varennes*, dans « Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études. Section de sciences historiques et philologiques », 21 (2007), pp. 188-90 et 139 (2008), pp. 145-146.

Hériché-Pradeau 2000

Jean Wauquelin, *Les faits et les conquêtes d'Alexandre le Grand*, édition crit. par Sandrine Hériché-Pradeau, Genève, Droz, 2000.

Hilka 1932

Aimon de Varennes, Florimont. Ein altfranzösischer Abenteuerroman, zum erstenmal mit Einleitungen, Anmerkungen, Namenverzeichnis und Glossar unter Benutzung der von Alfred Risop gesammelten handschriftlichen Materialien herausgegeben von Alfons Hilka, Halle a.S., Niemeyer, 1932.

Kendris 2001

Théodore Kendris, *Florimont, édition critique de l'édition de 1528 (Paris, Jehan Longis) avec introduction, notes et étude comparative*, Thèse de doctorat, Université de Laval (Québec), 2001.

Langlois 1914-1924

Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits par Ernest Langlois, 5 vols., Paris, F. Didot, 1914-1924.

Medin 1911

Antonio Medin, *Una redazione italiana del Florimont di Aimon de Varennes*, dans *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*, Milano, Hoepli, 1911, pp. 695-706.

Meneghetti 2006

Maria Luisa Meneghetti, *Alessandro e famiglia. La circolazione dei romanzi di materia greca nell'Italia della prima metà del XIII secolo*, dans *Mito e storia nella tradizione cavalleresca*, Atti del XLII Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005), Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006, pp. 347-362.

Pickford 1960

Cedric Pickford, *L'Évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge d'après le manuscrit 112 du fond français de la Bibliothèque nationale*, Paris, Nizet, 1960.

Pope 1952²

Mildred K. Pope, *From Latin to Modern French with especial consideration of Anglo-Norman*, Manchester, Manchester University Press, 1952².

Psichari 1891

Jean Psichari, *Le Roman de Florimont. Contribution à l'histoire littéraire – étude des mots grecs dans ce roman*, dans *Études romanes dédiées à Gaston Paris, le 29 décembre 1890*, Paris, Bouillon, 1891, pp. 507-50 [réimpr. dans Id., *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature helléniques 1884-1928*, Paris, Société d'édition 'Les Belles Lettres', 1930, vol. 1, pp. 342-389].

Rinoldi 2008

Paolo Rinoldi, *La circolazione della materia 'alessandrina' in Italia nel Medioevo (coordinate introduttive)*, dans « *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei* », 1 (2008), pp. 11-50.

Ross 1963

David J. A. Ross, *Alexander Historiatus: A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*, London, The Warburg Institute-University of London, 1963.

Saulnier 1955

Verdun Louis Saulnier, *L'auteur du Florimont en prose imprimé, Girart Moët de Pommesson*, dans « *Bibliothèque d'humanisme et renaissance* », 17 (1955), pp. 207-217.

Stuip 1993

Histoire des Seigneurs de Gavre, publiée par René Stuip, Paris, Champion, 1993.

Vincensini 2003

Jean d'Arras, *Mélusine ou La noble histoire de Lusignan. Roman du XV^e siècle*, nouvelle édition critique d'après le manuscrit de la bibliothèque de l' Arsenal avec les variantes de tous les manuscrits, traduction, présentation et notes par Jean-Jacques Vincensini, Paris, Librairie Générale Française, 2003.

Vuagnoux-Uhlig 2010

Marion Vuagnoux-Uhlig, *Le couple en herbe. Galeran de Bretagne et l'Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval*, Genève, Droz, 2010.

Willard 1971

Charity Willard, *A Fifteenth Century Burgundian Version of the Roman de Florimont*, dans « *Medievalia et Humanistica* », 2 (1971), pp. 21-46.

Woledge 1954

Brian Woledge, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Genève, Droz, 1954.

Woledge 1975

Brian Woledge, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500. Supplément (1954-1973)*, Genève, Droz, 1975.

LE PROLOGUE DE *FLORIMONT* COMME LE LIEU D'UNE CONSTRUCTION PARATEXTUELLE ET D'UNE MUTATION DISCURSIVE DU 'JE'

Nathalie Leclercq

Sylvie Patron souligne que « le narrateur est une voix et, puisque c'est une voix, il parle »¹. Le narrateur 'parle' en effet au lecteur/auditeur, il s'adresse à lui, directement ou non, et de ces différents modes d'expression naît une présence, une 'figuration' que Paul Zumthor définit comme : « une transformation affectant le texte en son entier et faisant de lui, évadé d'une situation contingente, l'équivalent d'une figure globale [...] »².

Il convient donc de distinguer le narrateur de l'auteur, celui-ci renvoyant à la personne historique réelle dont l'existence se situe hors du texte³, alors que le narrateur désigne l'instance textuelle qui prend en charge l'acte narratif, dans une dimension tant pragmatique qu'énonciative. Le narrateur se différencie de l'auteur car il ne semble être qu'une 'voix' énonciatrice chargée de 'narrer', de raconter l'histoire⁴. Il appartient à l'univers du récit dont il assume le conte et ne peut exister en dehors de lui. Le narrateur dépend donc du récit et réciproquement.

Mon essai⁵ étudie les différentes figures du narrateur dans *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, *Florimont* d'Aimon de Varennes et *Partonopeu de Blois*. J'examine le rôle que le narrateur joue dans la narration, dans ses commentaires sur le récit et sur sa propre vie. En tentant de comprendre comment les textes rendent compte de cette 'voix' qui raconte, j'analyse le traitement inédit de cet « acte producteur du récit »⁶, selon l'expression de René Rivara, et observe dans quelle mesure cette particularité narrative crée une figure ambiguë dont la spécificité émane de son caractère polymorphe.

Cet article présente les grandes lignes du premier chapitre de la première partie de mon essai et montre comment le 'je' de *Florimont* s'actualise à travers la composition d'un dialogue avec son lecteur/auditeur dans l'« ici » et « maintenant » du prologue s'envisageant alors comme le lieu d'une construction paratextuelle et d'une mutation discursive. Nous observerons ainsi que le prologue : « affirme au seuil de l'œuvre la présence et le rôle éminent joué par l'auteur, maître d'œuvre et metteur en scène du récit, qui va ensuite se couler dans la fonction complexe de narrateur »⁷.

¹ Patron 2009, p. 6.

² Zumthor 1972, p. 88.

³ Cfr. Marnette 1998, p. 17.

⁴ Nous pouvons rappeler également « l'état de choses suivant » que résume Sylvie Patron : « il n'y a pas de récit sans narrateur ; le narrateur est un 'je', explicite ou implicite ; l'auteur est réel, le narrateur est fictif ou fictionnel » (Patron 2009, p. 11).

⁵ Cfr. Leclercq 2020.

⁶ Rivara 2000, p. 18.

⁷ Baumgartner 1995, p. 124.

1. *La composition d'un dialogue avec le lecteur/auditeur*

Le prologue, en tant qu'avant-texte qui précède par définition le récit en l'exposant, demeure fondamentalement dialogique puisqu'il s'adresse exclusivement au lecteur/auditeur. Comme le rappelle Umberto Eco, tout texte narratif postule un destinataire « comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significative »⁸ et requiert par conséquent de sa part des mouvements coopératifs.

Le texte met donc en œuvre une stratégie postulant, prévoyant et orientant la coopération du lecteur/auditeur et ses comportements possibles⁹. L'auteur – en tant que figure narratoriale – profite de ce système illocutoire pour poser sa voix et actualiser son 'je'. L'étude des différentes figures des dédicataires conduit ainsi à mieux percevoir celles du narrateur car elles se déploient en creux à travers cette interaction prédéterminée par tout un horizon d'attente, étant entendu que :

une dédicace ne suffit pas à définir avec assurance la destination affective d'un texte. Le dédicataire, [...] est peut-être moins un lecteur réel qu'un "lecteur souhaité"¹⁰, une référence grâce à laquelle l'auteur donne à son ouvrage une audience potentielle et en rehausse l'intérêt et la valeur¹¹.

Le prologue de *Florimont* construit la figure de ce « lecteur souhaité » à travers deux dédicataires principaux : les seigneurs et la dame aimée. Ce rapport dialogique, au sens où Mikhaïl Bakhtine l'entend¹², construit une relation tant vassalique qu'amoureuse qui favorise l'émergence d'un narrateur en train de s'affirmer en tant que tel.

2. *Un dialogue avec les seigneurs*

Tout d'abord, le dialogue avec les seigneurs, première figure du lecteur/auditeur/dedicataire, qui ouvre les prologues, offre la possibilité au 'je' de structurer ses modes d'interventions dans l'ensemble du récit. Tantôt sollicitée explicitement, tantôt appelée implicitement, l'instance seigneuriale renvoie à des référents définis et façonne la relation dialogique.

Cette relation dialogique s'annonce d'emblée par une dédicace à tous ceux qui ont « cœur de vasselage » (v. 1)¹³. Cette apostrophe indirecte au lecteur/auditeur construit la figure du

⁸ Eco 1985, p. 64.

⁹ Cfr. Puccini-Delbey (*et alii*) 2001, pp. 87-100.

¹⁰ Zumthor 1972, p. 31.

¹¹ Laurent 1998, p. 62. Sur la question de la dédicace, voir aussi Tyson 1979, pp. 180-222 ; Short 1992, pp. 229-249, en particulier les pages 231-232 et 238-239.

¹² Mikhaïl Bakhtine définit le dialogisme comme « l'interaction qui se constitue entre le discours du narrateur principal et les discours d'autres personnages ou entre deux discours internes d'un personnage. Grâce à ce procédé, l'auteur peut laisser toute la place à une voix et une conscience indépendante de la sienne et garder une position neutre, sans qu'aucun point de vue ne soit privilégié » (Bakhtine 1970, p. 36).

¹³ Toutes les citations de *Florimont* sont issues de Hilka 1932.

narrataire/seigneur et facilite le mécanisme propre à la *captatio benevolentiae*¹⁴ nécessaire au bon fonctionnement du processus interactif qu'il met en place. On peut lire notamment, dès les premiers vers :

Cil qui ait cuer de vasaige
 Et vult ameir de fin coraige
 Cil doit oïr et escouteir
 Ceu que Aymes veult raconteir (vv. 1-4)

La signature auctoriale amorçe le mécanisme dialogique avec les dédicataires en fusionnant les deux entités auteur/narrateur. En effet, la signature se mue en revendication et auto-énonciation¹⁵ d'un énonciateur qui se reconnaît en tant qu'auteur et s'impose en tant que créateur et écrivain. La « fonction publicitaire »¹⁶ de l'auto-désignation, selon l'expression de Paul Zumthor, suscite une connivence avec le lecteur/auditeur car ce dernier identifie le 'je' qui suivra la signature comme émanant de l'auteur venant de se présenter¹⁷. Si le lecteur/auditeur perçoit la signature comme une convention offrant la possibilité à l'auteur de poser sa voix, le verbe *raconteir* l'associe néanmoins à l'activité narrante en tant que telle. Sorte de « contrat de communication »¹⁸ tacite, l'auto-désignation façonne l'*ethos* tant auctorial que narratorial en faisant du 'il' écrivain et du 'je' narrateur des instances complémentaires et indissociables. Selon Melliandro Mendes Gallinari, grâce à cette fusion, le lecteur/auditeur considère le nom de l'auteur comme une « instance responsable de l'énonciation, un 'moi' (sans visage et sans attributs iconiques ou sociaux) qui devrait être édifié par la lecture »¹⁹. Il incombe donc au lecteur/auditeur de saisir, de percevoir le référent de cette voix.

En outre, l'emploi du pronom démonstratif anaphorique *cil* à valeur déictique, renvoie à la situation de communication dans laquelle s'inscrit le prologue et élabore la figure de l'auditeur appelé à *oïr* et *escouteir*. Ces deux verbes de perception révèlent la part active du lecteur/auditeur en définissant la principale fonction du narrateur : *raconteir*. Ils demeurent la manifestation illocutoire de cette « présence vocale »²⁰, selon l'expression de Paul Zumthor, qui implique un jeu performantiel constitutif de la figure narrative en train de s'affermir énonciativement.

Enfin, la métonymie *cuer de vasaige* érige un narrataire enclin à partager ses peines et détermine une de ses caractéristiques principales : sa propension à l'amour et à la prouesse. Ces traits définitoires dévoilent le rôle du lecteur/auditeur²¹ dont l'efficace repose sur la connivence

¹⁴ Cfr. Aristote 1991. Voir notamment : Woerther 2007, p. 219.

¹⁵ Zimmermann 1999, p. 14.

¹⁶ Zumthor 1972, p. 84.

¹⁷ Aimon de Varennes se nomme aussi aux vers 28, 37, 113 et 174 du prologue et au début du récit.

¹⁸ « En lignes générales, la notion de contrat apparaît comme la condition permettant aux participants d'un acte de langage de se comprendre et de dialoguer en co-construisant le sens qui est l'objectif essentiel de tout acte de communication » (Gallinari 2009, p. 3).

¹⁹ Gallinari 2009, p. 6.

²⁰ Zumthor 1987, p. 306.

²¹ Sur le rôle du lecteur/auditeur et les problèmes que cette notion suscite, voir notamment : Compagnon 1998, p. 194.

et l'identification. Le 'je' suscite d'emblée sa participation active et instaure une complicité l'incitant, selon Patrick Moran, à « construire l'œuvre en un effort collaboratif avec le texte »²².

Le 'je' de *Florimont* dialogue également avec les seigneurs par le biais d'apostrophes caractérisantes qui embrayent²³ l'énonciation en renvoyant à une catégorie sociale identifiable : « Or oiés, signor, que je di » (v. 7).

Ces « formules d'interpellation consacrée »²⁴, selon l'expression de Pierre Kunstmann, rompent le fil de la diégèse et font écho à un public aisément reconnaissable, celui de la « bone gent », « des rois et des contes », des « chevaliers » et des « cours », parfois « des amoureux »²⁵. Elles nous donnent une idée du type d'auditoire auquel le 'je' prétend s'adresser, un public noble dont la position sociale correspond à celle des héros et aux actions desquels ils assistent en tant que témoins potentiels²⁶. Ces apostrophes sollicitent directement l'attention des dédicataires masculins, dans une temporalité de la performance, de l'« ici » et du « maintenant », liée à la situation d'énonciation. Cet usage, selon Catherine Croizy-Naquet, atteste une lecture orale, « phénomène curial »²⁷ par lequel « oralité ou oralité mimée participent du même projet d'insister sur le contact direct avec le public et de peser sur lui, en subordonnant le texte à la voix »²⁸.

L'invocation liminaire prend enfin la forme d'un hommage féodal indirect et métamorphose l'énonciateur en un vassal amoureux en service d'amour, dans une « circularité »²⁹ où selon Paul Zumthor *désirer* et *conter* en réalité se confondent. On peut lire en effet :

Aymes por amour anulli
 Fist le romant si saigement
 Que tei l'orait que ne l'antant
 Por coi il fut et faitz et dis :
 Par cortoisie fut escriis.
 Toz jors maix en iert remanbrance. (vv. 8-13)

Ces vers affermissent le jeu de correspondance entre le nom de l'auteur et le 'je' du vers 7, le nom propre semblant relayer à nouveau le pronom³⁰. En renvoyant au 'il' auctorial dont le référent s'avère directement nommé – *Aymes* – l'auto-énonciation brouille les pistes et incite à voir dans le 'je' une projection de l'auteur qui présente son œuvre. Non seulement ces vers

²² Moran 2012, p. 23.

²³ Le terme 'embrayeur' en sémantique discursive est proposé par Nicolas Ruwet en traduction de l'anglais *shifter* utilisé par Roman Jakobson (1963). Les embrayeurs présentent la particularité de ne pouvoir être interprétés que s'ils sont rapportés à l'acte d'énonciation qui a produit l'énoncé où ils figurent. Leur signifié reste déterminé par la situation (je, tu, ici, etc.) ; 'je' renvoie à la personne qui parle, 'tu' à celle à qui l'on parle, 'ici' et 'maintenant' au lieu et au moment où se déroule la communication.

²⁴ Kunstmann 1980, p. 174.

²⁵ Badel 1975, p. 85.

²⁶ Cfr. Zink 1987, pp. 5-32.

²⁷ Cfr. Bouchet 2008, pp. 23-56.

²⁸ Croizy-Naquet 1994, p. 103.

²⁹ Cfr. Zumthor 1970, pp. 129-140.

³⁰ Cfr. Badel 1975, p. 82.

construisent la figure traditionnelle du parfait amant soucieux de faire revivre une époque révolue dont il se porte garant, mais ils érigent surtout un auteur sur le point d'endosser la fonction de narrateur.

L'ouverture de *Florimont* s'élabore donc à partir d'un schéma topique illocutoire qui structure et déclenche le système énonciatif à venir. Le dialogue avec les seigneurs actualise l'émergence d'un 'je' auctorial à même de préfigurer le narrateur en l'annonçant et établit une sorte de contrat énonciatif qui met l'écoute au cœur du processus identificatoire. Cette identification favorise la participation émotionnelle et la communication du lecteur/auditeur avec un narrateur dont le rôle consistera à devenir le principal médiateur du récit.

3. *Un dialogue avec la dame aimée*

Deuxièmement, le 'je' du prologue construit une relation bilatérale avec la dame aimée. Figure traditionnelle de la dédicataire abstraite et tutélaire, la dame aimée demeure l'instigatrice du récit, son unique source d'inspiration. Elle conditionne les modes d'interventions d'un narrateur en service d'amour.

La dédicataire principale apparaît tout d'abord comme une figure *in absentia*³¹, anonyme et inaccessible grâce à laquelle le 'je' se constitue en tant que narrateur exclusif et amoureux. Elle ne se manifeste en effet jamais explicitement et semble enclose dans les déplorations sur l'amour qui nourrissent le prologue. Tout un système antithétique oppose ainsi de façon topique la vision dichotomique d'un âge d'or de l'amour célébré et honoré, et un présent fortement déceptif, corrompu et vicié, se poursuivant sur une cinquantaine de vers lors desquels on peut lire par exemple :

A cel tans estoit amour vive
 Qui or[es] est povre et chaïtive ;
 De joie fut dame et roïne ;
 Or est et povres et frairine ;
 Lors estoit d'onour coronnee ;
 Por covoitise est or tornee ;
 Adonc n'avoit ele nulz vice :
 Mai or se muert por avarice. (vv. 53-60)

Les adjectifs dysphoriques connotent un présent dont le verbe *torner* exprime la mutation, les adverbes *or* et *lors* et les conjonctions de coordination *adonc* et *mai* structurant l'opposition temporelle. La figure dédicatoire se fond dans ce réquisitoire d'un temps qui n'est plus, aux accents traditionnellement nostalgiques. Mais si l'isotopie de l'amour s'adresse à la dédicataire, celle-ci demeure néanmoins une figure incorporelle et idéale. Elle accède de la sorte au rang

³¹ « *In absentia* : (loc. lat. 'en l'absence [de qqn]'), loc. adv. 'En l'absence (de la personne intéressée ; de ce qui est concerné)'. Antonyme : *in praesentia*. Le rapport syntagmatique est *in praesentia* : il repose sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective. Au contraire le rapport associatif unit des termes *in absentia* dans une série mnémorique virtuelle » (Saussure 1916, p. 171).

d'icône anonyme de l'amour dont elle demeure l'incarnation et provoque, malgré son absence, « l'émotion lyrique »³², selon l'expression d'Annie Combes, composante inévitable de la thématique amoureuse. La dame aimée sert ainsi davantage de prétexte au 'je' pour faire entendre son chant nostalgique que de véritable destinataire.

La figure de la dédicataire reste donc étroitement liée à celle de l'auteur et du narrateur car elle leur permet de poser leur voix. En tant que principale destinataire, elle investit le récit en devenant l'interlocutrice à part entière du 'je' dont elle motive les effusions personnelles dictées par l'amour. À partir de cette interaction incessante déterminant les interventions du 'je' se tissent des liens mutuels et indéfectibles qui définissent une relation réciproque fondée sur l'idée de don et de contre-don.

4. Une relation réciproque

Le 'je' se sert en effet de la double figure dédicatoire – seigneurs et dame aimée – pour forger des liens de réciprocité que les notions de largesse et de don fédèrent.

Les seigneurs auxquels il s'adresse renvoient à cette figure protectrice et libérale dont la largesse régit l'œuvre en son entier, jusqu'à déterminer le fondement du comportement des personnages. Les principales qualités du bon chevalier et du bon roi se caractérisent en effet par leur propension à la générosité et à la munificence. Le 'je' en appelle donc à la prodigalité de ses *boins princes* en établissant un horizon d'attente reposant sur des liens de réciprocité et de libéralité :

Boins princes doit toz jors despandre
Et conquerer, doner et prandre (vv. 93-94)

Si l'apostrophe renvoie tout d'abord explicitement aux seigneurs dédicataires, le 'je' néanmoins ne s'adresse pas directement à eux, mais par le biais d'un discours impersonnel et axiologique que corrobore l'emploi du verbe modalisateur 'devoir'. Ce procédé développe l'isotopie anti-thétique de don et de contre-don³³ en créant un climat propice à l'échange dans une subtile entreprise combinant volonté et obligation. Ces vers entrent en outre dans un mécanisme de reconnaissance mutuelle et de recherche de communion entre le 'je' et son auditoire. Le présent de vérité générale et le vocabulaire abstrait confèrent enfin au discours une valeur proverbiale. L'interpellation prend dès lors une portée parémiologique qui entre en résonance avec le système de valeurs du lecteur/auditeur à même de s'identifier aux personnages et de communier avec leurs idéaux.

La dame se voit aussi implicitement appelée à faire preuve de largesse vis-à-vis du 'je' et à l'aimer en retour :

³² Combes 2006, p. 128.

³³ Pour une étude sur le don et le contre-don, voir: Cowell 2002, pp. 280-297 ; Frappier 1969, pp. 7-46 ; Mauss 1923-1924, pp. 30-186 ; Ménard 1981, pp. 37-53.

Car si poront trover la flour
Des conte[s] li boen conteour
D'amour et de chevellerie,
D'avanture, de courtoisie
Et de largesce et d'onour. (vv. 115-119)

Le jeu des symétries binaires combine dans une conclusion à portée programmatique les deux sortes d'amour courtois et féodal, à savoir, selon l'expression de Pierre-Yves Badel, « la chevalerie à la clergie »³⁴. Le 'je' relie ainsi habilement les deux principaux dédicataires de son récit en fusionnant l'amour courtois et l'obligation du seigneur envers son vassal.

Finalement, le récit devient la manifestation concrète de ce don généreux que le 'je' offre aux seigneurs et à la dame, dédicataires assez magnanimes pour le recevoir et pour donner en retour. Plus encore, les personnages incarnent les qualités des mécènes et comme le souligne Douglas Kelly : « Le roman [est] le miroir du patron, son sens, le reflet du sens du mécène. »³⁵

Lorsque le récit de *Florimont* en appelle ainsi à la générosité de ses dédicataires, il conçoit une figure du narrateur en attente, et une attente motivée par un double espoir – celui de plaire aux seigneurs auxquels s'adresse le récit à maintes reprises, et celui de plaire à la dame aimée – double espoir légitimé par le récit qui devient ainsi une véritable monnaie d'échange. La perspective du don ne peut se faire qu'à ces seules conditions. Par conséquent, le 'je' n'a de cesse de convoquer le narrataire/dedicataire et de capter sa bienveillance, non seulement dans le prologue, mais aussi tout au long de la narration, pour conserver intacte cette relation indéfectible avec ses commanditaires.

5. Conclusion

L'étude du prologue de *Florimont* a permis de circonscrire le 'je' et de comprendre comment le seuil de l'œuvre devient le lieu d'une construction paratextuelle et d'une mutation discursive en instaurant une relation dialogique avec les différents dédicataires. Ces derniers actualisent le processus narratif enclenché par leur réception qu'ils rendent effective grâce à leur lecture ou leur écoute. De cette double interaction s'affermir un 'je' auctorial à la fois amoureux et conteur qui tire parti de toutes les ressources de l'écriture pour charmer et séduire son interlocuteur. Ce jeu d'écho illocutoire transforme le prologue en espace textuel interactif où se déploie la figure du narrateur en tant que principal énonciateur.

En définitive, le prologue construit d'emblée un « orateur », au sens où Dominique Maingnaud (1993, p. 104) l'entend, et se présente comme le lieu où le 'je' érige sa propre image à travers son discours. Ainsi que le souligne le critique :

Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir, [...] il le montre à travers sa manière de s'exprimer [...] : c'est donc le sujet d'énonciation en tant qu'il est en train d'énoncer qui est ici en jeu³⁶.

³⁴ Badel 1975, p. 90.

³⁵ Kelly 1987, pp. 28-29.

³⁶ *Ibid.*

Plus encore, ce dispositif dialogique demeure constitutif de la relation amoureuse qu'entretiennent le 'je' et la dame aimée. Le désir, « that dissatisfaction or need, on the part of a character »³⁷, selon l'expression de Evelyn Birge Vitz, motive le récit et « le régente de son énergie stimulante »³⁸. Des liens mutuels de réciprocité et d'échange métamorphosent ainsi le récit en don de lecture et d'amour propres à élaborer l'*ethos* d'un 'je' polymorphe sachant mettre à profit cette relation triangulaire pour mieux se faire entendre et exprimer ce qu'il ressent.

I. Bibliographie

Aristote 1991

Aristote, *La Rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1991.

Zimmermann 1999

Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque (Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999), réunis sous la dir. de Michel Zimmermann, Paris, École des chartes, ('Mémoires et documents de l'École des chartes'), 1999.

Badel 1975

Pierre-Yves Badel, *Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge*, dans « Littérature », 20 (décembre 1975) [= *Réseaux du texte*], pp. 81-94.

Bakhtine 1970

Mikhaïl Bakhtine, *Problème de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

Baumgartner 1995

Emmanuèle Baumgartner, *Le Récit médiéval*, Paris, Hachette, 1995.

Birge Vitz 1989

Evelyn Birge Vitz, *Medieval Narrative and Modern Narratology, Subjects and Objects of Desire*, New York and London, New York University Press, 1989.

Bouchet 2008

Florence Bouchet, *Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Champion, 2008.

Combes 2006

Annie Combes, *La reverdie : des troubadours aux romanciers arthuriens, les métamorphoses d'un motif*,

³⁷ Birge Vitz 1989, p. 176.

³⁸ Ibid. Evelyn Birge Vitz écrit : « causal energy ».

dans *L'Espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, sous la dir. de Dominique Billy, François Clément, Annie Combes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 121-156.

Compagnon 1998

Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

Cowell 2002

Andrew Cowell, *The Pleasures and Pains of the Gift*, dans *The Question of the Gift. Essays across disciplines*, ed. by Mark Osteen, Oxon/New York, Routledge, 2002, pp. 280-297.

Croizy-Naquet 1994

Catherine Croizy-Naquet, *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, Paris, Champion, 1994.

Eco 1985

Umberto Eco, *Lector in fabula*, trad. française, Paris, Grasset, 1985.

Frappier 1969

Jean Frappier, *Le Motif du 'don contraignant' dans la littérature du Moyen Âge*, dans « Travaux de Linguistique et de Littérature », t. 7/2 (1969), pp. 7-46.

Gallinari 2009

Melliandro Mendes Gallinari, *La 'clause auteur' : l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire*, dans « Argumentation et Analyse du Discours », 3 (2009), <https://doi.org/10.400/aad.663> [cons. 25.III.2020].

Jakobson 1963

Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, I, *Les fondations du langage*, Paris, Seuil, 1963.

Hilka 1932

Aimon Von Varennes, *Florimont, ein altfranzösischer Abenteuerroman zum ersten Mal mit Einleitung, Anmerkungen, Namenverzeichnis und Glossar unter Benützung der von Alfred Risop gesammelten handschriftlichen Materialien herausgegeben von Alfons Hilka*, Halle, Niemeyer (Gesellschaft für romanische Literatur, 48), 1932.

Kelly 1987

Douglas Kelly, *Le Patron et l'Auteur dans l'Invention Romanesque, Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge*. Actes du Colloque (Palais du Luxembourg, 5-6 mars 1987), éd. par Emmanuèle Baumgartner et Christiane Marchello-Nizia, pp. 25-39, Paris, Centre de recherches de français de Paris X Nanterre.

Kunstmann 1980

Pierre Kunstmann, *Texte, intertexte et autotexte dans le Tristan de Thomas*, dans *The Nature of medieval narrative*, éd. by Minnette Grunmann-Gaudet, Robin F. Jones, Kentucky, French forum, Publishers Lexington, 1980, pp. 173-189.

Laurent 1998

Françoise Laurent, *Plaire et édifier. Les récits hagiographiques composés en Angleterre aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 1998.

Leclercq 2020

Nathalie Leclercq, *Les Figures du narrateur dans le roman médiéval : Le Bel inconnu, Florimont et Partonopeus de Blois*, Paris, Champion ('Essais sur le Moyen Âge'), 2020.

Mainguenaud 1998

Dominique Mainguenaud, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

Marnette 1998

Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998.

Mauss 1923-1924

Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'Échange dans les sociétés archaïques*, dans « Année sociologique », 1/1 (1923-1924), pp. 30-186.

Ménard 1981

Philippe Ménard, *Le don en blanc qui lie le donateur. Réflexions sur un motif de conte*, dans *An Arthurian Tapestry. Essays in honor of Lewis Thorpe*, ed. by Kenneth Varty, Glasgow, Université de Glasgow, 1981, pp. 37-53.

Moran 2012

Patrick Moran, *Le texte médiéval existe-t-il ? Mouvance et identité textuelle dans les fictions du XIII^e siècle*, dans *Le Texte médiéval. De la variante à la recreation*, éd. par Cécile Le Cornec, Anne Rochebouet, Anne Salamon, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, pp. 13-25.

Patron 2009

Sylvie Patron, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, (coll. 'U'), 2009.

Puccini-Delbey (et alii) 2001

Géraldine Puccini-Delbey, Christine Hunzinger, Dimitri Kasprzyk, *Figures du narrateur et du narrataire dans les œuvres romanesques de Chariton d'Aphrodisias, Achille Tatius et Apulée*, dans *Les Personnages du roman grec*. Actes du colloque (Tours, 18-20 novembre 1999), éd. par Bernard Pouderon Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, ('Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique'), 2001, pp. 87-100.

Rivara 2000

René Rivara, *La Langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Saussure 1916

Ferdinand Saussure, *Linguistique générale*, Paris, éd. Bally et Sechehaye, 1916.

Short 1992

Ian Short, *Patrons and Polyglots: French Literature in Twelfth-Century England*, dans *Anglo-Norman Studies XIV. Proceedings of the Battle Conference 1991*, ed. by Marjorie Chibnall, Woodbridge, Boydell Press, 1992, pp. 229-249.

Tyson 1979

Diane B. Tyson, *Patronage of French Vernacular History Writers in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, dans « Romania », 100 (1979), pp. 180-222.

Woerther 2007

Frédéric Woerther, *L'Éthos aristotélicien*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007.

Zink 1987

Michel Zink, *Chrétien et ses contemporains*, dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, ed. by Norris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby, Amsterdam, Rodopi, ('Faux Titre', 31), 2 vols., 1987, vol. I, pp. 5-32.

Zumthor 1970

Paul Zumthor, *De la circularité du chant*, dans « Poétique », 2 (1970), pp. 129-140.

Zumthor 1972

Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

Zumthor 1987

Paul Zumthor, *La Lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

Deuxième Partie

Traditions manuscrites complexes :
le cas du contexte franco-italien

LA CHANSON D'ASPREMONT À L'ÉPREUVE DES COPISTES ITALIENS : NOUVELLES RÉFLEXIONS

Anna Constantinidis

(Université de Namur)

1. Introduction¹

La *Chanson d'Aspremont*, épopée de croisade racontant les exploits de l'empereur Charlemagne contre les Sarrasins menés par Agouland et son fils Eaumont dans le Sud de l'Italie, ainsi que les premières armes du jeune Roland, a connu un succès considérable au Moyen Âge, attesté par le nombre de manuscrits étant parvenus jusqu'à nous : on conserve une vingtaine de témoins, entiers et fragmentaires, composés en France, en Angleterre et en Italie. Les liens étroits entre la *Chanson d'Aspremont* et l'Italie sont bien connus. Nous ne ferons donc, en guise d'introduction, que rappeler quelques faits généraux concernant les manuscrits copiés dans la *Mischsprache* bien connue sous le nom de franco-italien. Ceux-ci sont au nombre de sept, dont quatre témoins entiers, conservés à Chantilly, Venise et Paris et datant entre la fin du XIII^e et le XIV^e siècle :

1. Chantilly BC 0470, siglé *Cha*,
2. Venezia BNM fr. Z 4, siglé *V4*,
3. Venezia BNM fr. Z 6, siglé *V6*,
4. Paris BNF fr. 1598, siglé *P3*.

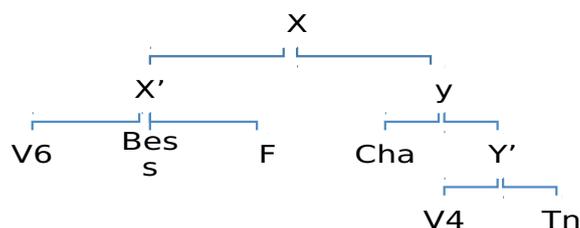
On y ajoute trois fragments, conservés à Venise, Trente et Florence :

5. Venezia BNM lat. X, 200, siglé *Bess*,
6. Trento BSB Arch. 320, siglé *Tn*,
7. Firenze BN Magl. Cl VII, 932, siglé *F*.

Dans cet ensemble, *Cha*, *V4*, *V6* et les trois fragments appartiennent à une même sous-famille² :

¹ S'agissant d'un article issu d'une communication de colloque, je suis restée fidèle pour la publication au style oral de la présentation initiale.

² Marco Boni avait déjà établi un *stemma* des trois manuscrits entiers, encore valide aujourd'hui (Boni 1962a, p. 588 ; une étude dans le cadre de ma thèse de doctorat a permis de vérifier celui-ci, notamment grâce à l'accès à tous les manuscrits français du texte). À ce *stemma* ont été ajoutés les fragments : pour la position de *Tn*, cfr. Infurna 2002 et pour celles de *Bess* et *F*, je me permets de renvoyer à Constantinidis 2018.



Le manuscrit *P3* a par contre une position plus changeante et complexe, comme l’avaient déjà souligné Andrea Fassò³, Giovanni Palumbo et Paolo Rinoldi⁴, et comme nous l’avons illustré dans une publication récente⁵.

L’édition de la sous-famille *x* a fait l’objet de ma thèse de doctorat et sera éditée, en collaboration avec Cesare Mascitelli, en 2021. Il faut rappeler que cette édition s’intègre dans un projet plus large, mené par Giovanni Palumbo, de l’Université de Namur, et visant à publier les versions françaises et franco-italiennes du poème de manière critique. Dans le cadre de ce projet, les témoins franco-italiens ont été situés de manière plus précise à l’intérieur d’une branche de manuscrits, γ ⁶.

Nous ne nous reviendrons pas ici sur les changements macro-structuraux qui caractérisent les versions franco-italiennes, qui présentent jusqu’à 3.000 ou 4.000 vers en plus par rapport aux versions françaises du poème⁷, sinon pour rappeler deux éléments :

1. Contrairement à certaines idées reçues sur ces manuscrits, l’ancêtre *x* est certes responsable de l’ajout du prologue et de quelques modifications, mais en réalité, la plupart des innovations les plus caractéristiques de la tradition franco-italienne remontent à l’étape *y*, dont descendent *Cha* et *V4* et, pour certaines parties uniquement, *P3* (celui-ci se déplace en effet pour une portion de texte à hauteur de l’antigraphe de *Cha* et *V4*⁸) ;

2. Par conséquent, il faut retenir que dès la fin du XIII^e siècle, la version franco-italienne de notre chanson de geste avait déjà une histoire rédactionnelle assez intense derrière elle (*Cha* étant situé très bas dans le *stemma* mais étant le manuscrit le plus ancien) ; d’autre part, il est important de garder à l’esprit que d’autres copies, tantôt plus novatrices, tantôt plus conservatrices, ont également circulé dans la Péninsule pendant plus d’un siècle dans des régions proches, « ce qui a sans doute facilité les échanges et les croisements »⁹.

³ Cfr. Fassò 1981, p. XLVIII.

⁴ Cfr. Palumbo – Rinoldi 2014.

⁵ Cfr. Constantinidis 2018.

⁶ En effet, les manuscrits conservés du poème ont été classés en trois familles principales, dénommées α , β et γ . L’édition en cours vise autant que possible à l’établissement du texte critique des trois subarchétypes, qui feront l’objet d’une présentation synoptique.

⁷ Sur ces changements, je me permets de renvoyer à la synthèse récente proposée dans Constantinidis – Di Luca 2015, ainsi qu’aux nombreux articles de Marco Boni consacrés à ces témoins : Boni 1949, 1960, 1961, 1962a, 1962b, 1962c, 1965-1966, 1966a, 1966b et 1969.

⁸ Cfr. Constantinidis 2018.

⁹ Citation tirée d’une communication de Laura Minervini et Giovanni Palumbo (Minervini – Palumbo

Dirigeons-nous à présent dans la vallée constituée des témoins franco-italiens, situés le plus bas dans le *stemma* d'*Aspremont* et constituant le maillon de la chaîne reliant le poème français à la tradition italienne de l'*Aspramonte*. Grâce à la richesse de sa tradition manuscrite, la *Chanson d'Aspremont*, comme d'ailleurs le *Roman de Florimont*, a ceci de remarquable : qu'elle peut nous informer avec plus de précision que pour d'autres textes franco-italiens sur la dynamique de travail des scribes/remanieurs que l'on a coutume d'appeler 'franco-italiens'. Ce poème, on l'a dit, nous est effectivement conservé par de très nombreux manuscrits : l'étude de la tradition permet donc de retracer, ou en tout cas de se rapprocher au maximum d'une histoire textuelle et des différentes étapes de la transmission du texte.

Une étude comparative au niveau micro-structurel entre les témoins franco-italiens et la tradition française préparée à l'occasion de ce colloque m'a permis d'identifier certains phénomènes pouvant éclairer, même si très partiellement, la manière dont les copistes-remanieurs italiens de l'*Aspremont* traitaient les modèles dont ils disposaient et qu'ils recopiaient. La présentation se divisera en trois parties. J'épinglerai d'abord quelques exemples de la cohérence des interpolations typiques des versions franco-italiennes, au niveau micro-structurel, une cohérence se manifestant tant en interne – par rapport au reste du texte d'*Aspremont* transmis par ces rédactions – qu'en externe – par rapport à la tradition littéraire de l'époque et aux textes circulant dans les milieux de copies dont il est question aux siècles dont nous parlons ; ensuite, je présenterai quelques exemples de leçons remaniées par les témoins franco-italiens pouvant nous renseigner sur la façon dont les copistes recevaient le texte français et l'adaptaient au niveau du lexique, en faisant appel à deux réservoirs : le réservoir lexical français et le réservoir lexical inspiré par l'italien (italien francisé, italien ou franco-italien). Je parlais il y a quelques instants d'une circulation très dense de manuscrits dans les mêmes régions et sur un siècle environ (le XIV^e), ayant probablement facilité les échanges et les croisements : celle-ci a vraisemblablement favorisé différents types de contaminations entre témoins. J'ai récemment mis en évidence des phénomènes de contaminations macroscopiques dans les rédactions franco-italiennes¹⁰ ; cette communication s'intéressera plutôt à des cas de contaminations micro-structurelles, concernant un témoin, *V4*.

Avant de commencer, il importe de souligner que toutes les données traitées ici sont à considérer avec précaution. La conscience que des faits linguistiques et structurels issus de différentes étapes de la tradition manuscrite se superposent dans une même copie doit nous accompagner à chaque étape de ce travail et nous inciter à faire preuve de prudence face aux éléments que nous mettrons en lumière.

2018). Concernant les transferts et échanges, rappelons que si *Cha*, qui transmet une version innovante de la *Chanson*, date de la fin du XIII^e siècle, *V6*, qui renferme une version plus conservatrice, date quant à lui du 20 juin 1371. On se souvient d'ailleurs qu'en 1371 Ambrogio Visconti avait souhaité emprunter un *Aspremontem* à Luigi II Gonzague, et que *V6* est mentionné dans le catalogue de la librairie de Gonzague en 1404.

¹⁰ Cfr. Constantinidis 2018.

1. Cohérence dans les interpolations

1.1. Au niveau interne

Le haut degré de cohérence de la rédaction *y* dans les ajouts et interpolations propres est remarquable. Au niveau interne, le premier exemple choisi est lié au prologue des versions franco-italiennes. Celui-ci offre le pendant sarrasin à la scène d'ouverture du poème français, car il donne à voir la cour d'Agoulant et le conseil où sont décidés l'assaut à Charlemagne et la conquête de l'Europe, là où les versions françaises sont introduites par la cour de Charlemagne à Aix-la-Chapelle¹¹. Les trois manuscrits *V6*, *V4* et *Cha* transmettent des rédactions différentes de cette introduction. En effet, il existe deux versions du prologue : une version plus longue et détaillée, que transmettent *V6* et *V4*, et celle, beaucoup plus synthétique, que donne à lire *Cha* et qui constituerait, selon Marco Boni, un « acte d'indépendance » de la part de son copiste¹². Pour ne citer qu'un seul exemple, alors que l'assaut de Rise occupe une grande partie du prologue de *Cha*, il n'y est fait aucune mention dans *V6*, et on en trouve une simple référence dans *V4*, à la laisse 20. Selon Boni, que je rejoins, la ville de Rise serait apparue dans le prologue de *V4* et aurait été le point de départ de la longue réélaboration individuelle de *Cha*. Il est intéressant de remarquer à ce sujet que dans la version *y* de notre texte, la mention du siège de Rise revient à de nombreuses reprises dans le poème (hors prologue), dans une série d'interpolations semblant faire système, là où les manuscrits français n'en font aucune mention¹³. Ainsi, nous lisons (citations d'après le ms. *Cha*, le texte de *V4* étant similaire)¹⁴ :

Pris ont Rise qui sor la mer s'estant (v. 485)
 Qui ot fet Agolant que ja ot prise Rise (v. 1670)
 Pris ont Rise, el port e la navie (v. 1718)
 Pris ont Rise, la cité e 'l dujon (v. 1828)

La mention du siège de Rise dans le prologue va donc de pair avec une série d'interpolations dans la suite du poème, faisant état de la prise de la ville par les Sarrasins. Il reste bien sûr une inconnue : l'ajout de Rise dans le prologue à hauteur de *y* est-il dû à la présence de mentions de la ville dans le texte de son modèle (hors prologue, donc), ou les ajouts de Rise dans le texte se basent-ils sur la mention de Rise inventée à hauteur du prologue ? Nous penchons plutôt vers la seconde explication, mais aucun élément ne permet de trancher définitivement la question.

¹¹ Un rappel détaillé des événements du prologue se trouve dans Constantinidis – Di Luca 2015. Nous renvoyons aussi aux articles de Marco Boni, notamment celui contenant l'édition du prologue de *Cha*, Boni 1962a.

¹² Boni 1962a, p. 593.

¹³ La première mention de troupes sarrasines à Rise apparaît aux vv. 4742-4743 de l'édition de François Suard (2008), mais on ne trouve aucune référence explicite à un siège antérieur : [Agoulant parle] « Mandé eüsse a Rise la devant | Nostre secors qui i est sejourant ».

¹⁴ La numérotation est celle de l'édition en cours de préparation. Notons que la même numérotation s'applique à toute la sous-famille.

Le souci de cohérence qui transparait dans ces ajouts se manifeste également à d'autres niveaux. Toujours dans γ , aux vers 859 et 1184, les deux manuscrits indiquent que l'armée sarrasine a été constituée sept ans auparavant (citations d'après *Cha*, le texte de *V4* étant presque identique) :

Rois Agolant tient Africh'enn usaçe ;
Bien est sept anz qu'asenbla son bernage (vv. 858-59)

Rois Agolant a primiran parlé
« Frere Balant, ne puet estre celé :
Je t'ai de fant nori e alevé
E li brun brant si vos cins al costé ;
Por ta proese t'ai fet roi coroné.
Mon honor cuitei que fust por toi saucé.
Bien est set anz que cist ost fu juré
Et gent i sunt de diverse contré ». (vv. 1184-1191)

Dans les deux cas, cette mention est absente de tous les autres témoins du texte. Dans le poème français, ces sept années apparaissent justement dans tous les manuscrits un peu plus loin, à hauteur de la laisse correspondant à la 39 de l'édition Suard (2008) (quelque huit laisses après la seconde mention temporelle dans *Cha et V4*). Voici le passage en question dans les témoins français, cités d'après l'édition en cours de la *Chanson d'Aspremont* :

| α , vv. 697 et svv. ¹⁵ | β , vv. 769 et svv. | γ , vv. 935 et svv. |
|--|--|--|
| <p>Hyaumonz se drece a la chiere hardie Par Mahomet merveilles ai oie Triamodés li filz au roi Antie Qui desor moi demanda seignorie Et penroit France s'il iert qui li otrie .VII. anz ançois que cest ost fust banie Savez vos bien qu'a lui ne suis je mie Et a jugié que l'an Bal' ocie</p> | <p>Quant Aras ot ceste parole oie Trianes par molt grant felonie <...> regarde ne laira ne li die Par Mahomet merveilles ai oie Triamodés li rois de Valorie Qui desor moi demandés signorie Tant con jo soie si haitiés et en vie Prenderés France s'il est quil vos otrie .VII. ans an- chois que ciste os soit banie Me fu l'onors des François otroie</p> | <p>Elmund se dresce a la chere hardie Par Mahun merveilles ai oie Triamodés le fiz al roi Gandie Qui desus moi demande seignurie E prendra France s'il est qui l'otrie Set anz ainz ke cest ost fust banie Savez vus tuz k'ele me fut gehie</p> |

Bien que le chiffre '7' n'ait rien d'original, cet exemple d'anticipation semble suggérer, de la part du copiste-remanieur, non pas un travail de copie 'laisse après laisse', mais bien une lecture préalable du texte (au moins partielle), ou en tout cas une excellente connaissance du contenu du poème qu'il copie.

Certains exemples ponctuels à hauteur du manuscrit *V4* semblent aller dans le même sens : ils suggèrent que le copiste prenait connaissance préalablement du texte, au moins au niveau

¹⁵ Dans Suard 2008, vv. 699 et svv.

d'unités de lecture correspondant à une laisse. Par exemple, à la strophe 2, la tradition française et franco-italienne donne le passage suivant :

V6, vv. 47 et svv. (leçon similaire dans *Cha*)

Ad Asie fu don Karle al vis fer, | Si i fu Guiun, Brunor
e Desirer. | A Pentecoste i furent mant chevalier : | Roi
Salamon e li rice roi Gaifer, | E li roi Droces e li roi Gar-
ner, | E mantes autres des nobles civaler, | E li roi Karle,
chi ot tot a justixier.

γ, vv. 41 et svv. (leçon similaire dans α et β)

A Ais fut Karles, l'emperere al vis fier, | A Pentecoste,
s'i out maint chevaler, | Car genz i fu e Burnot e Disdier,
| E Salemon e li riche Gaifier, | Li rois Doon e l'enfor-
chis Garner, | Karlemaine quis out a justisier.

Charlemagne encadre donc l'énumération de manière redondante, figurant en introduction et en conclusion de la liste des chevaliers et rois présents lors de l'assemblée. V4, de son côté, propose une leçon différente : la notion de justice de la conclusion de ce passage, « chi ot tot a justixier », y est insérée dans le vers d'introduction. On lit en effet :

Ad Asie fu Karle li fer justisier
Avech luy Arnalt e Desier
E Gondelboes e li cortois Gualter
A Penthecost i oit mant çevaiiller
Rois Salemon e li rice Gayfer
(V4, vv. 47 et svv., d'après la transcription semi-diplomatique¹⁶)

Le dernier vers est éliminé, permettant d'éviter la répétition de « Karle ». C'est un exemple parmi tant d'autres permettant d'entrevoir un profil de copistes conscients et consciencieux, prêtant une attention particulière à la cohérence du récit qu'ils copient.

1.2. *Au niveau externe*

Les interpolations des témoins franco-italiens semblent issues d'une connaissance minutieuse du texte d'*Aspremont* mais aussi d'autres textes, dans un jeu d'intertextualité et d'actualisation littéraire¹⁷. Je ne citerai ici qu'un seul exemple, très ponctuel : au vers 539 de notre rédaction *y*, une variante numérique sépare V6, qui rejoint les témoins français, et *y* :

V6, vv. 534 et svv.

Turpin parole, mes n'a talant ch'el rie : | « Rois Agullant
oit sa grant ost bannie. | Per .vii. fois oit .c. mil en sù¹⁸
agie ; | Dever Bertagne vint l'autre navie, | Rois Troian
ses aineç filç la guie. | Tànti ge n'ert, ne sai che vos en
die!

y, d'après *Cha* (V4 donne un texte similaire)

Terpin parole, ni a talent qu'el rie : | « Rois Agollant a
sa grant ost banie. | Seiz cènto mill è la sue chivalerie ;
| Dever Bertragne un autre gran partie, | Troian ses ains-
nés filz si la guie, | Troi cènto mille sunt cele navie.

¹⁶ Nous citons d'après la transcription car dans l'édition en cours V4 est placé en apparat des variantes.

¹⁷ Cfr. à ce sujet en particulier Boni 1960, 1961 et 1962b.

¹⁸ Sur les critères d'accentuation dans l'édition de l'*Aspremont* franco-italien, cfr. Constantinidis 2013.

Alors que d'un côté, l'on indique que le nombre de soldats composant l'armée de Troian, fils d'Agoulant, est tellement élevé qu'il est impossible de les énumérer, de l'autre, on trouve une indication très précise : ils sont 300.000. Or, il s'agit précisément du nombre de soldats des troupes de Troian dans le récit de l'invasion de l'Angleterre racontée dans la *Continuation* aujourd'hui perdue de la *Chanson d'Aspremont*, que cite entre autres Raffaele da Verona dans l'*Aquilon de Bavière*¹⁹. Selon Marco Boni, c'est ce détail de l'*Aspremont* qui aurait inspiré la *Continuation*. Il nous semble qu'il pourrait s'agir ici du mouvement inverse : la tradition de la *Continuation*, dont on sait qu'elle était très vive en Italie²⁰, a peut-être plutôt inspiré cette variante de *y*.

2. Réservoirs linguistiques sollicités dans l'adaptation

L'attention particulière des copistes-remanieurs se manifeste également dans leurs choix linguistiques et lexicaux. L'on pourrait penser que les italianismes ou les modifications apparaissent là où ceux-ci ne comprennent pas parfaitement leur modèle, et sont donc choisis au hasard. Une étude des leçons où les témoins franco-italiens adaptent le texte français a pourtant permis de mettre en lumière le fait que les rédacteurs auxquels nous avons affaire ont une profonde compréhension de l'ancien français : contrairement à ce qu'on pourrait penser, ils comprennent parfois mieux que les copistes français le texte qu'ils recopient et le remanient de manière tout à fait cohérente, en faisant appel à des réservoirs linguistiques différents. Commençons par le répertoire lexical de l'ancien français.

2.1. Répertoire lexical de l'ancien français

Comme l'a souligné Giovanni Palumbo²¹ :

en ce qui concerne le lexique français, il faut tout d'abord souligner qu'il arrive que les copistes italiens modifient le texte de façon tout à fait conforme à leurs collègues français, c'est-à-dire qu'ils y introduisent les mêmes variantes synonymiques et qu'ils réagissent face aux mêmes difficultés. Ils modifient toutefois aussi le texte de manière plus significative : leurs choix ne correspondent pas toujours à nos critères de facilité et sont loin d'être banals.

Ceux-ci nous font entrevoir des copistes soucieux de transmettre un texte compréhensible. Certaines solutions apparaissent par exemple éclairantes sur le poème et prouvent une très bonne connaissance de la langue française.

¹⁹ Cfr. à ce sujet Boni 1988, p. 53.

²⁰ *Continuation* utilisée par l'auteur de l'*Entrée d'Espagne*, par celui de l'*Aspremont* du British Museum, par Andrea da Barberino ainsi que Raffaele da Verona. Cfr. les études suivantes : Thomas 1913, pp. XLVII, 292 ; Van Waard 1937, pp. 76-88 ; Louis 1947, pp. 142-152 ; Lot 1958, pp. 169-174 ; ainsi que (par ordre chronologique) : Boni 1961, pp. 131-133 ; Boni 1980, pp. 35-36, 38-40 ; Boni 1980-1981, pp. 30, 47 ; Boni 1982-1983, pp. 36-46 et Boni 1988, pp. 50-52.

²¹ Minervini – Palumbo 2018.

1. Ainsi au v. V6 78, nous lisons, dans un conseil de Naimés de Bavière à Charlemagne concernant ses barons : « Ne li serveç pas de merci lausenger » ; dans V4, « Ne serveç pax de merci lausenger »²², là où les versions françaises (ici selon v. 70, qui transmet la leçon de l'archétype) ont « Ne devez pas de merci losengier » (à savoir 'vous ne devez pas [les] bercer avec la promesse de récompenses'). Peut-être pour rendre la leçon plus facilement compréhensible, V6 et V4, donc *x*, remplacent le verbe *devoir* par le verbe *servir*, tout à fait cohérent dans ce passage, au sens de « jem. mit etw. aufwarten », 'offrir, réserver qqch à qqn' (TL 9, 567) et *losengier* change de nature et devient adjectif au sens de 'faux, mensonger' (TL 5, 679) : on comprend donc 'ne leur servez/réservez pas de récompenses flatteuses'. La modification du texte prouve que la leçon du modèle avait été assimilée, mais il y a malgré tout adaptation, et adaptation pertinente, l'expression 'servir un mensonge/une tromperie' étant très bien attestée en ancien français, comme le montrent les exemples donnés par le TL : « Or me servez vos de mançonges, | Apertemant vos oi mantir » (*Erec*, 2536) ; « Ne vuel pas parler de songe, | Ne de fable ne de mançonge, | Dont maint autre vos ont servi » (*Ch. Lion*, 173) ; « Que ses filles le blandisseient | E de losenges le serveient » (*Brut*, Arn. 1730). Le verbe *servir* associé au substantif *losengerie* se retrouve par exemple aussi dans le *Roman d'Alexandre*, rédaction B, 10669 : « Oïz est cil qui serf de losengerie ».

2. Dans quelques cas, il arrive que les copistes franco-italiens sur-réagissent, renforcent certaines leçons. Un exemple : au début du poème, Turpin lit la lettre de menaces d'Agoulant à Charlemagne dans laquelle le roi sarrasin menace Charlemagne de s'emparer de son pouvoir et de ses terres. Dans les témoins français, nous lisons :

« En vostre terre avroiz une baillie
Qui vos vaudra une senescauchie. » (α , vv. 340-341)

« En altre tiere averés vos ballie
Ki vos valra une senescalcie. » (β , vv. 357-358)

« En autre terre averez une baillie
Qui vos vaudra une seneschaucie. » (γ , vv. 378-379)

À savoir 'Vous aurez, dans un autre pays (α : dans votre pays), la charge d'une circonspection des domaines seigneuriaux équivalant à une sénéchaussée'. Il s'agit bien sûr d'une offense, puisque le sénéchal est un officier chargé de l'intendance : Agoulant entend ici que Charlemagne soit rétrogradé, devienne l'équivalent d'un simple sénéchal. Ces deux vers ont posé problème à un certain nombre de copistes, qui les ont omis. Les manuscrits franco-italiens, quant à eux, maintiennent le passage et le comprennent manifestement bien, puisqu'ils le rendent plus percutant encore en introduisant au deuxième vers une particule négative :

« En autre terre avreç vos segnorie
Chi vos nen vaudra ùna seneschalcie. » (V6, vv. 550-551)

« En autre tere avrés une bailie,
Ne sera plus ch'une senescalchie. » (*Cha.*, vv. 550-551 ; texte similaire dans V4)

²² *Cha* donne la leçon remaniée *facilior* « Ne li soiez de boce losenger ».

On comprend donc 'Vous aurez, dans un autre pays, la charge d'une circonspection des domaines seigneuriaux n'équivalant même pas à une sénéchaussée (V6) / qui ne sera plus qu'une sénéchaussée (Cha)'.

3. Un dernier exemple, issu de V4 cette fois, au v. 2455 : dans toute la branche γ ainsi que dans V6 et Cha, on lit « Pasant tant eve urgoilos e griffagne » (ici d'après V6). L'adjectif *urgoilos* est remplacé dans V4 par *perillos*. Pourquoi cette substitution pour un terme qui en ancien français peut très bien s'appliquer à de l'eau ? S'il s'agissait d'une mécompréhension de la leçon, V4 n'aurait pas choisi un adjectif parfaitement synonyme. Il s'agit peut-être plutôt ici d'une adaptation de la leçon en fonction du public, dont le copiste-remanieur sait qu'il ne comprendra peut-être pas ce terme, *orgoglioso* n'ayant pas le sens de 'dangereux' en ancien italien.

2.2. Répertoire lexical influencé par l'italien

Je donnerai également trois exemples pour cette catégorie.

1. Au v. 429, il est question de l'abbé Fromer qui, lisant la lettre de menaces d'Agoulant, se met à pleurer et la lâche, avant que Turpin ne la récupère pour continuer la lecture. Les manuscrits français, pour ce passage, donnent la leçon : « Lasche les doisz, si laist le brief aler » (γ , v. 307) ; « Lasque les dois, si lait le brief aller » (β , v. 288). Mais α , en l'occurrence le manuscrit P2 (Paris BNF fr. 25529), n'a pas compris que *lasser* était à comprendre dans le sens de 'desserrer' (les doigts de la main), et propose une leçon banalisante : « Lasche les letres, si les laissa aler » (α , v. 276). Les témoins franco-italiens ont manifestement mieux compris la leçon que ce manuscrit français, car ils donnent « Large sa man » (P3, V6, Cha, donc une étape antérieure à x), leçon inspirée par l'italien '*allargare le mani*', l'expression '*largir ses mans*' n'étant pas attestée en ancien français. V4, quant à lui, remplace de manière individuelle le verbe *larger* par *avrir* 'ouvrir'. Nous voyons donc que les témoins franco-italiens ont très bien compris la leçon, mais ont décidé de l'adapter pour la rendre davantage compréhensible, en proposant deux solutions italianisantes différentes.

2. Au v. V6 558, à la place de *maslart* 'mâle du canard sauvage', qu'on trouve dans la tradition française (« D'a lui combatre, de ço n'i ad nul tur, | Que li madlard vers le müé ostur », d'après γ , vv. 383-384), y donne *moschart* (cfr. it. *moscardo*, afr. *moschet* 'mâle de l'épervier'). Le remplacement d'un mot par un autre ne va pas ici dans le sens de la simplification, comme on pourrait s'y attendre. En effet, *moscardo* n'est pas leçon fréquente en italien : on en trouve un peu moins d'une dizaine d'attestations dans le corpus OVI en ligne, et toutes issues de la région toscane.

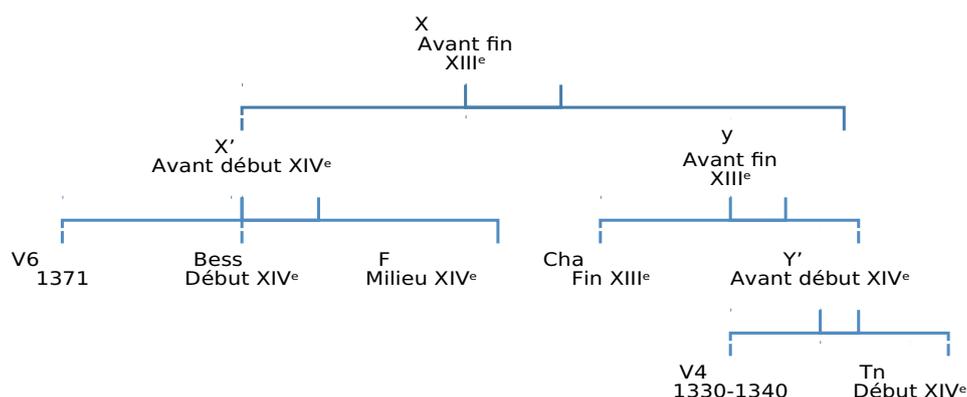
3. Au v. V6 3555, là où la tradition française donnait « De son chemin ne poet estre esgaré » (γ , v. 2382), V6 donne la leçon *radegé* en place de *esgaré*. Le copiste responsable de cette modification comprend parfaitement le sens de *esgaré*, dont il va chercher un synonyme rare : *radegé*, *hapax* sous cette forme francisée d'après nos connaissances, s'inspire du vénitien *radegar* (quelque trente attestations dans le corpus OVI).

Une autre catégorie, celle du lexique proprement franco-italien, pourrait également être ajoutée à cette liste : elle comporterait des termes typiquement franco-italiens, pouvant plus difficilement être rapportés au français ou à l'italien, comme *blandiner* 'flatteur', ou encore *clarté* 'vin de liqueur'. Nous n'avons toutefois relevé que trop peu d'exemples à ce stade pour

élaborer une catégorie à part à cette occasion. Arrêtons-nous donc ici pour ce premier essai de typologie, et intéressons-nous maintenant, pour terminer, à certains cas de contaminations micro-structurelles semblant toucher le manuscrit *V4*.

3. Contaminations

Dans une publication récente, j'ai souligné la présence de contaminations macro-structurelles dans les témoins franco-italiens²³. Le manuscrit *V4* semble présenter, cette fois au niveau micro-structurel, une série de phénomènes relevant peut-être également de contaminations. À plusieurs reprises, essentiellement au début du texte, la leçon de *V4* se rapproche en effet de niveaux plus hauts de la tradition manuscrite, là où *V6* et *Cha* partagent une leçon innovante par rapport au reste des témoins. Rappelons ici le *stemma* de la sous-famille franco-italienne, qui s'intègre dans γ :



Nous avons identifié dans les 2.000 premiers vers de *V4* une trentaine de cas où sa leçon se rapproche soit de *P3*, soit d'un niveau plus haut de γ , soit d'une autre branche de la tradition manuscrite (α ou β), là où *V6* et *Cha* s'accordent sur une autre leçon. Dans cet ensemble, nous avons exclu tous les cas pouvant s'expliquer par polygénèse : notamment, ceux où l'on observait une alternance entre deux leçons dans les différentes familles²⁴. Les accords les plus significatifs sont selon nous les suivants :

1. au v. *V4* 659, on lit « Quand Kàrlo cria qu'il ne soit adésé », alors que *V6* et *Cha* portent respectivement « Quant Karle cria : “Baruns, ne li toçé !” » et « Quant Karle crie : “Seignor,

²³ Cfr. Constantinidis 2018.

²⁴ Par ex., au v. *V4* 56, nous lisons « çascun parole por soi exbanoier » ; dans *V6* et *Cha*, « çascun paròla por son cors deleter ». γ , v 48, porte « Chacon parole pur son cors delitier », mais *P3* a *esbanoier* en place de *delitier*. On observe la même alternance entre les familles α (« Chascuns parole por soi esbanoier ») et β (« Cascuns parole por son cors delitier »). Nous n'estimons pas que ce cas de rapprochement *V4/P3/α* soit significatif, car l'alternance des deux termes se retrouve ailleurs : il s'agit plus vraisemblablement de polygénèse.

ne li tocé !” ». *P3* a lui aussi « Quant Karlle lor escrie : “Baron, ne lle toçé !” », ce qui prouve que la leçon de *x* était bien celle donnée par *V6* et *Cha*. *V4*, par contre, semble contaminer avec un niveau plus haut au sein de la famille γ , qui donne « Quant Karles crie : “Mar i ert adesé” » (γ , v. 468, d’après l’édition en cours)²⁵.

2. le v. *V4* 834 donne « Oïl voir, sire, cholu vos a in hé », ce qui rejoint les leçons des trois branches (α , v. 416 « Oïl voir, sire, cuillie l’a an hé » ; β , v. 452 « Oïl voir, sire, collie l’a en hé » ; et γ , v. 624 « Oïl voir, sire, collie l’a en hé »), alors que *V6* et *Cha*, donc vraisemblablement *x*, portent tous deux respectivement « Oïl voir sirre, cha il ie vient a gré » et « Oïl biaux sire, que i le li agré ».

3. au v. *V4* 954, on lit « Ballant tient Naimés ad enragé » ; *V6* et *Cha* donnent par contre « Naume prega Ballant por sànta carité » et « Naime pregeit Ballant por sànta carité » ; γ , v. 671 donne « Balan tint Naimés del tot a engignié » ; α , v. 450 « Ce dist Balanz : “Mal iestes angignié” » ; et β , v. 496 « Balans tint Namle del tolt a engignié ».

4. au v. *V4* 1124, on lit « Bien doit il estre o ars o apeduç » ; *V6* et *Cha* ont « Àrso deit estre o in force apendu » et « Ars doit estre et a forches penduz », alors que : γ , v. 814 a « Bien en doit Balan estre ars ou penduz » ; α , v. 580 « Bien an doit estre ars an feu ou penduz » ; et β , v. 637 « Bien en doit estre u noiés u pendus ».

Si l’on ajoute à ces quelques exemples tous les accords de *V4* avec la tradition française (une des autres branches ou un niveau plus haut de γ) exclus plus haut, les données deviennent nombreuses et acquièrent peut-être une certaine pertinence. En effet, si plusieurs cas comme ceux que l’on vient d’observer ne peuvent s’expliquer que par contamination, il est possible que d’autres accords soient explicables de la même façon. À eux seuls, ces accords n’auraient peut-être pas attiré notre attention outre mesure, mais le fait qu’ils s’ajoutent à des phénomènes indéniables de contaminations macro-structurelles chez les témoins franco-italiens nous semble significatif.

Il est bien sûr impossible de déterminer si le copiste travaillait sur la base de plusieurs modèles ou s’il existait des variantes ou des corrections dans son propre modèle (comme c’est le cas dans le manuscrit *Ch* = Cologny BB11, par exemple²⁶). Ce qui nous semble évident, et qui rejoint les observations précédentes des points 1 et 2, c’est que le copiste-remanieur avait une conscience particulière du travail qu’il réalisait, même au niveau ‘micro’, et que ce travail se rapproche presque d’un travail ‘pré-éditorial’ avant l’heure.

4. Conclusion

Ces différentes observations nous confortent dans la nécessité de donner à lire au public moderne une édition des témoins franco-italiens offrant accès tant au témoin individuel qu’à l’ensemble de la sous-famille *x*, tout en proposant des ponts avec l’édition du texte français

²⁵ Les deux autres branches n’ont pas cette leçon.

²⁶ Cfr. à ce sujet Di Luca 2014.

(dans laquelle s'intègre *P3*), réalisée en parallèle. L'édition des manuscrits franco-italiens, qui sera publiée par les soins de Cesare Mascitelli et moi-même, se présentera de manière à permettre au lecteur cet accès vertical comme horizontal. Comme nous l'avons déjà expliqué dans d'autres contextes, l'édition donnera en regard le texte de *V6* (sur la page de gauche) et celui de *Cha* (sur la belle page), plus proche de son modèle que *V4* qui, malgré les contaminations observées, s'avère malgré tout plus novateur au niveau macro-structurel ; les variantes significatives de *V4* seront données en apparat. Lorsque celles-ci rejoindront une étape antérieure de la tradition manuscrite, elles seront imprimées en gras, afin d'attirer immédiatement l'attention du lecteur, qui pourra se référer à la note, renvoyant également au volume de l'édition française. L'accès à chaque manuscrit sera permis par la mise à disposition des transcriptions semi-diplomatiques de chaque témoin. De cette façon, tant les lecteurs-philologues, linguistes que paléographes pourront trouver toutes les informations nécessaires à leurs recherches, et la *Chanson d'Aspremont* franco-italienne pourra enfin s'ajouter au corpus passionnant des textes français copiés en Italie au Moyen Âge.

I. Manuscripts

| | |
|-----------------------------|---|
| Chantilly BC 0470 | Chantilly, Bibliothèque du Château, 0470 (<i>olim</i> 0703) |
| Cognoy BB 11 | Cognoy, Bibliothèque Bodmer, 11 |
| Firenze BN Magl. C1 VII 932 | Firenze, Biblioteca Nazionale, Magliabechiano C1 VII 932 |
| Paris BNF fr. 1598 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 1598 |
| Paris BNF fr. 25529 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 25529 |
| Trento BSB Arch. 320 | Trento, Biblioteca San Bernardino, Arch. 320 |
| Venezia BNM fr. Z 4 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, française Z 4 (= 225) |
| Venezia BNM fr. Z 6 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, française Z 6 (= 226) |
| Venezia BNM lat. X 200 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, latino X 200 |

II. Bibliographie

Ailes (*et alii*) 2014

Epic Connections / Rencontres épiques. Proceedings of the Nineteenth International Conference of the Société Rencesvals (Oxford, 13-17 August 2012), ed. by Marianne J. Ailes, Philip E. Bennett, Anne Elizabeth Cobby, 2 vols., Edinburgh, ('British Rencesvals Publications' 14), 2014.

Boni 1949

Marco Boni, *I manoscritti marciani della Chanson d'Aspremont e l'Aspramonte di Andrea da Barberino*, dans « Convivium », 2 (1949), pp. 253-272.

Boni 1960

Marco Boni, *Nuove ricerche intorno ai manoscritti marciiani della Chanson d'Aspremont*, dans « Memorie dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali », ser. V, 7 (1960), pp. 22-43.

Boni 1961

Marco Boni, *I rifacimenti franco-italiani della Chanson d'Aspremont conservati nella Biblioteca Marciana*, dans « Cultura Neolatina », 21 (1961), pp. 123-134.

Boni 1962a

Marco Boni, *Il 'Prologo' inedito dell'Aspremont del manoscritto di Chantilly*, dans « Convivium », 30 (1962), pp. 588-602.

Boni 1962b

Marco Boni, *Note sul testo dei manoscritti marciiani della Chanson d'Aspremont*, dans « Memorie dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali », ser. V, 10 (1962), pp. 59-68.

Boni 1962c

Marco Boni, *Un manoscritto poco noto della Chanson d'Aspremont: il codice 470 (703) del Musée Condé di Chantilly*, dans *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli, Armanni, 1962, pp. 123-147.

Boni 1965-1966

Marco Boni, *Le note marginali dell'Aspremont di Chantilly*, dans « Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona », 31 (1965-1966), pp. 51-63.

Boni 1966a

Marco Boni, *Il manoscritto marciano fr. IV e l'Aspremonte trecentesco in prosa*, dans *Miscellanea di studi dedicati a Emerico Várady*, a c. di Carlo del Grande, Modena, Società tipografica editrice modenese di C. Mucchi, 1966, pp. 175-179.

Boni 1966b

Marco Boni, *L'Aspremont del codice marciano fr. IV e l'Aspremonte di Andrea da Barberino*, dans *Studi in onore di Italo Siciliano*, 2 vols., Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1966, vol. I, pp. 97-104.

Boni 1969

Marco Boni, *I Cantari d'Aspremonte magliabechiani e l'Aspremont del codice marc. fr. IV*, dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, 2 vols., Gembloux, Duculot, 1969, vol. I, pp. 523-528.

Boni 1980

Marco Boni, *Le Storie d'Aspremonte nei Fatti de Spagna*, dans *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, éd. par Jean-Marie D'Heur, Nicoletta Cherubini, Liège, s. n., 1980, pp. 33-40.

Boni 1980-1981

Marco Boni, *Le Storie d'Aspremonte nella Spagna in prosa*, dans « Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali. Rendiconti », 69 (1980-1981), pp. 25-54.

Boni 1982-1983

Marco Boni, *Reminiscenze della Chanson d'Aspremont nell'Entrée d'Espagne e nella Prise de Pampeleune*, dans « Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali. Rendiconti », 71 (1982-1983), pp. 25-50.

Boni 1988

Marco Boni, *Reminiscenze della continuazione franco-italiana della Chanson d'Aspremont nell'Aquilon de Bavière*, dans *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza*, a c. di Lucia Fontanella, Anna Cornagliotti, Marco Piccat, 2 vols., Torino, Orso, 1988, vol. I, pp. 49-74.

Constantinidis 2013

Anna Constantinidis, *Les signes diacritiques dans l'établissement de textes en franco-italien : l'usage de l'accent dans l'édition de la Chanson d'Aspremont*, dans *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes*. (Nancy, 15-20 juillet 2013), éd. par Eva Buchi, Jean-Paul Chauveau, Jean-Marie Pierre, 2 vols., Nancy, ÉLiPhi-Éditions de linguistique et philologie, vol. II, pp. 1361-1374.

Constantinidis 2018

Anna Constantinidis, “*Sot Aspremont ou fu li pré flori*” : quelques observations sur la tradition manuscrite de la Chanson d'Aspremont en Italie, dans « Francigena. Rivista sul franco-italiano e sulle scritture francesi nel Medioevo d'Italia », 4 (2018), pp. 5-35.

Constantinidis – Di Luca 2015

Anna Constantinidis, Paolo Di Luca, *Appunti sulla fisionomia testuale della redazione γ della Chanson d'Aspremont*, dans *Codici, testi, interpretazioni. Studi sull'epica romanza medievale*, a c. di Paolo Di Luca, Doriana Piacentino, Napoli, Photocopy-University Press, 2015, pp. 45-74.

Di Luca 2014

Paolo Di Luca, *Deux fragments anglo-normands de la Chanson d'Aspremont : description et étude de P4 et C*, dans *Ailes (et alii)* 2014, vol. I, pp. 193-216.

Fassò 1981

Cantari d'Aspramonte inediti (Magl. VII 682), ed. crit. a c. di Andrea Fassò, Bologna, Casa Carducci, 1981.

Infurna 2002

Marco Infurna, *Un nuovo frammento franco-italiano della Chanson d'Aspremont*, dans « Medioevo Romano », 26 (2002), pp. 69-81.

Lot 1958

Ferdinand Lot, *Études sur les légendes épiques françaises*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1958.

Louis 1947

René Louis, *Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste : Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon. Première partie*, Auxerre, Imprimerie Moderne, 1947.

Minervini – Palumbo 2018

Laura Minervini, Giovanni Palumbo, *La tradition de la Chanson d'Aspremont entre France et Italie*,

communication inédite présentée au colloque *Transferts culturels franco-italiens au Moyen Âge*. (Paris, 20-22 septembre 2018).

Palumbo – Rinoldi

Giovanni Palumbo, Paolo Rinoldi, *Prolégomènes à l'édition du corpus français de la Chanson d'Aspremont*, dans *Ailes (et alii)* 2014, vol. II, pp. 553-580.

Suard 2008

Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle, prés., éd. et trad. par François Suard d'après le manuscrit 25529 de la Bibliothèque Nationale de France, Paris, Honoré Champion, 2008.

Thomas 1913

L'Entrée d'Espagne, Chanson de geste franco-italienne publiée d'après le manuscrit unique de Venise par Antoine Thomas, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1913.

Van Waard 1937

Roelof Van Waard, *Études sur l'origine et la formation de la Chanson d'Aspremont*, Groninche-Batavia, Société Anonyme d'éditions J.B. Wolters, 1937.

CENT ANS DE FRANCO-ITALIEN :
DU *HUON D'AUVERGNE* DE 1341 AU *HUON D'AUVERGNE* DE 1441

Leslie Zarker Morgan

(Loyola University Maryland)

Alessandro Vitale-Brovarone disait en 1978 que les manuscrits de *Huon d'Auvergne* méritaient

une enquête plus approfondie particulièrement en ce qui concerne un point fondamental : celui qui documente le moment de l'assimilation de la tradition littéraire franco-italienne par la tradition littéraire toscane¹.

Deux dates – celle du départ en 1341 et celle de l'arrivée en 1441 – constituent des points clés pour cette assimilation, avec quatre exemples, on pourrait dire 'échantillons', qui vont du niveau narratif (à travers la lexicographie et la morphologie) jusqu'au niveau graphématique.

1. *Les textes (manuscrits et imprimés)*

Huon d'Auvergne, texte franco-italien et ensuite italien, existe dans quatre manuscrits, dont deux datés respectivement de 1341 et de 1441. Les deux autres, datés par des éléments paléographiques, se situent entre ces limites. On connaît aussi la version en prose d'Andrea da Barberino (qui date de la fin du XIV^e siècle), conservée dans six manuscrits² et finalement plusieurs versions en *ottava rima* (celle de Michelangelo da Volterra de 1487-1488 et des imprimés de 1506 et 1507)³. *Huon* jouit donc d'une discrète popularité dans la péninsule italienne entre le milieu du XIV^e et le milieu du XVI^e siècle, sans que l'on connaisse de version antérieure dans l'aire linguistique française. Cependant il n'existe pas encore d'édition.

2. *La critique antérieure*

Après les annonces de la découverte des manuscrits à la fin du XIX^e et au commencement du XX^e siècle⁴, les érudits se sont concentrés surtout sur les formes linguistiques des textes de

¹ Vitale-Brovarone 1978, pp. 394-395.

² Cit. dans Allaire 1997, p. 126.

³ Le manuscrit de l'*Huon d'Auvergne* de Michelangelo da Volterra est le Firenze BML Med. Palat. 82. Il y a cinq copies connues de l'*ottava rima* publiées en 1506 et 1507 : Bologna BU A.5.Tab.1.M.2.196/2, Milano BA S.P.XII.19 et London BL G.10747, Milano BNB AB.09.0049, München BS Res/4 Po.it.102.

⁴ Les premières annonces sont de Grion 1869, p. 305 (P) ; Graf 1878 (T) ; Tobler 1884 (B) ; De Bartholomaeis 1925-1929 (Br).

Huon. On en a édité des sélections et fait des résumés dans les encyclopédies⁵. Plus récemment *Huon* est devenu l'exemple par excellence de l'italianisation de la chanson de geste : Vitale-Brovarone a aiguisé l'intérêt des collègues en examinant le développement de *Huon* jusqu'à la prose d'Andrea da Barberino (dans l'article mentionné) quand il a annoncé une édition en préparation⁶ ; et Michela Scattolini, dans sa thèse de doctorat de 2010, vise l'importance de la tradition franco-italienne pour Andrea da Barberino.

Mais l'édition du texte franco-italien n'existe pas encore à cause des différences profondes de langue et de narration entre les manuscrits. La version la plus ancienne, celle de 1341, actuellement conservée à Berlin, ms. Berlin KK 78 D8 (donc B), pose des énigmes que le contraste avec les autres versions ne fait qu'approfondir. À part la *Chanson de Roland*, on n'a pas beaucoup d'exemples d'éditions de textes multi-versions qui soient exclusivement franco-italiennes. La plupart parmi les épopées franco-italiennes sont transmises par un seul manuscrit : l'*Entrée d'Espagne*⁷ ; la *Guerra d'Attila* ; les œuvres de Niccolò da Verona ; *La Geste Francor* ; et ainsi de suite. En plus, les copies des œuvres franco-italiennes parallèles aux textes français sont souvent négligées dans les éditions : *Folques de Candie*⁸, par exemple, ou *Aspremont*. C'est seulement de nos jours qu'on remédie à ces omissions.

3. Quelques problèmes spécifiques au texte de Huon d'Auvergne

L'une des difficultés pour éditer les manuscrits de *Huon d'Auvergne* tient aux différences entre les épisodes narratifs (Tab. 1) :

| | Passion de Sofie, fille de Charles Martel, pour le jeune Huon | La cour du roi Charles Martel ; le roi tombe amoureux d'Ynide et envoie Huon en enfer | Le voyage de Huon pour trouver Lucifer et son succès | L'ambassade du roi chez Ynide à Auvergne (place forte) | Le siège de Rome par les Sarrasins et la mort de Huon |
|---------------|---|---|--|--|---|
| Berlin (B) | | X | X | X | X |
| Barbieri (Br) | | | X | | |
| Padoue (P) | X | X | X | X | |
| Turin (T) | | X | X | X | X |

Table 1

⁵ Cfr. Labie-Leurquin 1994.

⁶ Holtus 2001 a aussi annoncé une édition ; Labie-Leurquin 1994, p. 702, dit que Möhren est en train d'en préparer une [il n'est pas ; on a vérifié, courriel personnel] ; il y a plusieurs éditions dans des thèses de doctorat qui ne sont pas disponibles au public : Cattaneo 2015 ; Giacon 1960-1961.

⁷ De l'*Entrée*, il y a aussi des fragments publiés par Aebischer 1928 et par Specht 1977-1978.

⁸ Cfr. Schultz-Gora 1909-1936 et 1966.

Le premier épisode qui conte la passion de la fille de Charles Martel pour un ami de son mari apparaît seulement dans le ms. Padova BSV 32 (P) (et peut-être dans l'original du fragment Barbieri, Bologna BAR B.3489 [Br]). Ensuite, la réunion à la cour où Charles Martel tombe amoureux de la femme de son vassal Huon et tisse un complot contre lui, est présente dans tous les manuscrits excepté le fragment Br. Le voyage de Huon en enfer est bien sûr le centre d'intérêt principal du texte, et il est présent au moins en partie dans toutes les versions (le fragment s'interrompt au milieu de l'épisode). L'ambassade des envoyés de Charles auprès de la femme de Huon, Ynide, apparaît partout sauf dans le fragment ; mais le siège d'Auvergne qui la suit manque à B et à T (c'est à dire ms. Torino BNU N. III. 19). P finit avec le retour de Huon après avoir réussi sa mission. Mais dans les versions de B et T, Huon repart ensuite à la tête d'une armée pour défendre Rome et le pape contre les Sarrasins, et il fait lever le siège ; puis il meurt en combat singulier contre un champion allemand. Non seulement toutes les versions ne présentent pas l'ensemble des épisodes, mais ceux-ci peuvent être de longueur différente. Que des manuscrits soient incomplets ou abîmés ajoute aux difficultés d'analyse. Cependant cette présentation n'a pas pour but de revisiter toute la tradition textuelle des manuscrits : Möhren d'abord en 1977, puis Scattolini en 2010 l'ont déjà bien examinée.

Les sections qui manquent suscitent dès le départ des difficultés pour l'éditeur. En outre, la langue des textes est très diverse. Mainone en 1911 et en 1936 a examiné une partie de la langue du manuscrit de Berlin ; à cause de l'incendie à la Bibliothèque de Turin en 1904, il n'y a pas beaucoup d'analyses du manuscrit de Turin, et pour cette raison, on doit le compléter avec une transcription écrite au XIX^e siècle par Rajna et qui se trouve actuellement à la Biblioteca Marucelliana de Florence. Que T ne dérive pas de B se déduit des différences notables entre ces deux versions et on va en examiner quelques-unes. La version de B est celle dont le travail d'édition est le plus avancé pour le moment, donc il est possible que des détails concernant T changent un peu à l'avenir.

4. Échantillon 1, Laisse 299

B est en laisses monorimes dont les vers peuvent être rapportés le plus souvent à 10 ou à 12 syllabes. Ce n'est pas le cas dans le manuscrit T ; les traces de rimes subsistent pourtant comme on voit ici dans la laisse 299 (Tab. 2) :

(B)
 L'esçuç le quens Huon devant soy il embrace,
 Cum l'autre mains, la crois il en prist et abraçe.
 En haut cr(i)e a-sspirç, "Mal Diex vos face !
 Da la boçe Deu per, qi tretot vos en chace,
 Asteneç vos un poy, da part Cil que mendace
 Non voloit mes sofrir, vos di ge sainç falace,
 Ce estoit Per, Fiuç, Espiriç, que une substance atace.
 Ensi cum voiremant le croy de quer verace,
 Si sofreç a obeïr tot ce qi moy place,
 Ni qi pas engombrer par vos nen ace."
 (vv. 7742-7751)

(T)
 Lo scudo lo [con]te Ugo[n] se'n traza,
 con l'altra man la croze prende e atacha.
 Y[n] alta voze crido, "Ay, sperity," dizendo, "mal Dio ve faza!
 Da la parte de Dio padre, che tuty vuy chaza,
 arestate vuy un pocho da parte de Quello chi non à pare.
 Non vollio zamay sofrire, yo ve-l dicho senza falire ;
 zò state pary, falsy sperite, da parte de Dio vivo.
 Cosy como verasemente lo credo de coro verase
 cosy sofrite a obedirme tuto zò che a my piaze
 ny ponto y[m]pazo per vuy zà nula no[n]-aze."
 (vv. 7720-7729)

Table 2. Laisse 299.

Les nécessités de la rime, il est vrai, causent certaines déformations à la fin des mots (Tab. 3) :

| | rimes | laises | lignes | | rimes | laises | lignes |
|-----------|--------------|---------------|---------------|-----------|--------------|---------------|---------------|
| 1 | -on | 39 | 1168* | 33 | -uç/uz | 2 | 68* |
| 2 | -or | 38 | 977** | 34 | -aire | 3 | 63 |
| 3 | -ant | 33 | 962 | 35 | -elle | 3 | 62 |
| 4 | -a | 31 | 888 | 36 | -ay | 3 | 60 |
| 5 | -ent | 25 | 798 | 37 | -este | 3 | 59 |
| 6 | -er | 23 | 727 | 38 | -ine | 3 | 58 |
| 7 | -ie | 17 | 481† | 39 | -isse | 3 | 53 |
| 8 | -é | 14 | 405 | 40 | -oire | 2 | 51 |
| 9 | -oy | 16 | 399 | 41 | -anse | 2 | 49 |
| 10 | -is | 14 | 383 | 42 | -ure | 2 | 49 |
| 11 | -u | 12 | 339 | 43 | -as/-als | 3 | 47 |
| 12 | -eç | 9 | 338 | 44 | -el | 2 | 43 |
| 13 | -és | 10 | 323 | 45 | -os | 2 | 42 |
| 14 | -ue | 13 | 303 | 46 | -aus | 3 | 39 |
| 15 | -ons | 9 | 240 | 47 | -one | 2 | 39 |
| 16 | -ere | 6 | 226* | 48 | -oie | 2 | 36 |
| 17 | -oit | 9 | 212†† | 49 | -oigne/-oïne | 2 | 34 |
| 18 | -i | 9 | 207 | 50 | -ist | 2 | 29 |
| 19 | -ont | 10 | 194 | 51 | -iz/-iç | 1 | 28 |
| 20 | -ois | 7 | 174 | 52 | -endre | 1 | 26 |
| 21 | -ee | 6 | 167+ | 53 | -onde | 1 | 26 |
| 22 | -ais | 5 | 154 | 54 | -ait | 1 | 25 |
| 23 | -us | 6 | 137 | 55 | -it | 1 | 25 |
| 24 | -an | 5 | 128 | 56 | -oir | 1 | 23 |
| 25 | -ir | 5 | 124 | 57 | -aille | 1 | 18 |
| 26 | -al | 6 | 122 | 58 | -erne | 1 | 15 |
| 27 | -ance | 6 | 106 | 59 | -ande/-andre | 1 | 13 |
| 28 | -agne | 5 | 88 | 60 | -able | 1 | 12 |
| 29 | -aine | 4 | 88 | 61 | -art | 1 | 12 |
| 30 | -age | 5 | 87 | 62 | -elles | 1 | 11 |
| 31 | -in | 4 | 82 | 63 | -açe | 1 | 10 |
| 32 | -ire | 3 | 72 | | | | |

Table 3

* vers incomplet dans la laisse

** vers en *-ors* inclu

† deux vers de la laisse 432 ajoutés

†† deux vers de la laisse 432 retranchés

+ un vers en *-ie* dans la laisse 425 (*-ee*)

Sur 63 rimes, les plus fréquentes sont *-on* dans 39 laisses, c'est à dire 1.168 vers ; *-or* dans 38 laisses, c'est à dire 977 vers ; et *-ant*, dans 33 laisses, c'est à dire 962 vers. Les formes particulières – voyelle plus 'c-cédille' *-eç*, *-uç/uz*, *-iz/iç*, *-açe* – sont bien moins représentées, avec respectivement, 9 laisses, c'est à dire 323 vers ; deux laisses c'est à dire 68 vers ; une laisse de 28 vers et une laisse de 10 vers. Donc, en regardant cette laisse, on voit une anomalie, la seule laisse en *-ace*. Elle illustre pourtant des phénomènes qui distinguent les deux versions : d'abord, la fonction de 'c-cédille' qui est bien plus limitée dans T, cent ans après B ; là, on voit beaucoup plus la graphie 'z'.

Les éléments graphiques et phonologiques toujours problématiques pour le franco-italien sont les consonnes fricatives (s et ʃ, z et ʒ), les consonnes affriquées (ts et tʃ, dz et dʒ), les occlusives vélaires (k, g) et leurs représentations. Rosellini en 1980 a dressé une table d'équivalences avec l'ancien français pour les graphèmes de l'*Entrée d'Espagne*, de la *Prise de Pampelune* et de *Macaire*⁹, qu'il a ensuite continuée dans son édition de la *Geste Francor* avec une table spécifique à ce texte-là¹⁰. Mais la fréquence de ces graphèmes y est importante aussi bien que leurs positions dans les mots : elles indiquent des éléments morphologiques et en reflètent le contenu. La désinence de la deuxième personne du pluriel du verbe, par exemple, pourrait être *-ez* ou *-é* ou *-eç*, mais c'est une forme peu utilisée parce que ici il s'agit de la destinée personnelle du protagoniste. Néanmoins on a aussi l'accord du participe passé et des pluriels, donc plus de deux mille mots en *-ç* final. Dans T, on a beaucoup plus de mots paroxytons comme en italien moderne, et alors moins de finales en consonne. Quant aux 'c-cédille', dans T la proportion est bien inférieure à celle du manuscrit B alors que le 'z' y est beaucoup plus fréquent et que la variation orthographique des expressions est plutôt inférieure aussi ; par exemple, dans B on trouve *chative*, *cheiti*, *chetif*, *çatif*, *çeitif* ; dans T on a seulement *chativa*, *chative*, *chativo*, *chativy* – ce qui peut-être un avantage pour des lecteurs modernes. Et ce phénomène se voit aussi dans le nombre réduit de mots dans les textes entiers¹¹.

Les graphies et les formes deviennent plus proches de celle de l'italien central avec la version T, de même que le manque de rime est l'indice d'un changement de public. Ce rapprochement vers l'italien du centre de la péninsule est signalé aussi par d'autres caractéristiques, comme la palatalisation de 'p' après occlusive (*piaze*) et la rareté des diphtongues (*verasemente*, *man*) dont on voit des exemples dans la laisse 299 (Tab. 2).

⁹ Cfr. Rosellini 1977 e 1980, p. 226.

¹⁰ Rosellini 1986, p. 37.

¹¹ Données du 23 janvier 2019 (selon les décisions d'édition les totales exactes peuvent changer ; les chiffres sont pourtant indicatifs comme proportion). L'édition finale inclura les résultats finales.

| | <i>B (1341)</i> | <i>T (1441)</i> |
|-------------------------|-----------------|-----------------|
| <i>numéro de vers</i> | 12.224+amen | 11.840+date |
| <i>numéro de lemmes</i> | 11.574 | 9.966 |
| <i>numéro des mots</i> | 97.383 | 96.780 |

5. *Échantillon 2, Laisse 157 (L'épisode du Prêtre Jean)*

Malgré leurs différences linguistiques, les deux principaux manuscrits se complètent parfois. Meregazzi a déjà publié l'épisode du Prêtre Jean, mais elle a omis le moment où Huon rencontre les marchands de la 'Terre de vérités', terre mythique du Prêtre Jean ; il y a une grande confusion à ce sujet dans la version B à la laisse 157 (Tab. 4) :

| | |
|--|---|
| <p>(B) Tant oit herré qu'il vint al cef d'un mon Sor une rive qui ert d'ave parfon ; D'un chalandre isuç trove un valeton.</p> <p>Reponser veut, qar plusor jor ci son Qu'il n'oit de repos, par qui il fu en fricon De le grant homicide que en Capadoce son. Non savoit bien la conse, com elle est adon, Qui que sont vanceor ni qui perduç avron. Mes en la cité herrent droitemant a cil pon Cum la soe merchandie, cum hom tot jors von. Alore qe bataille fere si devon Se parti d'iluech ausi cum a lairon. D'ore en avant, non fu saince poine non ; Hor se tint seür et al pouser s'en von Quant çausi ou chivaler que vait a esperon. Il cuident estre pris et fuir si en volon ; [...] (vv. 4252-4267)</p> | <p>(T) Tanto camina ch'el vene al pé d'un monte sopra una riva, chi a d'evin profundo. Un batel trova; dentro g'era un valentomo con più marinary chi mena una grossa nava. Reposar voleno, che più zorny caminà so<n>o ch'el nave reposò p[er]ché el fo y[n] fortuna. Del grande omezido che y[n] Capetozia sono non sapea ben la cossa como era doncha, quily chi sono venzidore, né quily che p[er]derà. Mé y[n] la zità era dritamente a quel ponto, con soa mercandia così como y[n] zorny vano allora che la bataia far se devea ; el se partì da quel locho così como se leze. Da ora y[n]nanzo el non fo senza pene ; ora se tene seguro et a posar se'n vane. Quando viteno el ch[avale]r che cosy vane a sperone el se crede esere presi [et] a furore se'n vano. (vv. 4209-4225)</p> |
|--|---|

Table 4. Laisse 157.

Les verbes passent du singulier au pluriel sans que le sujet soit évident. Or, Holtus et Wunderli, en discutant de l'*Aquilon de Bavière*, parlent du « mélange quasi systématique des formes de la 3^e personne [*du*] singulier et de celles du pluriel, et ceci dans les deux directions »¹². Holtus avait déjà remarqué pour *Huon* que le sujet du verbe est souvent sous-entendu et que la désinence verbale n'est pas claire¹³, ce qui ne permet pas de distinguer entre le singulier (*sg.*) et le pluriel (*pl.*) dans le manuscrit B. Selon lui, dans les premiers cent vers, on trouve seulement 19% de verbes avec le pronom-sujet contre 35% dans T¹⁴. Dans la sélection ici, les trois premiers vers de B sont à la troisième personne du singulier et se réfèrent à Huon (« oit herré [...] vint [...] trove ») ; les vers suivants semblent se référer à un *valeton* (« vent [...] oit [...] fu [...] savoit ») ; mais, tout d'un coup, « en la cité herrent (*pl.*) [...] cum la soe merchandise (*sg.*?) », « com tot jours von, [...] si devon (*pl.*) [...] se parti (*sg.*) », et finalement « fu [...] se tint (*sg.*) [...] s'en von (*pl.*) [...] çausi (*sg.*) ». Bien que plusieurs verbes soient à la rime, il y a aussi des exemples à l'intérieur des vers : « herrent » et « cuident ». La version de T sauve le

¹² Holtus – Wunderli 2005, p. 78.

¹³ Holtus 2001, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*

sens pour au moins une partie : le *valeton* devient un « valentuomo » accompagné par des marins. Pourtant, on remarque dans les deux manuscrits que la marchandise possédée appartient à un possesseur singulier ; on voit aussi « soa marcanzia » dans T.

En fait, les formes du possessif de la troisième personne sont assez cohérentes même si les référents ne le sont pas toujours (Tab. 5) :

| 3^e personne singulier (B) | | | |
|---|----------------------------------|--|--|
| | masc. | fém. | |
| sing. | son (452) so'(1) | sa (134) sue fenue (1) soue arme (1) | soe (242) soie proiere (1) |
| pl. | sis (3) se (2) | | |
| pl. | ses (129) | | |
| 3^e personne singulier (T) | | | |
| | masc. | fém. | |
| sing. | suo (283) so (182) son (2) | soa (348) sova (41) sua (5) | sue (2) suove(1) soe (13) sove (36) |
| pl. | suoy (3) soie (1) | | |
| pl. | soy (92) | | |
| 3^e personne pluriel (B) | | | |
| lor (177) | | | |
| l* lor (39) (le, la, li) | | | |
| 3^e personne pluriel (T) | | | |
| lor (163) | | | |
| loro (5) | | | |

Table 5. Possessifs, 3^e personne.

Pour le manuscrit B, le singulier masculin, c'est presque toujours *son* sans l'article ; pour le singulier féminin, c'est presque toujours *sa* ; et au pluriel *ses* domine, au masculin et au féminin. Au féminin on trouve aussi *soe* comme singulier et pluriel (en partie à cause des noms en *-e* final : il y a une tendance à harmoniser les formes, typique aussi du nord de la péninsule)¹⁵.

¹⁵ Rohlfs 1966, ¶ 396.

Il y en a un exemple : « la soe merchandie », par hasard la seule fois que *soe* apparaît avec l'article¹⁶. À la troisième personne du pluriel du possessif, par contre, la situation est plus complexe : *lor* est adverbe, pronom sujet, pronom objet direct, objet indirect et objet de préposition. Donc on ne serait pas surpris d'observer des tentatives pour rendre plus claires les références : en italien moderne on utilise l'article défini pour le possessif. Mais ici on trouve très peu d'articles avec *lor* : dans les 39 formes de B, 13 sont des pronoms. Parfois ils ressemblent à des sujets de la phrase, au moins avec seulement un vers de contexte. La première occurrence de *le lor* par exemple, « Tost q'il voudroit le lor ademander | Quil non ait plus fors sol civaus mo[n]ter » (vv. 313-314), pourrait être un pronom personnel simple (*loro* dans l'italien standard moderne) ou pourrait se référer au fait de partir, ce que Charles Martel veut demander aux vassaux, donc objet direct et indirect (c'est à dire 'il le demande à eux') – mais des pronoms objets se trouvent rarement en deux, argument pour une autre fois. Dans « A cestuy mot le roy a fait sospir et plor, | Pois garde davant soy, ni i avoit fors le lor » (vv. 564-565), le deuxième exemple, *le lor* signifie 'eux'. Il faudra réexaminer le phénomène et aussi comparer avec d'autres textes.

Le manuscrit T est aussi très cohérent, avec *suolso* les formes les plus fréquentes au masculin, et *soy* qui prédomine au pluriel pour le masculin et le féminin. Au féminin, *soa* domine de loin sur *sova* et *sua*. Au pluriel on trouve *sovel/soel/suel/suove* exclusivement au féminin. L'utilisation du possessif avec l'article est encore rare : certaines expressions fixes semblent le demander, comme « el suo caval(o) » et « el suo voler(e) ». La distinction entre singulier et pluriel, masculin et féminin, est beaucoup plus claire que dans B, même s'il y a des expressions particulières comme « vestimente/i » qui sont féminines (vv. 6351, 10622). Parce que les formes des possessifs sont assez claires, on n'a pas besoin d'hypercaractérisation avec l'article défini, même devant *loro/lor*.

6. Échantillon 3, Laisse 298 (*Les marois enflammés en enfer*)

Meregazzi suggère que « I luoghi oscuri, confusi, strampalati, che non di rado ricorrono in T, raffrontati con i corrispondenti passi di B, facilmente intelligibili, non possono ritenersi opera di un traduttore » et elle croit qu'un traducteur aurait simplifié et modifié le texte pour lui donner un « senso chiaro e plausibile »¹⁷. En fait, la lecture de T non seulement est parfois plus intelligente en donnant deux synonymes pour une expression ou en permettant de mieux comprendre l'intrigue (comme c'est le cas avec les marchands) mais en plus T saute souvent les vers compliqués ou difficiles à comprendre¹⁸. Michela Scattolini met en évidence une série

¹⁶ Dans B, on remarque le manque de fixité de genre pour certains noms, tendance commune aux langues romanes de l'époque : *dolor, honor, viage* varient entre masculin et féminin. Cela ne reflète pas donc une variance entre les possessifs.

¹⁷ Meragazzi 1937, p. 63.

¹⁸ Scattolini 2010, p. 187.

d'innovations dans le texte de B que l'on remarque parce que le verbe manque¹⁹. Elle suggère que le rédacteur s'efforce de traduire et produit « un adattamento di tipo sinonimico, con la scelta di termini equivalenti all'originale entro lo spettro lessicale del codice d'arrivo »²⁰. Et quand il ne comprend pas, il semble simplifier en choisissant une expression qui paraît appropriée au contexte²¹. En traduisant, quand nous trouvons dans B des morceaux incompréhensibles, on regarde T avec l'espoir d'y trouver une solution – mais on est presque toujours déçu. À la laisse 298, par exemple, Huon est en enfer accompagné de deux griffons. Il voit une scène infernale mais la croix et les griffons le protègent ; l'enluminure à folio 54r illustre l'épisode. Cependant les détails de la scène ne sont pas clairs : il y a deux problèmes quant on regarde ce texte (Tab. 6).

| (B) | (T) |
|---|--|
| <p>Or civauce li quuens a <i>mervillos</i> exploit, Mal pais il <i>non</i> dote, ni <i>que avenir</i> li poit, Mes <i>nonportant sovent</i> Diex reclamoit. La crois qu'il tient en main s'oie tot fait Si la voit sevre qui crolle et tot brusloit Grant marois en le vit que totefoi chaot ; Qui il deruerent, jusque la mer s'an voit ; Tot va consonant ce que il prendoit.</p> | <p><i>Ora</i> chavalcha lo [con]te <i>meraviosamente</i> ; niun male no[n] dote che <i>avenir</i> li <i>posa</i>, mé no[n]p[er]tanto sovente Dio rechiamo.</p> <p>Vite un monte che tuto se corla e tuto <i>brusa</i> ; gran prede vite y[n] l'aqua <i>chazere</i>, e quele rovinavano zosà ; p[er] lo maro se'n <i>vano</i>, tuto va consumando tuto zò che lor <i>predea</i>.</p> |
| <p>Merveill e <i>que</i> hom mortaus tot ce veoir pooit : A voiç <i>grant</i> dolorose <i>chascuns</i> fort si crioit, Tant que li siegle par qui finir en doit :</p> | <p>Meravilia che homo mortal zò veder <i>posea</i>, tanto che tuto el mondo par fenire <i>doncha</i> ;</p> |
| <p>Des esperis tot plains mauvés, voit qu'il estoit Les aer tot tenebros, <i>et</i> dolant si clamoit. Autre entre en le feu, et autre s'en <i>insoit</i> ; De crier et de brair jamais de aus finoit.</p> | <p>de sperity è tuto pieno e malvase vite che li sta : altry entra y[n] lo fogo, altry n'esia, de cridare e de braire zà, nesun Dio no[n] s'ame[n]zona.</p> |
| <p>E maint furent de ceus que a li quuens <i>menaçoit</i> : Sovant si poine de fer lor <i>grant</i> henoit, Mes mout pou prise de lor le <i>grant</i> bufoit. En Deu si fie, que aime de bone fait, Ên la cros sainte qui dona l'apostoit :</p> | <p>E molty fono che a lo [con]te <i>menazava</i> mé molto pocho apresia le lor zanze y[n] Dio se fida ch'el l'ama de bona fede et y[n] la croze santa che li donò l'apostolo.</p> |
| <p>Ceus la virent, autre part guencisoit. Le grifon se laissent envers ceus adroit. Outre la mer el feu l'engita sence doit ; Celuy achan sofrì Hue plus d'une jornee adroit. D'aler non stalla ni por çaut ni por froit ; A le lugor del feu civauce jor <i>et</i> noit. (vv. 7698-7723)</p> | <p>Quysty li veneno, en altra parte vano ; le grifon se lo lasono, verso de lor zirono oltra y[n] lo maro el fogo li zeta senza dotanza : coluy sofrì afano più d'una zornà al <i>drito</i>. De l'andar no[n] lasa Ugo p[er] chaldo né p[er] <i>fredo</i> ; a lo longo del fogo <i>cavalcha zorne e note</i>. (vv. 7380-7401)</p> |

Table 6. Laisse 298.

¹⁹ Ivi, p. 184.

²⁰ Ivi, p. 186.

²¹ *Ibid.*

D'abord le sens de la section « s'oie tot foit | Si la voit sevre » n'est pas évident (vers 4 et 5). Et puis les « marois » (vers 6 de la laisse) d'habitude ne tombent pas en flammes dans l'eau. L'hésitation sur ce dernier mot, le *marois*, est facile à résoudre : avec une concordance, on repère toutes les occurrences où l'on voit le mot, en le comparant avec T, et nous trouvons (Tab. 7), malgré tous les dictionnaires de l'ancien français et des origines romanes, que *marois* veut dire ici 'pierre' ou même 'rocher', selon l'interprétation de T, avec une seule exception, « puza » (le 3^e exemple), qui doit être finalement un marécage. Et dans l'enluminure, on voit bien les rochers tomber dans l'eau.

(B)

MAROIS (9)

Après un *grant* marois s'apoie il bier éstay 2702
 Monteç sor cil marois, nulle dotance n'ait; 2890
 Il leise le marois, poie vers la montagne 7279**
 Des marois que furent de le mont descendus, 7283
 Grant marois en le vit *que* totefoi chaoit ; 7703
 E *grant* marois sovant enchaïron, 7831
 Maint marois fist chaïr, quant vient al devaler. 8097
 Un *grant* marois dont il dovien passer, 9207*
 E cum il *prist* d'un marois devaller, 9213

MAROY (1)

Il s'asist a terre après un gran maroy, 2592

(T)

Le texte en *italique* est le texte de Rajna, les abréviations sont entre [crochets], le texte inséré au-dessus du vers entre (parenthèses)

Apresso una gran preda s'apoza e li stasia 2683
Montate (so) quello predo[n], nula dotanza no[n]n-abiate. 2867
El lasò la puza e pedona verso la mo[n]tagna 6961**
De le prede chy fono da quel monte desenduty 6965
 gran prede vite y[n] l'aqua chazere, 7384
e li gra[n] prede se vano spezando 7513
molte prede feceno chazere quando lor vene al devalar. 7778
 Vite un gra[n] muchio de prede, donda el dovea *pasare*, 8876
 e luy com el presse de le prede a devalare, 8882

El s'aseta apreso una gran preda 2572

Table 7. Le mot *marois*.

Revenons au contexte : Huon tient la croix dans sa main. Les vers ne sont pas dans T (pas de surprise). Est-ce que nous pouvons lire « main soie », 'sa main' ? Les formes du possessif sont très régulières, comme on vient de voir. Malgré les sondages signalés dans la publication de Mainone qui suggèrent une conclusion différente²², *soie* apparaît une seule fois comme possessif, et là il précède le nom. Dans deux autres passages *oie* est une forme du verbe 'avoir', mais ici c'est seulement une possibilité. La seule solution que je réussis à trouver est une aphérèse du préfixe *e(s)-*, que l'on trouve assez souvent en franco-italien²³. Le mot *sevre* signifierait 'égout', l'origine de l'anglais *sewer*, dont les eaux s'écoulent. Si on adopte le sens d'écouler, peut-être est-ce un glissement de terrain ? La montagne dont parle T est bien derrière le héros. T en fait ne nous aide pas à ce sujet. Si vous avez des idées, elles sont les bienvenues !

²² Mainone 1936, p. 9, donne *soie* comme un exemple, comme si c'était seulement une de plusieurs fois.

²³ Cfr. Holtus 1979, pp. 155-157.

7. Échantillon 4, Laisse 317 (les italianismes graphiques)

Je demande votre aide parce que ce qui peut être utile, parfois, dans ces situations, est la formation différente des collègues (je me bats pour le travail en équipe, évidemment). La laisse 317 en montre un exemple (Tab. 8) :

| | |
|--|---|
| <p>(B) Le frer alor relieve ; le saint per le a signeç, Entre lor le ont tretot avironeç. Bieus semblant li mostrent <i>et</i> signe d'omiliteç : S'il veu de riens savoir, carte li soit doneç Et enclostre autretiel, si savra lor feç ; [...] (vv. 8201-8205)</p> | <p>(T) Ly frate alora lo releva e ly sante padre l'ano <i>signato</i> ; entra lor l'ano ben remesso. Bely sembiant ly mostra et signy d'omelità ; s'el vole niente sapere zerte li serà aparech[e]à ; et y[n]chiostro e charta, e fo scritto tuty soy <i>faty</i>. (vv. 7881-7885)</p> |
|--|---|

Table 8. Laisse 317.

Huon est sur le mont Ararat, où il rencontre de saints ancêtres chrétiens. Il veut leur demander de l'aide pour trouver l'enfer et Lucifer, mais eux ne peuvent pas parler. Alors des religieux présents lui donnent la possibilité de poser des questions aux saints par écrit. Les saints répondent à Huon dans une lettre qu'il conserve par la suite. On est dans un champ sur une montagne quand on lit ce que l'on voit ; ici, en pensant au français, on s'étonne de se trouver près d'un cloître et l'on ne comprend rien du tout de ce qui se passe. Mais, en regardant la version de T, on voit « y[n]chiostro e charta » et à partir de l'italien on comprend qu'il s'agit d'une construction hypercorrecte. Ici il n'est pas question du cloître. C'est comme si le scribe connaissait l'aboutissement normal du groupe 'cl' latin – c'est à dire 'kj' en italien – et donc revenait en arrière, pour créer une sorte d'étymologie populaire à l'envers. Je crois que c'est un signe que le scribe travaillait à partir de l'italien, et il faut un éditeur qui puisse faire de même : avec le papier Huon reçoit bien sûr de l'encre, et on le traduit ainsi.

Le problème dans les solutions aux énigmes textuelles proposées ici est le danger d'un cercle vicieux. Nous proposons une édition un peu mixte, pour le sens, non pas pour la langue, le cauchemar des érudits. Serait-il en fait possible de savoir ce que voulait le rédacteur ? Après toutes ces années sans édition, qui est-ce qui peut prétendre donner de manière assurée la bonne interprétation²⁴ ? Il est peu probable que la publication puisse se faire souvent ou même plusieurs fois, donc il faut que le résultat final soit durable.

²⁴ Comme le dit Michelangelo Zaccarello (2017, pp. 156-158) très clairement, il faut toujours opérer des sélections, et, dans le meilleur des cas, une synthèse des résultats ; et puis, « [...] l'edizione digitale propriamente detta si presenta spesso come *dossier*, come archivio in cui il mezzo elettronico esime dalla scelta finale » parce qu'il faut que l'éditeur fasse des choix ; l'édition électronique finit par « [...] promuovere una sorta di 'edizione liquida' che delega all'utente decisione cruciali [...] » (ivi, pp. 160-161).

8. Conclusion

Frédéric Duval a récemment rappelé que les règles françaises d'édition ont été créées à un moment pas trop différent du nôtre : il était difficile de publier (particulièrement de longs textes) et aussi d'attirer l'intérêt d'un public potentiel. Il dit :

P. Meyer rappelait en 1874 combien il était encore difficile de faire publier de longs textes. Afin d'accélérer la publication des monuments de notre ancienne littérature, il s'agissait de créer un cercle vertueux : pour favoriser la publication, il fallait que les livres se vendent ; et pour qu'ils se vendent, il convenait qu'ils s'adressent à un public assez large, qui deviendrait amateur et désirerait de nouvelles éditions. La question du lectorat était cruciale pour P. Meyer, qui y voyait une condition *sine qua non* pour la formation de futurs éditeurs de textes...²⁵

Depuis toujours alors la longueur des épopées tardives les rend moins susceptibles d'être rééditées à court terme. Par conséquent, pour s'adapter à l'époque actuelle, une édition synoptique à diptyque – c'est à dire avec un volet informatisé et un volet imprimé – offre une solution aux différences d'approche et d'intérêt, aussi bien qu'une solution pour répondre aux besoins de la recherche.

La France a des normes bien fixées pour l'édition de textes en ancien français ; l'Italie a aussi des normes, particulièrement pour les textes des *maggiori* comme Dante, Boccace, ou les *cantari* qui mènent aux poèmes de la Renaissance. Ici on est entre les deux²⁶. Les anglophones s'intéressent à *Huon d'Auvergne* eux aussi pour les épisodes dantesques et les voyages fantastiques. Donc avec les quatre versions – dont les manuscrits de B et celle de T constituent des sortes de serre-livres – une traduction met en évidence une interprétation du texte. La compréhension provient alors soit d'un format familier imprimé, soit de la traduction ; mais on s'ouvre aussi au futur et aux amateurs avec le format web où nous appelons des contributions (bien sûr sélectionnées et signées), pour pouvoir offrir une version à jour et vérifiable à qui en a besoin ou envie. Ainsi non seulement les deux manuscrits de 1341 et de 1441 (Berlin et Turin) illustrent l'italianisation progressive de la tradition épique franco-italienne mais les éditions imprimées et en ligne témoignent des possibilités de l'ecdotique actuelle.

²⁵ Duval 2012, p. 330.

²⁶ Cfr. Constantinidis 2016, où elle essaie trois systèmes différents sur une laisse de son texte, et en discute les résultats.

I. Manuscripts

| | |
|--------------------------------|--|
| Berlin KK 78 D8 | Berlin, Kupferstichkabinett, 78 D8 (=Hamilton 337) |
| Bologna BAR B. 3489 | Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, B. 3489 |
| Bologna BU A.5.Tob.1.M.2.196/2 | Bologna, Biblioteca Universitaria, A.5.Tob.1.M.2.196/2 |
| Firenze BMC Med. Palat. 82 | Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino 82 |
| London BL G. 10747 | London, British Library, G. 10747 |
| Milano BA S.PXII.19 | Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.PXII.19 (Sala della Rosa) |
| Milano BNB AB.09.0049 | Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AB.09.0049 |
| München BS Ris/4 P.o.it.102 | München, Bayerische Staatsbibliothek, Ris/4 P.o.it.102 |
| Padova BSV 32 | Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 32 |
| Torino BNU N. III. 19 | Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, N. III. 19 |

II. Bibliographie

Aebischer 1928

Paul Aebischer, *Ce qui reste d'un manuscrit perdu de l'Entrée d'Espagne*, dans « Archivium romanicum », 12 (1928), pp. 233-250.

Allaire 1997

Gloria Allaire, *Andrea da Barberino and the Language of Chivalry*, Gainesville, University Press of Florida, 1997.

Cattaneo 2015

Antonella Sabina Cattaneo, *Il manoscritto berlinese dell'Huon d'Auvergne (Berlin, Kupferstichkabinett 78 D8 [Hamilton 337]) : studio paleografico, linguistico et artistico*, Diss., sous la direction de Fabio Zinelli et de Maria Luisa Meneghetti, EPHE en cotutelle avec l'Università degli studi di Macerata, dans le cadre de l'École doctorale de l'ÉPHÉ (Paris), en partenariat avec l'équipe de recherche 'Savoirs et Pratiques du Moyen Âge au XIX^e siècle' (Paris), 2015, <http://www.theses.fr/2015EPHE4023> [cons. 25. III. 2020].

Constantinidis 2016

Anna Constantinidis, *Les signes diacritiques dans l'établissement de textes en franco-italien : l'usage de l'accent dans l'édition de la Chanson d'Aspremont*, dans *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes*. (Nancy, 15-20 juillet 2013), éd. par Éva Buchi, Jean-Paul Chauveau, Jean-Marie Pierrel, 2 vols., Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, 2016, vol. 2, pp. 1361-1374.

De Bartholomaeis 1925-1929

Vincenzo De Bartholomaeis, *La Discesa di Ugo d'Alvernia all'inferno secondo il frammento di Giovanni Maria Barbieri*, estratto da « Memorie della R. Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali », ser. 2, 10 (1925-1926), ser. 3, 1-3 (1926-1929), pp. 3-54.

Duval 2012

Frédéric Duval, *Transcrire le français médiéval : de l'Instruction de Paul Meyer à la description linguistique contemporaine*, dans « Bibliothèque de l'École des chartes », 170/2 (2012), pp. 321-342.

Giacon 1960-1961

Carla Giacon, *La redazione padovana dell' Huon d' Auvergne: Studio, Edizione, Glossario*, Diss., Università degli studi di Padova, 1960-1961.

Graf 1878

Arturo Graf, *Di un poema inedito di Carlo Martello e di Ugo conte d' Alvernia*, dans « Giornale di Filologia Romanza », 1 (1878), pp. 92-110.

Grion 1869

Giusto Grion, *Guido Guinicelli e Dino Compagni*, dans « Il propugnatore. Studi filologici, storici e bibliografici », 2/2 (1869), pp. 274-322, <https://archive.org/stream/ilpropugnatorep12italgoog/page/n751/mode/2up> [cons. 25. III. 2020].

Holtus 1979

Günter Holtus, *Lexicalische Untersuchungen zur Interferenz: die franko-italienische Entrée d' Espagne*, Tübingen, Niemeyer, 1979.

Holtus 2001

Günter Holtus, *Considerazioni sulla lingua dell' Huon d' Auvergne (B, T, P)*, dans *Cultura dell' Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XV*, a c. di Luigina Morini, Alessandria, Edizioni dell' Orso, 2001, pp. 41-54.

Holtus – Wunderli 2005

Günter Holtus, Peter Wunderli, *Franco-italien et épopée franco-italienne*, Heidelberg, Winter, 2005.

Labie-Leurquin 1994

Anne-Françoise Labie-Leurquin, *Huon d' Auvergne*, dans *Le Moyen Âge. Dictionnaire des lettres françaises*, éd. par. Geneviève Hasenohr, Michel Zink, 4 vols., Paris, Fayard, 1994, vol. 1, pp. 702-703.

Mainone 1936

Friedrich Mainone, *Formenlehre und Syntax in der Berliner franco-venezianischen Chanson de geste von Huon d' Auvergne*, Borna Bez. Leipzig, Verlag Robert Noske, 1936.

Meregazzi 1937

Luisa A. Meregazzi, *L' Ugo d' Alvernia: Poema Franco-Italiano*, dans « Studi romanzi », 27 (1937), pp. 5-87.

Rohlf's 1966

Gerhard Rohlf's, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, trad. Salvatore Persichino, 3 vols., Torino, Einaudi, 1966, vol. 3, *Morfologia*.

Rosellini 1977

Aldo Rosellini, *Il cosiddetto franco veneto: retrospettive e prospettive*, dans « Filologia moderna », 2 (1977), pp. 219-303.

Rosellini 1980

Aldo Rosellini, *Il cosiddetto franco veneto: retrospettive e prospettive*, dans « Filologia moderna », 4 (1980), pp. 221-261.

Rosellini 1986

La Geste Francor di Venezia. Edizione integrale del codice XIII del Fondo francese della Marciana, ed. a c. di Aldo Rosellini con introduzione, note, glossario, indice dei nomi, Brescia, La Scuola, 1986.

Scattolini 2010

Michela G. Scattolini, *Ricerche sulla tradizione dell'Huon d'Auvergne*, Diss., Siena, Scuola di dottorato europea in filologia romanza, 2010.

Schultz-Gora 1909-1936

Folque de Candie von Herbert le Duc de Dammartin, Nach den festländischen Handschriften zum ersten Mal vollständig herausgegeben von Oskar Schultz-Gora, 3 vols., Halle a. S. – Dresden, Niemeyer – Gesellschaft für romanische Literatur, 1909-1915-1936.

Schultz-Gora 1966

Folque de Candie von Herbert Le Duc de Danmartin, Nach den festländischen Handschriften zum ersten Mal vollständig herausgegeben von Oskar Schultz-Gora, Band IV. Einleitung bearbeitet und herausgegeben von Ulrich Mölk, Tübingen, Niemeyer, 1966.

Specht 1977-1978

René Specht, *Il frammento reggiano dell'Entrée d'Espagne: raffronto filologico col codice marciano francese XXI (= 257)*, dans « Atti dell'Istituto Veneto. Classe di scienze, lettere ed arti », 136 (1977-1978), pp. 407-424.

Tobler 1884

Adolf Tobler, *Die Berliner Handschrift des Huon d'Auvergne*, dans « Sitzungsberichte der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin Phil.-hist. Kl. », 27 (1884), pp. 605-620.

Vitale-Brovarone 1978

Alessandro Vitale-Brovarone, *De la chanson de Huon d'Auvergne à la Storia di Ugone d'Avernia d'Andrea da Barberino : techniques et méthodes de la traduction et de l'élaboration*, dans *Charlemagne et l'épopée romane*, éd. par Madeleine Tyssens, Claude Thiry, 2 vols., Paris, Les Belles lettres, 1978, vol. 2, pp. 393-403.

Zaccarello 2017

Michelangelo Zaccarello, *L'edizione critica del testo letterario. Primo corso di filologia italiana*, Milano, Le Monnier, 2017.

PER UNA FENOMENOLOGIA DELLA COPIA:
IL CASO DEL MANOSCRITTO
VENEZIA BNM FR. Z 19 (= 232)

Francesca Gambino

(Università degli Studi di Padova)

1. Tra i testimoni che hanno trãdito un poema epico del ciclo di Guillaume d'Orange in parte attribuibile a Herbert de Danmartin, il *Foucon de Candie* (inizio XIII sec.), spiccano due manoscritti conservati alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, il francese Z 19 (232), V¹, e il francese Z 20 (233), V², latori di una versione francoitaliana parzialmente rimaneggiata¹.

1.1. Il codice Venezia BNM fr. Z 19, membranaceo (397 × 270 mm, f. 5), esemplato tra il 1360 e il 1366 per Guido Gonzaga in uno *scriptorium* lombardo², consta di 90 ff. riuniti in 9 quinioni, ai quali è aggiunto un ultimo foglio vergato solo in parte (17 versi nella colonna a)³; la sua struttura è riassumibile con lo schema comprensivo dei fogli di guardia III, 91 (I-IX¹⁰ + 1), II.

La pergamena è di alta qualità, rilegata in modo che due pagine aperte mostrino entrambe il lato pelo o quello carne secondo la regola del *vis-à-vis* o di Gregory. Il *recto* e il *verso* di ogni foglio ospita due colonne di 36 versi ciascuna con minime escursioni (35/37 versi). La rigatura è a mina di piombo e lo specchio di scrittura 270 × 200 mm. I fogli sono numerati da mano ottocentesca in cifre arabe sul *recto* in alto a destra. Nel *verso* dell'ultimo foglio di ogni quinione

¹ Cfr. Schultz-Gora – Mõlk 1966, IV, pp. 21-27. Per una lista aggiornata dei manoscritti del *Foucon de Candie*, se ne veda in linea la scheda di *Arlima*; non del tutto completa è, invece, la lista del *Complément bibliographique* del DÉAF, alla voce *HerbCandS*; un nuovo frammento del *Foucon* è quello scoperto e studiato da Antonelli – Cassì 2016. Si noti che la lettera Z della segnatura marciana rinvia a uno dei due cataloghi a stampa del Fondo Antico, detto Zanetti dal nome del principale estensore dell'opera (cfr. Zanetti 1741, p. 260), ora consultabile anche in rete. Inoltre, il primo numero di questo fondo della Marciana deve essere una cifra araba, non romana, mentre il secondo numero tra parentesi non è una vecchia segnatura, come si è talvolta ritenuto, ma l'attuale collocazione dei codici nei magazzini.

² La prima data, 1360, si deduce dal fatto che l'ornamentazione del codice si inserisce nel gruppo di manoscritti marciani miniati (Venezia BNM fr. Z 16, fr. Z 18, fr. Z 22, Str. App. 39) riconducibili al periodo di Guido Gonzaga (1360-1369): il miniatore era di origine lombarda e lavorò presso la corte mantovana; in particolare, la decorazione di V¹ si ispira a quella di un codice più antico, il ms. Venezia BNM fr. Z 23, per cui cfr. Zanichelli 1997, p. 53. La seconda data, 1366, si deve a un'acquisizione di Novati 1890, p. 164: una lettera di Guido Gonzaga a Manfredino da Sassuolo del 30 maggio 1366 rinvenuta nell'Archivio di Stato di Mantova, nella quale si cita un *Guilelmi Horenghe* che ha buone probabilità di essere il nostro V¹. A dimostrazione del successo che godeva l'opera tra i lettori, si consideri, inoltre, che l'11 dicembre 1376 Gilberto da Correggio restituisce con una lettera lo stesso manoscritto a Ludovico Gonzaga, che glielo aveva prestato, per cui cfr. *ivi*, p. 185.

³ Per la descrizione del codice, cfr. anche, con dati parzialmente diversi rispetto a quelli forniti in questo articolo: Moreno 1997, pp. 21-22; Bisson 2008, pp. 88-90.

è indicato il richiamo, posto al centro nel margine inferiore. Una mano settecentesca ha vergato «Due . 6 .» nel margine inferiore della c. 1r a sinistra, «carte 91» nell'angolo superiore della c. 91v a destra.

La scrittura è una *littera textualis* italiana trecentesca dovuta a una sola mano⁴.

La copertina in pelle scura (415 × 280 mm) è quella che hanno quasi tutti i codici marciani del fondo antico, fatta fare per iniziativa del bibliotecario Lorenzo Tiepolo (1736-1742): il leone marciano figura impresso sui due piani e i quattro angoli sono ornati da disegni floreali. Sul dorso si legge FOUQUE DE CAND. ROM nella seconda casella in alto (su sei). Sulla controguardia anteriore figurano la collocazione antica *Arm[adio] C | Th[eca] IV*, poi cancellata e riscritta come *LXI* (*L* sembra appunto ripassata sopra una precedente *C*) | *J* (a sua volta cancellata), e poi la collocazione ducale riportata nell'interlinea tra le due vecchie segnature, *CIV. 3*; in alto a sinistra si trova l'attuale «Mss. Francesi | Fondo Antico n.° 19 | Provenienza | *Recanati* | *Giovanni Batt.* | collocazione 232» (in corsivo le parti aggiunte a penna nell'etichetta di carta stampata). Nel primo foglio di guardia è ripetuta la collocazione ducale *CIV. 3*, mentre in un'etichetta di pergamena incollata e centrata in alto si legge «Codice XIX. | In foglio, di carta pecora di fogli 91. | FOLCO di Candia, romanzo in versi [di Erberto Duca di *Danmartin*]. | Questo romanzo è citato dal *Du Cange* nel Glossario Latino al-la voce *Baccalarii*», dove si ricopia quanto riportato nel catalogo Zanetti del 1741⁵. Il terzo foglio di guardia, ricavato da una vecchia controguardia, è di dimensioni ridotte e in pergamena (295 × 207 mm); nel verso vi si legge «Romanzo provenzale».

Il codice è riccamente decorato. Ogni iniziale di lassa, colorata alternativamente in rosso e blu⁶, è decorata da antenne e volute a contrasto blu e rosse tracciate a penna che si estendono lungo i margini della pagina. Ogni lettera di inizio verso è maiuscola e di modulo un po' più grande. La prima carta è miniata. Nel margine superiore compare lo stemma dei Gonzaga a strisce nero e oro, stemma doppiamente riproposto nel margine inferiore, dove un angelo azzurro dalle ali viola sorregge il cimiero di Guido Gonzaga.

Il manoscritto era in possesso di Francesco Gonzaga, perché compare, insieme a V², nel celebre inventario redatto nel 1407, dove è identificabile con il n. «46. Guilielmus de Orenge. Incipit et finit ut supra [Fr. 20]. Continet cart. 91»⁷. Appartenne poi al nobile veneziano Zambattista Recanati (1687-1734), che lo acquistò tra il 1707 e il 1722, e alla sua morte nel 1734 passò alla Biblioteca Marciana (timbri di possesso «Biblioteca Nazionale | Venezia | di S. Marco» alle cc. 1v e 91r).

⁴ Rimane da approfondire l'osservazione di Bisson 2008, p. 84, secondo il quale questa mano sarebbe la stessa che interviene nelle cc. 75r-84v del manoscritto composito Venezia BNM fr. Z 18 (231). Confrontando i due manoscritti non ho potuto, infatti, rinvenire in V¹ le caratteristiche indicate da Bisson per la mano E del fr. Z 18, che «usa una abbreviazione particolare per *et*, abbellisce l'asta della *l* con un piccolo apostrofo. La scrittura presenta tratti sottili, lettere rotondeggianti, ariose, composte da pochi tratti. Risultano distintive le lettere maiuscole (*D*, *E*, *M*, *T*)».

⁵ Cfr. Zanetti 1741, p. 260.

⁶ Questa alternanza è affetta però da molte anomalie e alcune iniziali non sono state colorate, anche se sono visibili le letterine d'attesa tracciate dal copista. Il rubricatore non ha, inoltre, riempito le due righe lasciate dal copista nella c. 75r, prima della lassa 690, destinate verosimilmente a una rubrica che indicasse l'inizio della seconda parte, come accade in questo punto in V².

⁷ Cfr. Braghiroli (*et alii*) 1880, p. 512.

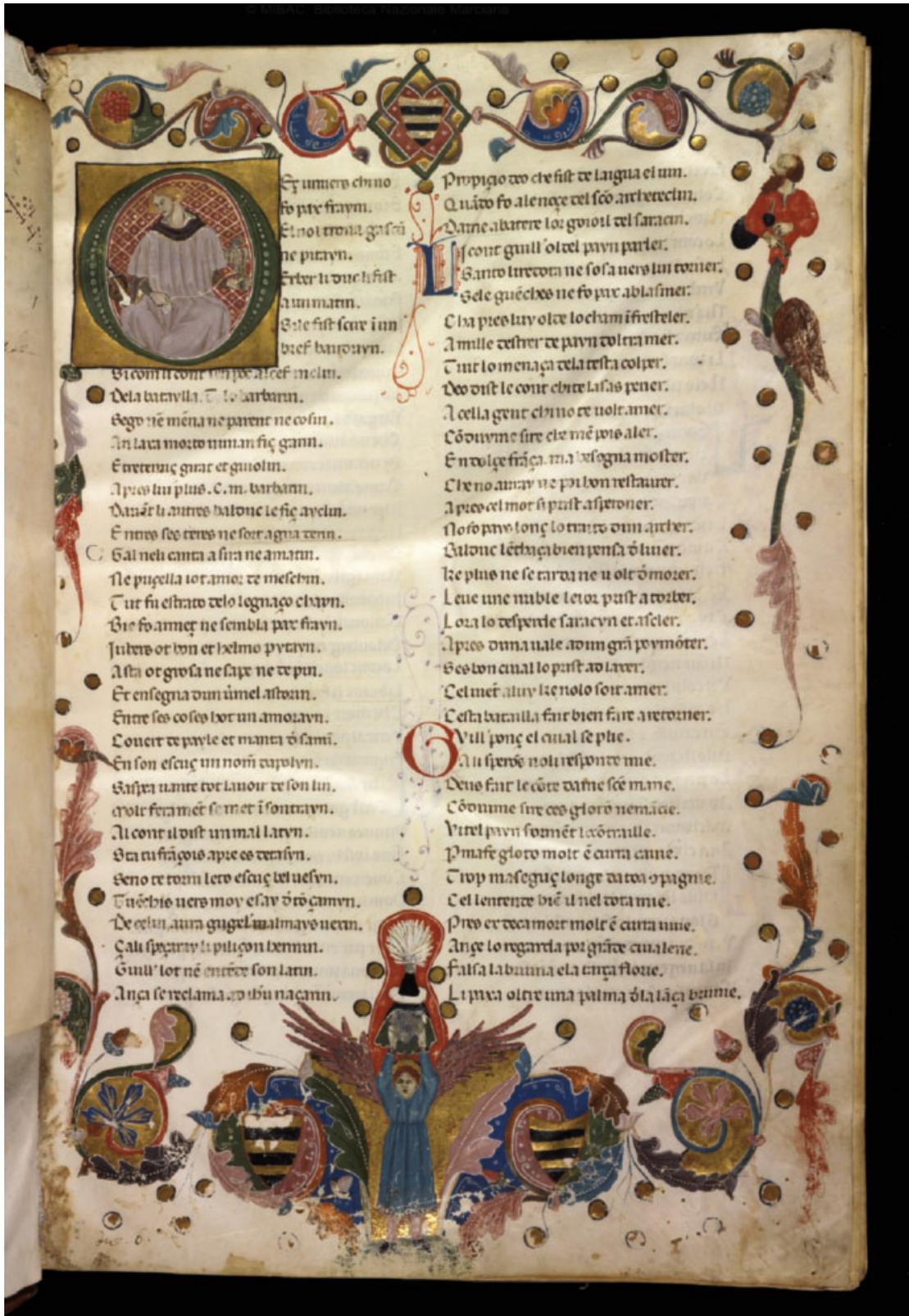


Figura 1. Venezia BNM fr. Z 19, c. 1r.

1.2 Il codice Venezia BNM fr. Z 20, cartaceo (335 × 250, f. 3 mm), acefalo del primo foglio, databile al primo quarto del XIV secolo ed esemplato a Bologna (nel 1329 appartenne al bolognese Bonifacio Carbonesi), consta di 55 ff. suddivisi in quaternioni, preceduti e seguiti da due guardie anteriori e posteriori: II, 55 (1-7: I⁸, per la perdita del primo foglio, avvenuta dopo il 1407⁸, vv. 1-216; 8-55: II-VI⁸), II. La carta è di qualità mediocre e non presenta alcuna filigrana. La scrittura, di un'unica mano, è una *littera textualis* italiana di piccolo modulo:

Il copista utilizza una particolare abbreviazione per *et*, simile alla cifra 2; non lega la cediglia di *ç* al corpo della lettera, lasciandola staccata e orizzontale; evidenzia la fine di verso. Alcune maiuscole presentano un disegno distintivo (*D*, *E*)⁹.

A c. 35r un'altra mano aggiunge una breve nota nel margine destro.

Una mano ottocentesca ha aggiunto la foliazione in cifre arabe in alto a destra sul *recto* di ogni foglio, senza tener conto del primo foglio perso. I fascicoli sono numerati nel margine inferiore del verso dell'ultima carta in numeri romani (c. 7v «primis» e nel margine inferiore della c. 8r «seco(n)dus», c. 15v manca, c. 23v III, c. 31v IIII), poi in numeri arabi (c. 39v .5., 47v .6.).

La rigatura è a mina di piombo con specchio di scrittura 290 × 225 (c. 28v, dove è particolarmente evidente). In ogni pagina le due colonne contengono tra i 55 e i 62 righe, ad eccezione della c. 55r, in cui la colonna b ne ha solo 31.

Le iniziali di lassa sono colorate a penna alternativamente in rosso e blu, ma sono di dimensioni ridotte e prive di altri elementi decorativi. Il rubricatore deve aver colorato prima le iniziali in rosso e poi quelle in blu, perché a partire dalla c. 32r queste ultime non sono più state eseguite e si leggono chiaramente solo le letterine d'attesa lasciate dal copista. Le lettere di inizio verso sono di modulo leggermente più grande e rilevate a sinistra.

Alla c. 46ra si scorge l'unica rubrica del manoscritto («Dela Çi s'acomença la pax de Leois et de Tebald»), che ha la funzione di segnalare l'inizio della seconda parte del poema con la lassa 690.

Alla c. 55v si legge a fatica l'annotazione del primo possessore «Iste liber est Bonefacij de Carbone(n)sib(us) de Bononia. An(n)o D(omi)ni MCCCXXVIII de mense Junii», e poi un'altra indicazione cronologica, «MCCCXXX»¹⁰. Il riferimento a Bologna pare confermato dal fatto che i Carbonesi erano una famiglia bolognese del XII sec. e, in particolare, «si tratta del nobile Bonifacio Carbonesi di Bologna che nel 1338 divenne conte di San Giovanni in Persiceto»¹¹.

⁸ Nel già citato inventario del 1407 l'*incipit* si poteva, infatti, ancora leggere. Per la descrizione del codice, cfr. anche: Moreno 1997, pp. 23-25; Bisson 2008, pp. 91-93.

⁹ Bisson 2008, pp. 91-92.

¹⁰ Indicazione quest'ultima riportata da Moreno 1997, ma che non leggo più.

¹¹ Cfr. Moreno 1997, p. 24.

Sotto questa annotazione sono disegnati in sanguigna un leone rampante con le fauci spalancate e un cavaliere sul suo destriero con un cimiero bicornuto, raffigurato anche sullo scudo tra le sue mani. Nella stessa carta compaiono poi altre quattro iscrizioni di mani diverse: «carte LV» e «Gulielmus de Orenge» (aggiunte probabilmente nel momento in cui il codice entrò nella biblioteca dei Gonzaga); «Nel titolo posto al di fuori del libro sopra le tavolette leggevasi | Gulielmus de orenge» (nota aggiunta probabilmente nel 1738, al momento di approntare la nuova legatura); e infine, vergata dalla mano che alla c. 1r ha scritto *venti*, «Romanzo provenzale», la stessa definizione che compare nel verso del terzo foglio di guardia del Venezia BNM fr. Z 19.

Come per quest'ultimo, la coperta è quella comune ai codici restaurati durante il bibliotecariato di Lorenzo Tiepolo, con misure 345 × 260 mm. Sul dorso si legge «FOUQUE | DE CAND. | ROM.» nella seconda casella in alto (su sei). Una prima segnatura è quella che ho menzionato nel margine inferiore della c. 1r a sinistra, *venti*. Sulla controguardia anteriore figurano la collocazione antica *Arm[adio] C – Th[eca] IV* (la stessa del ms. Venezia BNM fr. Z 19), poi cancellata e riscritta come *LXII – J*, a sua volta cancellata, e, nell'interlinea tra queste due segnature, la collocazione ducale *CIV. 3* (la stessa del ms. Venezia BNM fr. Z 19); nell'angolo in alto a sinistra figura in un'etichetta cartacea la segnatura attuale «Mss. Francesi | Fondo Antico n.º 20 | Provenienza | *Recanati* | *Giovanni Batt.* collocazione 233». Nel verso del primo foglio di guardia è ripetuto in alto a destra a matita *CIV. 3*, e in un'etichetta di pergamena incollata e centrata si legge «Codice XX. | in foglio, cartaceo, di fogli 55. | FOLCO di Candia, Romanzo, come nel Codice già descritto. Mancano tre pagine del principio», dove si ricopia quanto riportato nel catalogo di Zanetti del 1741¹².

Il manoscritto venne acquisito dai signori di Mantova e servì come *exemplar* per il ms. Venezia BNM fr. Z 19. Fu a Mantova che venne presumibilmente aggiunta l'annotazione «Gulielmus de Orenge», considerato che nell'inventario del 1407 di Francesco Gonzaga¹³ il codice è il n. «45. Guilielmus de Orenge. Incipit: *Des inuers chi no fo pays frayn. Et finit: unques non veistes gent si ben estre a parlier. Continet cart. 55*» (si noti l'errore nella lettura dell'incipit, perduto con il primo foglio, leggibile nel ms. Venezia BNM fr. Z 19, «*Oeç un vers chi no fo pax fraym*», mentre l'ultimo verso del ms. Venezia BNM fr. Z 20 è in realtà «*Unques non veistes gent si bien estre apareler*»).

Giovambattista Recanati acquistò il codice tra il 1707 e il 1722, per poi lasciarlo in eredità alla Biblioteca Marciana alla sua morte (1734), per cui si vedano anche qui i timbri di possesso «Biblioteca Nazionale | Venezia | di S. Marco» alle cc. 1r e 55r.

¹² Cfr. Zanetti 1741, p. 260. In realtà manca solo una pagina, come si evince, oltre che dalla struttura fascicolare presumibilmente simile a quella del resto del codice, dal numero di versi mancanti.

¹³ Cfr. Braghioli (*et alii*) 1880, p. 512.

2. Quello che in questa sede mi interessa approfondire è il rapporto tra i due codici, che sono chiaramente imparentati, dato che condividono le stesse lacune, numerosi errori e inversioni, nonché dodici lasse di cui sono gli unici latori¹⁴.

Nel ricostruire i rapporti tra i manoscritti marciari aiutano, inoltre, alcuni indizi codicologici, quali la presenza in V¹ di lasse trascritte l'una di seguito all'altra, senza spaziatura, capitale colorata né letterina guida proprio in corrispondenza di analoghe saldature anche in V²: in V² mancano, ad esempio, sia la capitale di inizio lassa che la letterina guida nella c. 5vb per il v. 1341 «Payn s'aloient et Guillome remant», come in V¹ c. 10rb; in V² nella c. 6ra per il v. 1371 «La nef Folcho mult est bien atorné», come in V¹ c. 10va; in V² nella c. 7va per il v. 1733 «Guiçard se leva tut droit in sun estanç», come in V¹ c. 13ra; in V² nella c. 12ra per il v. 2759 «Bertrame chivaçe a sa compagne fier», come in V¹ c. 20ra; in V² nella c. 12vb per il v. 2885 «Quand Guiçart vit lo Saracin venir», come in V¹ c. 21ra; in V² nella c. 16rb per il v. 3694 «Li roys Tebald est ostréz au pont paséz», come in V¹ 26va, ecc.

Il testo trådito da V² è, dunque, lo stesso di V¹, tranne le prime dieci lasse, che erano state trascritte nel foglio iniziale perduto.

A lungo si è creduto che V² fosse il *descriptus* di V¹. Paola Moreno ha per la prima volta supposto un'inversione nell'ordine di trascrizione dei due codici¹⁵, ipotesi che ho potuto confermare con agio curando l'edizione del testo. Si noti, tuttavia, che anche l'inventario del 1407 in fondo suggeriva lo stesso ordine, visto che V², n. 45, compare prima di V¹, n. 46, e che gli estremi testuali di quest'ultimo sono liquidati laconicamente con «Incipit et finit ut supra»¹⁶.

2.1 Per l'*eliminatio codicum descriptorum* da tempo è riconosciuta l'importanza di quelle che Sebastiano Timpanaro ha chiamato prove materiali e che Michael Reeve ha glossato con «physical evidence»¹⁷. Nella determinazione del rapporto tra due codici conta, infatti, non solo l'elemento testuale, ma sono importanti anche riscontri quali l'inserimento di apposite 'finestre' in corrispondenza di parti illeggibili presenti nell'antigrafo per un foro o una macchia, lezioni spiegabili con l'errato scioglimento di abbreviazioni o con particolari caratteristiche fisiche del modello, fascicoli fuori posto per un errore di rilegatura del codice, errori macrostrutturali dovuti a caduta di un foglio o di uno o più fascicoli. Secondo Sebastiano Timpanaro questo tipo di prove rappresenterebbero addirittura gli «unici criteri veramente sicuri»¹⁸.

Anche durante la collazione dei manoscritti marciari ci si imbatte in alcune prove 'fisiche' di derivazione di V¹ da V². In alcuni casi, ad esempio, la lezione deteriore di V¹ è sicuramente dovuta a difficoltà paleografiche presenti in V² oppure si spiega con singolari caratteristiche materiali dell'*exemplar*:

¹⁴ Cfr. la tavola sinottica in cui sono schematizzati questi rapporti in Gambino 2020. L'edizione di V¹ è consultabile in linea nella banca dati *RIALFrI*, come anche una prima versione parziale del *Foucon* francoitaliano basata su V².

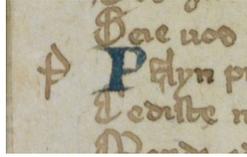
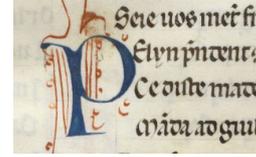
¹⁵ Cfr. Moreno 1992, pp. 197-199 e 1997, pp. 24-25.

¹⁶ Cfr. Braghioli (*et alii*) 1880, p. 512.

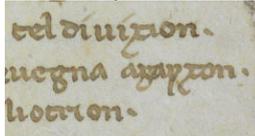
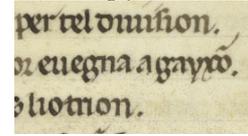
¹⁷ Cfr. Timpanaro 1985, pp. 165-166; Reeve 2011, p. 151.

¹⁸ Timpanaro 1985, p. 165. Una buona sintesi su questa tipologia di prove e sulla bibliografia progressa è ora in Marchetti 2019.

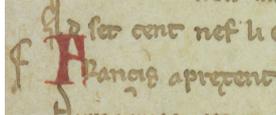
v. 917

V² c. 4^{ra} *Pelyn*V¹ c. 7^{ra} *Pelyn*La -a- maiuscola di V² è stata interpretata come una -E- da V¹.

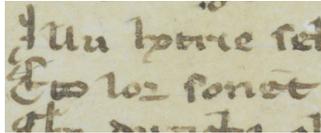
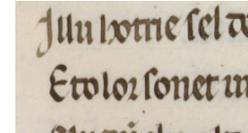
v. 1239

V² c. 5^{ra} *rayxon*V¹ c. 9^{va} *gayxon*Lo svolazzo della *r*- di V², che può sembrare la gamba di una *g*-, ha indotto in errore V¹.

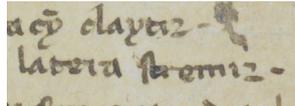
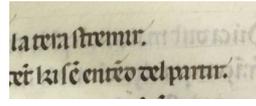
v. 1304

V² c. 5^{va} *Françis*V¹ c. 10^{ra} *Arançis*A causa di una piccola sbavatura del colore rosso la *F*- di V² potrebbe sembrare una *A*-, e così ha letto V¹, nonostante la presenza della letterina guida *f* nel margine sinistro.

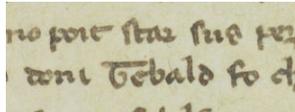
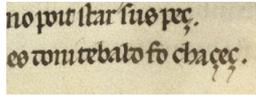
v. 3488

V² c. 15^{ra} *Et lor*V¹ c. 25^{ra} *Et olor*Dopo la -*t* una sbavatura di inchiostro in V² forma quella che può sembrare una *o*, così ricopiata da V¹.

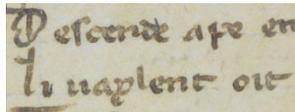
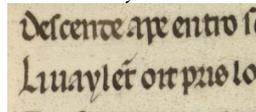
v. 3491

V² c. 15^{ra} *fremir*V¹ c. 25^{ra} *stremir*Una sbavatura dell'inchiostro induce in errore V¹.

v. 4174

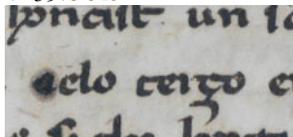
V² c. 18^{va} *dont*V¹ c. 29^{va} *doni*La mancanza dell'astina orizzontale fa sembrare la -*t* una -*i*.

v. 4205

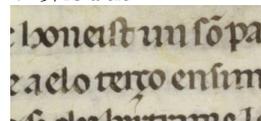
V² c. 18^{va} *vaxlent*V¹ c. 30^{ra} *vaylent*L'asta della -*x*- scende sotto il rigo e la fa sembrare una -*y*-.

v. 8127

V² 35vb *e lo*



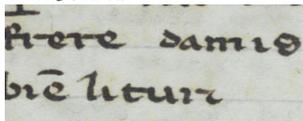
V¹ 57rb *a elo*



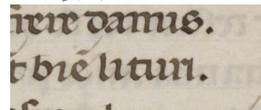
Una macchia di V² è interpretata da V¹ come una *a*.

v. 8325

V² c. 36va *tur*



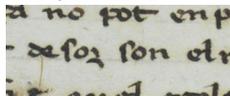
V¹ c. 58vb *turi*



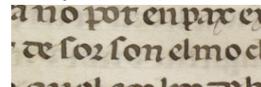
Il trattino orizzontale della *-r* si fonde con il punto metrico di fine verso tanto da sembrare una *-i*.

v. 8347

V² c. 36va *desoz*



V¹ c. 58vb *desor*



La peculiare *-z* finale di V² viene interpretata come *-r* da V¹.

2.2 Spostando ora l'attenzione sugli aspetti testuali, è possibile stilare una classificazione di innovazioni e varianti che nel complesso dimostrano la *descriptio* di V¹ e spesso consentono di comprendere l'eziologia dell'errore.

2.2.1 Il testo di V¹ è caratterizzato da una nutrita serie di lacune. In V¹, ad esempio, sono omessi, rispetto a V², i seguenti versi:

a. 553

V², vv. 552-554, c. 2rb

San Çilie sire, chi omo cher en Proençe,
l'arma de luy nostre segnor presente
Ch'el non senta nul peril ne tormente!

V¹, c. 4vb

San Çilie sire, chi omo o ber en Proe[n]çe
Ch el no[n] senta nul peril ne torme[n]te”

b. 772-775 per un *saut du même au même* da *prix*a a *pris*a

V², vv. 770-776, c. 2rb

Oit mill payns ch'el servent per [s]a drueri[s]a¹⁹:
S'ella valsist, muier l'aust prix,
Mays ella n'ot de son cor convoytysa.
Se Françes venent, molt avront servisa,
l'amor Folcho sera per le' requixa;
E cil ert tels ken en son cors se pris.
Quant armêç è 'l bon destrer de Frix,

V¹, c. 6rb

Oit mill payns ch el serve[n]t p[er] adruieria:
S'ella valsist muier l'aust prixQua[n]t armeç el bon dextrer de frixa;

¹⁹ Cfr. Schulz-Gora 1909, I, p. 32, v. 708 «a mil paiens sert por sa drüelise», e in apparato «o mil p. si ert p. sa druerise» P3, «7 maint p. sert p. sa druerise» B.

c. 2664

V², vv. 2663-2665, c. 11vb

Davant la sale est a pié desenduç,
Trova Guillome, si le rende grant saluç;
 «Bertrame vos manda, ke nos somes venuç,

V¹, c. 19va

Davant la sale est a pie descenduç;
 «Bertrame vos manda, ke vos [sic] somes venuç;

d. 6156

V², vv. 6155-6157, c. 27rb

Le bedoins et cil Garsilant,
li roy de Biles, ke vos geria' tant
 Che a drita forçe lo rescu Volbruant,

V¹, c. 43vb

Che a drita forçe lor escu vol bruant;

e. 7133 alla fine della lassa CCCLXXXVIII

V², vv. 7131-7133, c. 31va

Chi no le mene au real compaignon,
 Chi n'aia perdu l'amisté e lo don
De Leoys et del frere Bovun.»

V¹, c. 50va

Chi no le mene au real compaignon,
 Chi n'aia perdu l'amisté e lo don;

f. 9758

V², vv. 9757-9759, c. 42ra

Duy anni fo povres et richo lo fist aséç;
Quel li rende d'un el de estre liéç,
 Si li rende sa tera dun ill ert mult iréç.

V¹, c. 72va

Duy anni fo povres et richo lo fist aseç;
 Quel li rende sa tera dun il ert mult ireç;

g. due emistichi dei vv. 11210-11211

V², vv. 11210-11212, c. 48rb

Et quant il tornerent *si got Bertramn ensiguie*
Et si lor hont por garder .v.f. sarçent a pie
 Si g'ot li amalades et l'infirmi laxe

V¹, c. 78vb

Et quant il tornarent
 v.f. sarçent a pie
 Si g'ot li amalades et l'infirmi laxe;

h. 11272, ultimo verso della c. 48vb, per una sorta di *saut du même au même* da *saglee a sengle*.
 Il v. 11271 *De pere entalie ert muree [et] sa[n]glee* è, inoltre, il primo della colonna 79rb di V¹

V², vv. 11270-11272, c. 48vb

Una cité mult riche et fo entor mure
 De pere entalie ert muree et saglee,
Et le fosse plene d'aygue dunt ile estoir sengle

V¹, c. 79ra

Una citéç molt riche [et] fo entor mure
 De pere entalie ert muree [et] sa[n]glee;

i. 11385, omesso in V¹ per un *saut du même au même* da *Tant* a *Et tant*

V², vv. 11384-11386, c. 48vb

No sera de viande leçerament aquixe.

Tant la citéz de totes ren por prise

Et tant par estre la gent en bataille ademixe

V¹, c. 80ra

No sera de viande leçerament aquixe.

Et tant par estre la gent en bataille ademixe;

l. 12653 per un *saut du même au même* da *mamelle* a *mamelle*

V², vv. 12652-12654, c. 54ra

Le cuita speçer le cuer per desoç la mamelle

de mon glavie forbiç dont trençe la mamelle

Et Tebald l'esclavon espandera la puelle.

V¹, c. 88vb

Le cuita speçer le cuer p[er] desoç la m[am]elle

Et Tebald l'Esclavo[n] espa[n]dera la puelle.

2.2.2 Dimostrano poi i rapporti tra i due codici marciiani alcune lezioni proprie di V¹ (a destra) rispetto a V² (a sinistra). Si tratta per lo più di errori paleografici consistenti nel fraintendimento di una lettera, banali *lapsus calami*, talvolta in sequenza, per segni che si assomigliavano nell'esecuzione quali *clo*, *cle*, *clt*, *elo*, *nlu*, *iltr*, *lls*, *fls*, *q/g*, *rlt* :

| | | |
|-----------------------------|-------------------------------|--|
| 220 dera] olera | 221 scrie] serie | 244 peron] poron |
| 248 oskeç] ostieç | 251 apreçenuç] apreçenuç | 261 Veeç] Veet |
| 279 saxie] sapie | 299 invoier] invoior | 321 vait] nait |
| 353 Gu] gur | 362 Ne l'avront] Nes avront | 398 Velle] Nelle |
| 406 lovent] levent | 450 guenquist] guenguist | 454 pecez] peteç |
| 460 vos regart] vos te gart | 490 le loçes] lo loçes | 512 hec] hoc |
| 556 fo] so | 556 oylç] oplç | 588 dotançe] detançe |
| 617 auberg] aubers | 620 estolie] estolie | 675 paian] poian |
| 689 te plevis] de plenis | 693 dos se mis] des femis | 694 ton] con |
| 701 tors] cors | 732 eresplant] cresplant | 786 vostre tere s'est enç] nostre tere fest eriç |
| 788 ioia] ieia | 805 cuvert] cun ert | 833 loges] leges |
| 853 tant] rant | 853 ie] io | 859 asalie] asalie |
| 868 partø] parte | 876 chayre] claire | 893 anç] auç |
| 908 sonlis] senlis | 819 dos] des | 885 tolire] colire |
| 908 son lis] senlis | 977 roee] roçe | 1009 pocha vivanda] por havi nanda |
| 1021 tenomes] tenemes | 1042 Cuy] luy | 1071 or] ot |
| 1072 avoir] avoit | 1074 gueroier] guerdier | 1081 vil] nil |
| 1084 Pocho] por ho | 1136 proç] preç | 1257 poyseç] poiser |
| 1294 l'ont] lent | 1321 ysille] yfle | 1321 tirant] citant |
| 1350 pan] pane | 1351 ke to] breto | 1364 n'ert] vert |
| 1382 tem asalt] remasalt | 1387 gera] gera | 1431 coto] toto |
| 7444 vençéz] vençer | 7492 ot] et | 7502 Ne] Ile |
| 7512 Hec] Het | 7573 ensegle] ensegne | 7662 nol] uol |
| 7992 securue] setorue | 7996 excrient] extrient | 8051 reviverent] revinerent |
| 8126 honcist] honeist | 8158 tentinixent] centinixent | 8192 endanéç] eirdanéç |
| 8285 non crie] nen rie | 8310 pris] gris | 8314 foel] for |
| 8383 deree] doree | 8434 garir] gariç | 8488 nient] vient |
| 8532 ton] com | 8541 Barota] la rota | 8602 mener] meneç |
| 8630 ot] et | 8636 argent] orgent | 8676 A piéç] apreç |
| 8710 Tur gi] Tirchi | 8726 n'ot] m'ot, ecc. | |

Più raramente si tratta del fraintendimento di una coppia di lettere:

217 *kareles*] *kardes* 268 *estormie*] *eformie* 1377 *li a tale*] *batale*

dell'omissione o dell'aggiunta di una lettera:

305 *çente*] *çent* 577 *fia*] *fiza* 7865 *Maudras*] *Mandrais*

oppure dell'inversione tra due lettere:

381 *quatro*] *quarto* 1035 *batixime por*] *batixine pro*

Particolarmente frequente è il travisamento di caratteri o gruppi di caratteri costituiti da una serie di aste (per lo scambio simile di *n/u* o *u/v*, si aggiungano gli esempi citati sopra):

| | | |
|---|--|---|
| 75 <i>forniee</i>] <i>formee</i> | 372 <i>li us</i>] <i>luis</i> | 385 <i>A li</i>] <i>Au</i> |
| 396 <i>ni ert</i>] <i>mert</i> | 605 <i>malbaylie</i>] <i>ni a baylie</i> (con omissione di -l-) | 664 <i>l'an iavier</i>] <i>lamamer</i> |
| 665 <i>l'a ma mer</i>] <i>lan iavier</i> | 680 <i>larom</i>] <i>laroin</i> | 709 <i>fors le rivage</i>] <i>sors lenuage</i> |
| 889 <i>s'em</i>] <i>sen i</i> | 941 <i>Vivian</i>] <i>ivinan</i> | 1037 <i>iudey</i>] <i>videy</i> |
| 1298 <i>arive</i>] <i>aruie</i> | 1430 <i>garison</i>] <i>ganson</i> | 1469 <i>portari</i>] <i>portan</i> |
| 7688 <i>nul</i>] <i>mil</i> | 7756 <i>Vivian</i>] <i>Vunan</i> | 7987 <i>aiue</i>] <i>auie</i> |
| 8010 <i>tinti</i>] <i>tuti</i> | 8139 <i>eritéz</i>] <i>enteç</i> | 8255 <i>rient</i>] <i>nent</i> |
| 8460 <i>camois</i>] <i>carnois</i> | 8508 <i>caru</i>] <i>cani</i> | 8592 <i>iuçamento</i>] <i>viçamnto</i> |
| 8711 <i>mu</i>] <i>niu</i> | | |

Sono, invece, rarissimi i casi in cui è V^1 ad avere la lezione migliore. Gli errori di V^2 , tuttavia, sono in tali casi sempre piuttosto banali e le varianti introdotte sono spiegabili come frutto dell'iniziativa del copista di V^1 , che ogni tanto si rende conto dell'abbaglio di V^2 e desidera porvi rimedio:

| | |
|--|---|
| 392 <i>qu[e]rere</i>] V^2 <i>qurere</i> , V^1 <i>querere</i> | 1118 <i>Salatereç</i>] V^2 <i>zalatereç</i> , V^1 <i>salatereç</i> |
| 8614 <i>chastele</i>] V^2 <i>chastese</i> , V^1 <i>chastele</i> | 8753 <i>açiers</i>] V^2 <i>arçiers</i> , V^1 <i>açiers</i> |
| 11220 <i>beelles</i>] V^2 <i>bleelles</i> , V^1 <i>beelles</i> | |

Queste correzioni sporadiche sono le sole occasioni nelle quali lo scriba di V^1 introduce varianti nel suo modello con intenzionalità e consapevolezza. A colpire è piuttosto la pedissequa ripetizione da parte di V^1 di lezioni prive di senso di V^2 . Sono comuni ad entrambi i codici, ad esempio, errori come:

| | | |
|---|--|-------------------------------------|
| 265 <i>Bliaud</i>] <i>bliäd</i> | 265 <i>chevos</i>] <i>ienos</i> | 368 <i>ia</i>] <i>la</i> |
| 400 <i>li ot</i>] <i>oliot</i> | 446 <i>un [arc] d'elborç</i>] <i>un de l bort</i> | 885 <i>tolire</i>] <i>colire</i> |
| 977 <i>roée</i>] <i>roçe</i> | 1116 <i>torent</i>] <i>corent</i> | 1125 <i>mur</i>] <i>mut</i> |
| 1475 <i>guiderdon</i>] <i>guiderilon</i> | 1684 <i>ca[r]gent ker</i>] <i>tagent kel</i> | 1834 <i>driçee</i>] <i>driçere</i> |
| 2604 <i>sasine</i>] <i>saline</i> | | |

e così via. V^1 , insomma, commette gli stessi errori di copia in cui incorre V^2 , solo che in V^1 risultano più numerosi, perché si sommano a quelli già presenti nell'antigrafo V^2 .

L'insieme di queste osservazioni permette di concludere che V^1 , manoscritto membranaceo curato e decorato, è la 'bella copia' di V^2 , codice esemplato su carta di qualità mediocre e senza

particolari ambizioni estetiche. La derivazione *recta via* di V¹ da V² sembra da tutti punti di vista l'ipotesi di lavoro più economica.

3. L'interesse nei confronti dello studio di singoli manoscritti è negli ultimi anni aumentato sulla scia delle indagini svolte a partire dai manufatti che tramandano i testi letterari. La filologia materiale (*textual cultures* in inglese) ha cominciato a studiare i codici anche nelle loro implicazioni culturali, seguendo il circuito produzione-copia-fruizione del testo e occupandosi, tra le altre cose, della definizione del *modus scribendi* dei copisti, ambito al quale si sono dedicati soprattutto i filologi biblici inglesi e americani impegnati nello studio del Nuovo Testamento in lingua greca (*scribal habits, scribal tendencies* o *scribal practices*)²⁰, nonché alcuni studiosi italiani²¹.

Tra questi filoni di ricerca ben si collocano gli studi che hanno focalizzato l'attenzione sui *codices descripti*, i quali consentono ai filologi di entrare nell'officina di un copista e analizzare nel dettaglio il suo comportamento durante la trascrizione dell'*exemplar*.

I risultati sono spesso sorprendenti e hanno importanti ricadute sul piano della teoria ecdotica.

Dopo le opere classiche di Edmond Faral e di Ramon Menéndez Pidal del 1910 e 1924 sui giullari, cui sono seguiti nel 1955 e 1960 gli studi di Jean Rychner sulla *chanson de geste* e sul *fabliau*, e, più tardi, le esplorazioni sull'importanza della dimensione orale nella letteratura di Paul Zumthor, si è costituita una tradizione critica che molto ha insistito sulla variazione quale caratteristica delle opere medioevali.

Il dibattito scaturito in seguito all'uscita del libro di Bernard Cerquignani nel 1989 dal titolo evocativo, *Éloge de la variante : Histoire critique de la philologie*, pur aspramente criticato per le banalizzazioni e la fallacia delle conclusioni²², ha consolidato l'idea che la *variance* sia una caratteristica costitutiva della letteratura medievale. Per quanto riguarda i testi romanzati, anche altri studiosi, con più fondati argomenti, hanno poi giustamente sottolineato la specificità di una tradizione testuale in volgare in cui il copista è in sintonia con il testo che ha davanti e tende a modificarlo in modo più o meno cosciente in fase di trascrizione, arrivando ai limiti della riscrittura²³. L'equilibrio instabile tra trascrizione, rimaneggiamento e riscrittura, che si

²⁰ Cfr. Shipley 1904, Colwell 1969 e Ker 1979; cfr., inoltre, Havet 1911, XXXIV-XLII, pp. 201-264, *La personnalité du copiste*.

²¹ Cfr., ad esempio, Careri 2001 per la riproduzione di codici facsimilati e Careri – Rinoldi 2004 per la tipologia dei codici gemelli; cfr., inoltre, Careri 2010, Divizia 2011, Marchetti 2015 e Marchetti 2019, che nella sua tesi di dottorato studia cinque coppie di *codices descripti* della *Commedia* di Dante, elaborando uno strumento diagnostico utile all'individuazione dei *codices descripti*.

²² Secondo lo studioso francese ogni atto di copia è afflitto da un irrazionalizzabile tasso di variazione e diventa l'occasione per una revisione del testo stesso, tanto che in epoca medievale sarebbe anacronistico utilizzare il concetto di autore e più appropriato introdurre la figura del 'copista rifacitore', con l'adozione di una prospettiva che finisce con il rendere inutilizzabili gli strumenti della critica testuale e il metodo genealogico-ricostruttivo.

²³ Cfr. Varvaro 1999, pp. 387-433; Varvaro 2001, pp. 1-75; Huot 1993; Busby 2002; Varvaro 2002, pp. 285-355; Careri 2008, pp. 1-21.

riscontra soprattutto nella tradizione di alcuni generi, ha insomma fatto passare in giudicato l'idea del copista/autore/editore.

Tuttavia, proprio lo studio dei *descripti* dimostra come esistano anche molti copisti, probabilmente la maggior parte, che si ponevano come obiettivo quello di essere quanto più fedeli possibile all'*exemplar* che stavano trascrivendo, riproducendo in modo mimetico persino lezioni che non dovevano per loro avere alcun senso.

La preminenza di varianti grafiche e fonomorfolologiche, di banali *lapsus* o di altre corrottele di origine poligenetica testimoniano un ruolo essenzialmente passivo dello scriba, tanto che un tasso di variazione particolarmente alto tra due testimoni si può spesso spiegare in modo più economico con l'esistenza di numerosi *interpositi* perduti, più che con la presenza di un ipotetico 'copista rifacitore'²⁴.

Nello studio di una tradizione manoscritta, in conclusione, non si può mai generalizzare ed è sempre necessario inserire il copista all'interno delle specifiche coordinate temporali e culturali che gli sono proprie. Il *case study* dei due manoscritti marciani si aggiunge ai risultati di altre indagini sui *codici descripti* e permette di osservare come le varianti introdotte nell'atto di copia siano per la maggior parte di tipo involontario e si accumulino di esemplare in esemplare. La figura del copista, insomma, pare ben distinta da quella del rifacitore²⁵.

I. Manoscritti

| | |
|----------------------|---|
| Venezia BNM fr. Z 16 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, francese Z 16 (=229) |
| Venezia BNM fr. Z 18 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, francese Z 18 (= 231) |
| Venezia BNM fr. Z 19 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, francese Z 19 (= 232) |
| Venezia BNM fr. Z 20 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, francese Z 20 (= 233) |
| Venezia BNM fr. Z 22 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, francese Z 22 (=258) |
| Venezia BNM fr. Z 23 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, francese Z 23 (=234) |

²⁴ Cfr. Tyssens 1988, p. 444: «quand plusieurs manuscrits épiques appartiennent à une famille et qu'on peut donc les confronter entre eux et au subarchétype dont ils procèdent, on voit que nos copistes ne pratiquent pas autrement que les autres, et ils sont même parfois remarquablement fidèles». Cfr., inoltre, Varvaro 2002, p. 302; Marchetti 2019, pp. 30 e 231, con altra bibliografia.

²⁵ Sulla rigorosa organizzazione del lavoro all'interno degli *scriptoria*, cfr., ad esempio, Moreno 2002, pp. 495-496, con altra bibliografia.

II. Bibliografia

Antonelli – Cassì 2016

Armando Antonelli – Vincenzo Cassì, *Brandelli d'epica. II. Foucon de Candie*, in «Francigena», 2 (2016), pp. 5-33.

Arlima

Archives de littérature du Moyen Âge – ARLIMA, administré et dirigé par Laurent Brun, [https:// www.arlima.net](https://www.arlima.net) [cons. 25. III. 2020].

Bisson 2008

Sebastiano Bisson, *Il fondo francese della Biblioteca Marciana di Venezia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, ('Sussidi eruditi', 76), 2008.

Braghioli (*et alii*) 1880

Willelmo Braghioli, Paul Meyer, Gaston Paris, *Inventaire des mss. en langue française possédés par Francesco Gonzaga I, capitaine de Mantoue mort en 1407*, in «Romania», 9 (1880), pp. 497-514.

Busby 2002

Keith Busby, *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, 2 voll., Amsterdam-New York, Rodopi, 2002.

Careri 2001

Maria Careri, *Codici facsimilati e tradizione attiva nella Geste des Loherains*, in «Romania», 119 (2001), pp. 323-356.

Careri 2008

Maria Careri, *Les Manuscrits épiques : codicologie, paléographie, typologie de la page, variantes*, in *Acts of the Seventeenth International Congress of the Société Rencesvals for the Study of Romance Epic*. (Storrs, Connecticut, July 22-28) (= «Olifant», 25/1-2 [2006]) [ma publ. 2008], pp. 1-21.

Careri 2010

Maria Careri, *Copisti di testi romanzati ed ecdotica*, in *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*. Primer colloqui internacional del Grup Narpan 'Cultura i literatura a la baixa edat mitjana' (UAB, UB, UdG) (Barcelona, 22 i 23 novembre de 2007), ed. Anna Alberini, Lola Badia i Lluís Cabré, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edendum, Publicacions URV, 2010, pp. 41-59.

Careri – Rinoldi 2004

Maria Careri, Paolo Rinoldi, *Copisti e varianti: codici gemelli nella tradizione manoscritta della Geste de Guillaume d'Orange e della Geste des Loherains*, in «Critica del testo», 7/1 (2004), pp. 41-104.

Cerquiligni 1989

Bernard Cerquiligni, *Éloge de la variante : Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

Colwell 1969

Ernest C. Colwell, *Method in Evaluating Scribal Habits: A Study of P45, P66, P75*, in *Studies in Methodology in Textual Criticism of the New Testament*, Leiden, Brill, 1969, pp. 106-124.

DÉAF

Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français. Complément bibliographique, version chantier électronique, rédigé par Frankwalt Möhren, http://www.deaf-page.de/fr/bibl_neu.php [cons. 25. III. 2020].

Divizia 2011

Paolo Divizia, *Fenomenologia degli 'errori guida'*, in «Filologia e critica», 36/1 (2011), pp. 49-74.

Gambino 2020

Francesca Gambino, *Interpolazioni e lasse inedite del Foucon de Candie francoitaliano*, in «Revue de linguistique romane», 84 (2020), pp. 111-175.

Havet 1911

Louis Havet, *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*, 2 voll., Paris, Hachette, 1911; rist. anast. Roma, 'L'Erma' di Bretschneider, 1967.

Huot 1993

Silvia Huot, *The Romance of the Rose and its Medieval Readers. Interpretation, Reception, Manuscript Transmission*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Ker 1979

Neil Ripley Ker, *Copying an Exemplar: two Manuscripts of Jerome on Habbakuk*, in *Miscellanea codicologica F. Masai dicata*, 2 voll., Gand, E. Story-Scientia S.P.R.L., 1979, vol. I, pp. 203-210.

Marchetti 2015

Federico Marchetti, *Un caso di eliminatio codicum descriptorum nella tradizione della Commedia*, in «Filologia Italiana», 12 (2015), pp. 49-60.

Marchetti, 2019

Federico Marchetti, *'Scribal behaviour' e 'scribal habits': un problema metodologico. Fenomenologia dei codices descripti*, Dottorato in Scienze Umane, tutori proff. Paolo Trovato e Rossend Arqués Corominas, ciclo XXXI, Università degli Studi di Ferrara, 2019.

Moreno 1992

Paola Moreno, *Sui manoscritti veneziani del Foucon de Candie*, in «Medioevo romanzo», 17 (1992), pp. 197-199.

Moreno 1997

Paola Moreno, *La tradizione manoscritta del Foucon de Candie. Contributo per una edizione*, Napoli, Liguori, 1997.

Novati 1890

Francesco Novati, *I codici francesi de' Gonzaga secondo nuovi documenti*, in «Romania», 19 (1890), pp. 161-200.

Reeve 2011

Michael D. Reeve, *Eliminatio codicum descriptorum: a methodological problem*, in *Manuscripts and*

Methods. Essays on Editing and Transmission, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011, pp. 145-174.

RIALFrI

Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Franco-Italiana, diretto da Francesca Gambino, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università degli Studi di Padova, <http://www.rialfri.eu/rialfriWP/> [cons. 25. III. 2020].

Schultz-Gora 1909, 1915, 1936

Herbert le duc de Danmartin, *Folque de Candie*, von O[skar] Schultz-Gora, 3 voll., Dresden-Halle-Jena, Niemeyer, ('Gesellschaft für romanische Literatur', 21, 38, 49), 1909, 1915, 1936.

Schultz-Gora – Mölk 1966

Herbert le Duc de Danmartin, *Folque de Candie, Einleitung*, von Ulrich Mölk, vol. 4, Tübingen, Niemeyer, 1966.

Shibley 1904

Frederick William Shibley, *Certain Sources of Corruption in Latin Manuscripts. A Study Based Upon Two Manuscripts of Livy: Codex Puteanus (Fifth Century), and its Copy, Codex Reginensis 762 (Ninth Century)*, New York, The Macmillan Company, 1904.

Timpanaro 1985

Sebastiano Timpanaro, *Recentiores e deteriores, codices descripti e codices inutiles*, in «Filologia e critica», 10/2-3 (1985), pp. 164-192.

Tyssens 1988

Madeleine Tyssens, *La tradition manuscrite et ses problèmes*, in *L'épopée*, 49, Turnhout, Brepols, ('Typologie des sources du Moyen Âge occidental'), 1988, pp. 229-250.

Varvaro 1999

Alberto Varvaro, *Il testo letterario*, in *Lo spazio letterario del medioevo*, dir. Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, 2. *Il Medioevo volgare. La produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1999, vol. I, pp. 387-422.

Varvaro 2001

Alberto Varvaro, *Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale*, in «Romania», 119/1-2 (2001), pp. 1-75, poi in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanica*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 285-355 [da cui si cita].

Zanetti 1741

Anton Maria Zanetti, *Latina et italica D. Marci Bibliotheca codicum manu scriptorum per titulos digesta*, [Venetiis], Apud Simonem Occhi Bibliopolam, 1741.

Zanichelli 1997

Giuseppa Z. Zanichelli, *Miniatura a Mantova nell'età dei Bonacolsi e dei primi Gonzaga*, in «Artes», 5 (1997), pp. 36-71.

UN AUTRE POINT DE VUE. L'APPORT DE L'HISTOIRE DE L'ART
À LA RECONSTRUCTION DE LA CIRCULATION DE MANUSCRITS
ENTRE LA FRANCE ET L'ITALIE

Francesca Fabbri

Durant l'été 2018, j'ai eu la chance d'entrer par hasard dans un lieu situé sous l'historique librairie Elwert à Marbourg (Hesse), utilisée pour des lectures et des rencontres avec des écrivains... et j'en restai stupéfiée : sur les murs rugueux de ce qui était tout simplement une cave en sous-sol, on pouvait discerner, tracées avec une peinture noire qui semblait récente, des silhouettes de cavaliers prêts pour un tournoi (Fig. 1-3).



Figure 1.

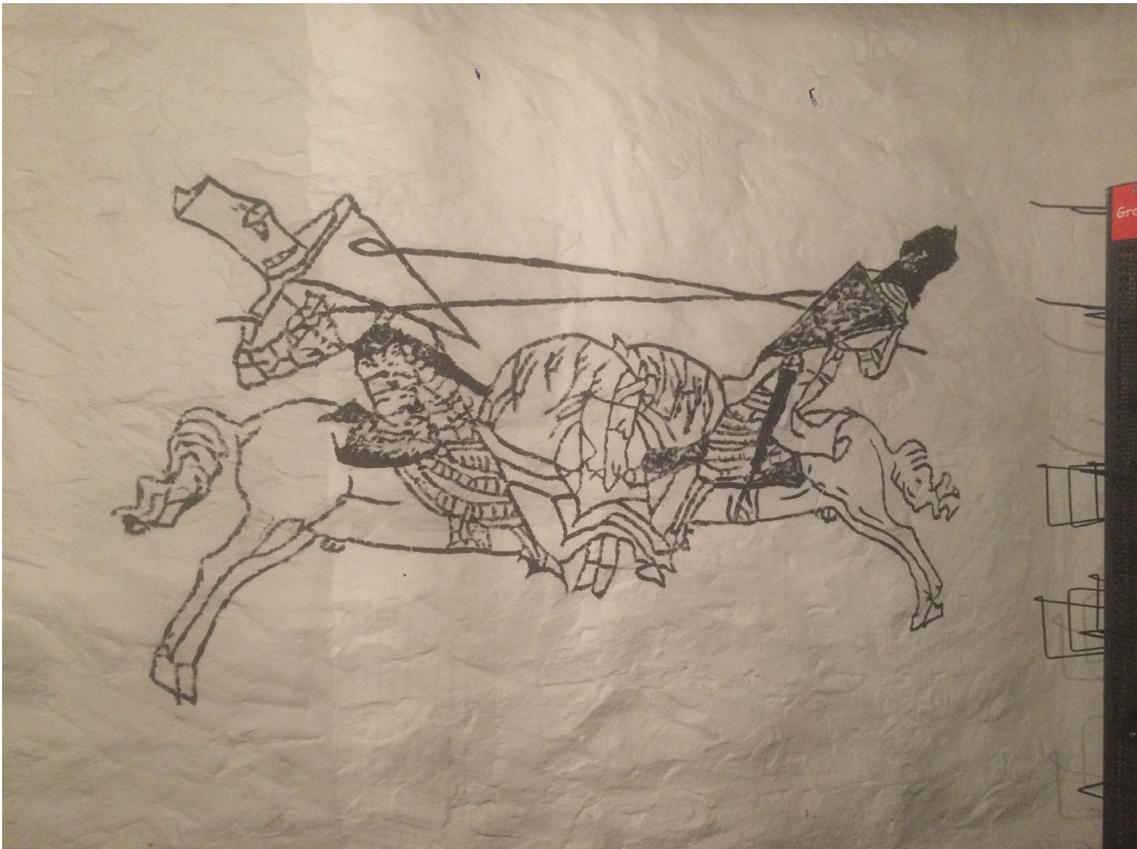


Figure 2.



Figure 3.

Elles étaient en tout point identiques aux illustrations d'un manuscrit médiéval qui, pour ainsi dire, m'accompagne depuis des années : le Paris BNF fr. 1463, dans lequel on trouve ce qu'on appelle la *Compilation Arthurienne* de Rustichello de Pise¹. La reproduction des dessins de cette œuvre de la fin du XIII^e siècle par un jeune inconnu en 1965 à l'occasion d'une fête (l'information m'a été communiquée par Rudolf Braun Elwert, propriétaire de l'époque) et probablement à l'aide de diapositives projetées sur les parois, se chargeait, dans l'ambiance suggestive créée par le volume de la pièce, d'une puissance représentative d'autant plus forte qu'elle tranchait avec les représentations plates à deux dimensions du parchemin. Les figures agiles dessinées sur l'enduit blanc du mur soulignaient encore plus l'élégance et la souplesse du trait de l'inconnu illustrateur du Moyen Âge.

Ce manuscrit, et ses nombreux 'petits frères', ont été l'objet de passionnants débats quant à leur attribution, alimentés pendant près de trente ans aussi bien par les historiens de la littérature et des langues romanes que par les historiens de l'art ; les conclusions semblent aujourd'hui converger vers un cadre totalement nouveau et encore à étudier, qui a bouleversé nos connaissances jusqu'alors de ce que pouvaient être les chemins empruntés par les manuscrits dans la péninsule italienne. Cette étude a pour objet de brièvement rappeler la teneur de ces débats au niveau mondial, et présenter les pistes actuellement explorées par les chercheurs, tout en s'attachant aux fascinantes illustrations que ces manuscrits renferment ; je remercie la responsable de ce livre de bien avoir voulu publier mon travail historique et artistique en accompagnement de textes plus spécifiquement philologiques.

1. *Le débat sur les attributions et les nouvelles pistes*

Vouloir résumer les grands moments de ce débat équivaut en quelque sorte à parcourir une collection historiographique ainsi que les différentes clefs de lecture et de mise en contexte d'une œuvre artistique sur la durée d'un siècle environ.

Le groupe de manuscrits auquel le Paris BNF fr. 1463 appartient fut constitué et attribué pour la première fois par Pietro Toesca, un des plus importants experts du Moyen Âge au XX^e siècle, au travers d'un texte de 1912, fondamental pour l'histoire de l'art italien, et intitulé *La peinture et la miniature en Lombardie des monuments les plus anciens jusqu'à la moitié du XV^e siècle*² ; Toesca lui-même repris à nouveau son hypothèse dans un article de la monumentale *Histoire de l'art italien, I, Le Moyen-Âge*, en 1927³. Le chercheur avait reconnu, sur la base d'un style commun des traits, dans le *Tristan* du ms. Modena BE alfa T. 3. 11, dans les *Guiron* des mss. Venezia BNM fr. Z IX et Roma BAV Reg. Lat. 1501, et enfin dans le *Lancelot* du ms. Venezia BNM fr. Z XI⁴, l'œuvre d'un atelier italien du nord-ouest entre la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle : il y voyait un lien, sur la base de leur apparat décoratif commun,

¹ Le manuscrit a été entièrement numérisé.

² Cfr. Toesca 1912, pp. 164-165 et 384-385.

³ Cfr. Toesca 1927, pp. 1087-1088, n. 13.

⁴ Sur les quatre manuscrits, seul Roma BAV Reg. Lat. 1501 est disponible en ligne.

avec les illustrations des chroniques lombardes du XIV^e siècle. En 1938 fut publié le célèbre volume des deux chercheurs pionniers des textes arthuriens, Roger Sherman Loomis et Laura Hibbard Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*⁵, dans lequel ils reprenaient les hypothèses géographiques de Toesca, et ajoutaient six autres manuscrits aux quatre premiers, toujours sur la base de ressemblances de style : trois manuscrits contenaient le *Tristan* (Aberystwyth BNG 446-E ; London BL Harley 4389 ; Paris BNF fr. 760) auquel était ajouté le Paris BNF fr. 1463 déjà cité (qui outre le florilège d'épisodes arthuriens présente aussi un épisode du Tristan, identique à Paris BNF fr. 760), et enfin deux *Lancelot* (Paris BNF fr. 354 ; Berlin SB Hamilton 49)⁶.

Ce groupe de manuscrits revêtait petit à petit un grand intérêt : il s'agissait de la première transcription (et donc aussi réécriture) de ces légendes en Italie, et il présentait une décoration tout à fait particulière :

a crude but distinctive type of Illustration [...] are filled with crude sketches [...] done by craftsmen of inferior skill, who were, however, attempting a new thing, a quick, roughly effective, relatively inexpensive type of illustration⁷.

En parallèle à ces études, deux autres célèbres historiens de l'art isolèrent un autre petit sous-groupe, qui dans un premier temps resta séparé des volumes cités plus haut : Erwin Panofsky et Fritz Saxl dans leur fameux essai *Classical Mythology in Medieval Art*, paru en 1933 dans la prestigieuse revue « Metropolitan Museum Studies »⁸, analysèrent d'un point de vue iconologique trois manuscrits de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* (Roma BAV Vat. Lat. 5895 ; Paris BNF fr. 9685 et fr. 1386)⁹, et les identifièrent comme le trait d'union entre la production manuscrite réalisée sous Frédéric II de Sicile et le manuscrit London BL Royal 20. D. I (*Histoire Ancienne*) réalisé pour la cour de Naples (pour Robert d'Anjou ?), en 1340¹⁰ : ces trois manuscrits seraient alors, selon les deux célèbres chercheurs, conçus à et pour la cour de Naples.

Cette thèse fut reprise ensuite par Saxl uniquement, dans sa *Lectio Magistralis* publiée avec d'autres essais en 1957, par Hugo Buchtal en 1971¹¹, et fut ensuite acceptée et répétée par le grand historien de l'art allemand Bernhard Degenhart qui, déjà avec Annegrit Schmitt, signait en 1977 un essai intitulé *Frühe angiovinische Buchkunst in Neapel* ('La première art des livres des Anjou à Naples')¹². Le texte, bref mais très dense, ajoutait aux dix manuscrits de Toesca et Loomis, pour des raisons d'identité de style des dessins accompagnant les textes, les trois ma-

⁵ Cfr. Loomis – Loomis 1938, p. 89, 117, 318-319.

⁶ Sur les six manuscrits, trois sont consultables en ligne : en plus du Paris BNF fr. 1463 déjà mentionné, les deux autres manuscrits parisiens, BNF fr. 760 et BNF fr. 354 (*Gallica*), et le manuscrit London BL Harley 4389.

⁷ Loomis – Loomis 1938, p. 117.

⁸ Cfr. Panofsky – Saxl 1932-1933, pp. 262-263 et 269.

⁹ Les deux manuscrits Paris BNF fr. 9685 et fr. 1386 sont consultables sur le site *Gallica* ; le manuscrit Roma BAV Vat. Lat. 5895 est consultable sur le site de la bibliothèque, mais la résolution est assez faible.

¹⁰ Récemment cfr. Cipollaro 2013 et 2016.

¹¹ Cfr. Saxl 1957, Buchtal 1971.

¹² Cfr. Degenhart 1977.

manuscrits identifiés par Panofski et Saxl et onze autres volumes découverts dans diverses bibliothèques européennes : deux d'entre eux vinrent rejoindre le petit groupe des *Histoires* de Panofski et Saxl (Carpentras BI 1260 ; Tours BM 953, qui ne possède en revanche que la partie concernant l'histoire de Rome)¹³ ; les autres ont un caractère à la fois historique et encyclopédique (Paris BNF n. a. fr. 9603, *Roman de Troie Prose 2'*)¹⁴ ou bien de cour : deux nouveaux manuscrits du *Lancelot* (dont un à l'état de fragment), c'est à dire Paris BNF fr. 16998 et Puigcerdà coll. priv.¹⁵ ; encore un *Tristan*, celui du ms. Venezia BNM fr. Z XXIII ; la *Queste du Graal* du ms. Udine BAR 177¹⁶ ; le ms. Aberystwyth BNG 444-D (avec un épisode sur Yvain et divers récits arthuriens)¹⁷. En cette occasion on ajouta au groupe deux manuscrits composites : le ms. Firenze BML Ashb. 123 (*Bestiaire d'amour, Florence et Blancheflore, Distiques de Caton, Apollo de Tyr*, un épisode du *Tristan*, épisodes de *Guiron*)¹⁸ et le Paris BNF fr. 726, relatant *Les faits des Romains, Chronique des Empereurs jusqu'à Frédéric II, Trésor, Amonestement du père à son fils*¹⁹. Enfin, bien qu'isolé d'un point de vue narratif mais au style absolument identique aux autres, le ms. Berlin KK 78 et son *Libro delle Marescalcie* de Giordano Ruffo²⁰. On dénombre ainsi un total de vingt-trois manuscrits issus du même atelier entre le XII^e et le XIV^e siècle, atelier qui, selon les deux historiens de l'art allemands, travaillait pour la cour des Anjou installée à Naples en 1282, et effectuait ses travaux de façon somme toute expéditive et grossière afin de produire au plus vite pour la cour, préoccupée de retrouver une littérature de divertissement dans ses nouveaux palais. Cette thèse fut validée et approfondie deux ans plus tard par une experte des miniatures et de l'art italien méridional, Alessandra Periccioli Saggese, dans un texte important du point de vue de la méthodologie (pour une discipline comme l'histoire des miniatures, qui en était à ses débuts) : *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli* (1979)²¹ puis reprise par Degenhart et Schmitt dans cet extraordinaire *Corpus der italienischen Zeichnungen* en 1980, que l'on peut considérer à proprement parler comme un atlas du dessin italien d'avant la Renaissance, dans lequel les illustrations de ces manuscrits – non pas vraiment en miniature traditionnelle, mais plutôt à l'encre façon aquarelle – étaient insérées et contextualisées²². La production napolitaine se basait sur des éléments iconographiques (à l'époque considérés comme incontestables) identifiés par les plus grands experts de leur temps, aussi bien d'un point de vue historique (la présence d'une cour française à Naples) que de celui du dessin, non seulement en relation avec les autres manuscrits napol-

¹³ Certains feuillets des deux manuscrits sont consultables sur le site *Enluminures*.

¹⁴ Consultable en totalité sur le site *Gallica*.

¹⁵ Le premier est consultable en totalité sur le site *Gallica*.

¹⁶ En édition facsimile avec commentaires, cfr. D'Aronco 1990.

¹⁷ Cfr. Lacy 2004, Prota 2019, Arioli 2020.

¹⁸ J'indique ici quelques études sur certains textes de ce manuscrit : Babbi 2002 ; Speroni 1980. Voir aussi les notes 31, 41 et 43.

¹⁹ Consultable en totalité sur le site *Gallica*.

²⁰ Une édition par Olrog Hedvall 1995 ; Montinaro 2015.

²¹ Cfr. Periccioli Saggese 1979.

²² Cfr. Degenhart – Schmitt 1968 et 1980.

litains (les *Histoires* déjà mentionnées plus haut), mais aussi par le lien avec le traité d'hippiatrie de Giordano Ruffo, fonctionnaire de la cour de Frédéric II.

L'hypothèse napolitaine apparaissait donc comme certaine, et c'est avec courage que la Bibliothèque Nationale de Paris proposa une autre hypothèse géographique, aussi bien dans le catalogue des *Manuscrits enluminés d'origine italienne. XIII^e siècle*²³ que dans l'exposition *Dix siècles d'enluminure italienne. VI^e-XVI^e siècle*²⁴. Elle se basait sur les travaux de Marie-Thérèse Gousset, qui, alors qu'elle étudiait la Bible Paris BNF lat. 42 de la même bibliothèque (produite à Gênes à la fin du XIII^e siècle), avait repéré une similitude forte entre les illustrations à l'encre en arabesques autour des lettres de cette Bible et celles de certains manuscrits du groupe : le Paris BNF n. a. fr. 9603 (*Roman de Troie*), le London BL Harley 4389 (*Tristan*) et le Paris BNF fr. 726 ; elle proposa donc Gênes comme lieu de production de tous les manuscrits du groupe, hormis le Paris BNF fr. 1386, car présentant un autre type de décoration en filigrane. Cette thèse suscita une forte perplexité dans le milieu historique et artistique : les illustrations à l'encre, non figuratives et souvent répétitives, ne semblaient pas permettre de bousculer une hypothèse alors soutenue par les plus grands experts en la matière. Même le très complet article que Gousset publia sur ce sujet, lequel proposait de nouveaux rapprochements avec d'autres manuscrits sans nul doute génois, telles les *Annales* du Caffaro ou les textes de Galvano da Levanto, n'arriva pas à convaincre le monde scientifique²⁵.

Un philologue intervint alors pour apporter un peu de clarté à cette situation : Roberto Benedetti, à l'occasion d'un essai qui accompagnait l'édition facsimile de la *Queste* d'Udine déjà citée, eut une intuition géniale à la lecture du texte de Marie-Thérèse Gousset : il subsistait, dans la marge des parchemins de neuf manuscrits, de brèves notes, presque illisibles, destinées aux illustrateurs, rédigées sans doute possible en dialecte pisan ; la langue des *Marescalcie* du manuscrit berlinois était bien du pisan ; de nombreux éléments pisans transparaisaient de même à plusieurs niveaux dans les travaux de copie des textes français... mais comment alors expliquer la présence d'un groupe de copistes pisans à Gênes à la fin du XIII^e siècle ? Par la captivité imposée à ces derniers par Gênes, vainqueur de la bataille de la Meloria, qui emprisonna dans ses murs, à divers niveaux de coercition, des milliers de pisans parmi lesquels des notaires, des copistes ! Ils rédigèrent des mémoires (on peut penser ici à Marco Polo, qui dicta à Rustichello de Pise *Le Livre des Merveilles*) et laissèrent des textes de haut niveau littéraire et qui eurent grand succès²⁶.

La thèse de Benedetti expliquait aussi la présence des filigranes génoises de certains manuscrits cités par Mme Gousset dans le groupe, manuscrits qui avaient été rédigés par des prisonniers, comme l'indique le *colophon* : le Paris BNF fr. 1142, un volume contenant des traités de Albertano da Brescia, mais sans aucune illustration, ou le Firenze BML Plut. 42.23, un

²³ Cfr. Avril (*et alii*) 1984b.

²⁴ Cfr. Avril (*et alii*) 1984a.

²⁵ Cfr. Gousset 1988.

²⁶ Cfr. Benedetti 1990.

²⁷ Fabrizio Cigni est à l'origine de l'édition du ms. Paris BNF fr. 1463 : Cigni 1994 ; il a poursuivi son étude du sujet au travers de nombreuses interventions : Cigni 2000, 2006 et 2009 ; Cigni – Benedetti 2003.

Trésor rédigé en dialecte pisan par Bondi Testario, prisonnier à Gênes, qui comporte des illustrations illuminées d'un style différent par rapport au reste du groupe déjà cité. Cette thèse fut à la base de nombreuses études qui parurent dans les années suivantes, en particulier celles de Fabrizio Cigni²⁷, lesquelles recueillirent un consensus de plus en plus étendu sur l'hypothèse génoise. En revanche, dans le domaine de l'histoire de l'art, la thèse napolitaine résistait plutôt bien, et ce pour diverses raisons : en général on avait du mal à considérer Gênes comme un centre florissant de production de livres, et les études sur les miniatures réalisées à Gênes vers la fin du XIII^e siècle que l'on connaissait jusqu'alors ne mettaient pas en évidence des liens avec le groupe de manuscrits ; de surcroît, aucun manuscrit pouvait définitivement démontrer que la production venait bien de Gênes²⁸.

J'eus la chance de trouver le chaînon manquant à Milan, dans la Bibliothèque Ambrosienne (Milano BA M 76 Sup), grâce à la *Legenda Aurea* de Jacopo da Varagine, rédigée alors qu'il officiait comme archevêque (1292-1298), par « Nerijs Sampantis pisanus carceratus Ianuae », et dont les illustrations sont pratiquement identiques aussi bien à certains détails du Paris BNF fr. 726 qu'au Firenze BML Ashb. 123²⁹ ; avec cette publication Alessandra Periccioli Saggese se convaincut en 2014 de laisser partir le groupe napolitain vers les rivages de la Ligurie³⁰, alors que d'autres historiens de l'art restaient encore accrochés à la thèse napolitaine³¹.

2. Un nouveau contexte : peu de certitudes et de nouvelles questions

Grâce à l'hypothèse pisano-génoise, il est possible d'expliquer non seulement les traces de dialecte originaire du littoral toscan, mais aussi la présence de phonèmes et lexèmes de Ligurie dans certains textes³², et ainsi donner un éclairage plus cohérent sur le parcours des textes depuis la France jusqu'aux territoires de la péninsule italienne. De plus, la réalisation de ces manuscrits dans un environnement carcéral explique leur facture médiocre, les illustrations faites de traits rapides à la plume avec la même encre que celle utilisée pour l'écriture, les aquarelles grossières avec peu de couleurs, quelques fois rendues par un simple balayage à l'encre, le recours à des formes répétitives pour représenter des duels, des banquets, des tournois, des palais, souvent identiques indépendamment du récit du texte ; l'hypothèse pisano-génoise explique ainsi ce que les deux chercheurs américains avaient relevé : « crude sketches [...] done by craftsmen of inferior skill, who were, however, attempting a new thing, a quick, roughly effective, relatively inexpensive type of illustration »³³.

²⁸ De cette opinion encore De Floriani 2011.

²⁹ Cfr. Fabbri 2012 et 2016. Voir aussi la proposition de Cigni 2013.

³⁰ Cfr. Periccioli Saggese 2014.

³¹ Cfr. Cipollaro 2017.

³² En particulier dans le texte *Florença e Blancheflor* in Firenze BML Ashb. 123. Sur le langage utilisé dans les manuscrits pisano-génois, cfr. en particulier les études de Zinelli 2015a et b.

³³ Loomis – Loomis 1938, p. 117.

Malgré le peu de moyens, le recours à des illustrations comme sorties d'un catalogue, dans des combinaisons plus ou moins variées, permettaient de produire en série et rapidement, afin de mettre les manuscrits sur un marché aussi actif que celui de Gênes, ouvert sur les foires du Nord comme sur les territoires méditerranéens, pour un public laïque et aristocratique ; les prisonniers pouvaient aussi en tirer un petit pécule et améliorer leurs conditions de détention.

La thèse de la production réalisée par des pisans prisonniers à Gênes, probablement avec l'aide des ordres monastiques tels que les Dominicains et les Franciscains qui s'activaient beaucoup pour favoriser la paix entre les deux cités rivales, s'est donc imposée, mais c'est une *lectio difficilior*, puisque inédite et inhabituelle : il y aurait encore beaucoup à chercher pour mieux comprendre ces ateliers 'de fortune', qui n'avaient ni le soutien d'une cour ni celui d'un foyer universitaire, et qui pourtant élaboraient avec une certaine imagination différents types de textes pour des publics différents.

Je veux résumer ici seulement certaines des possibilités de recherche qu'il faudra approfondir, si possible grâce à une coopération entre historiens de l'art et philologues, en étendant nécessairement le champ à d'autres manuscrits, liés entre eux par les textes et le style des dessins. Il reste par exemple encore à éclaircir comment les textes arrivaient dans ces ateliers ; on peut imaginer l'intervention des Dominicains pour ce qui concerne la *Legenda Aurea* et autres histoires ou textes religieux que l'on a pu attribuer à cette production³⁴ ; même si les illustrations des manuscrits à caractère historico-chevaleresque sont différentes, on peut néanmoins faire l'hypothèse que certains textes arrivaient de Toscane, et que Pise fournissait directement des textes à recopier, ainsi soutenant en quelque sorte ses citoyens prisonniers ; un manuscrit élégant et de belle facture tel le Brunetto Latini du ms. Firenze BML Plut. 42.23 mentionné plus haut, retranscrit par le prisonnier Bondí Pisano, serait alors une commande des autorités pisanes. On peut aussi considérer un cheminement (par ailleurs évident pour des raisons de contiguïté territoriale) depuis les régions françaises jusqu'à Gênes, avec l'apport de textes qui se trouvaient déjà localement avant l'arrivée des pisans ; c'est la route suivie par au moins deux manuscrits du *Guiron*, rapprochés récemment de la production génoise³⁵. Enfin, certains manuscrits ont pu arriver à Gênes par la mer en provenance de territoires plus lointains, comme on peut le supposer à partir de quelques éléments linguistiques³⁶. La position de Gênes au croisement culturel des routes de la Méditerranée rend toutes ces hypothèses possibles voire probables.

Il est difficile de savoir qui choisissait les textes à retranscrire dans ce qui fut à tout point de vue un centre de convergence et redistribution des histoires arthuriennes en Italie. Pourquoi pas Rustichello de Pise lui-même, présent dans l'atelier avec ses textes, et comme co-auteur du grand succès que fut le *Milione* de Marco Polo ; on peut aussi se demander qui conçut l'esthétique des livres, qui semble suivre un format précis, tout du moins dans une majorité des cas que nous connaissons aujourd'hui : sur deux colonnes, avec une première page illustrée

³⁴ Cfr. Fabbri 2016 et Zinelli 2015b.

³⁵ Cfr. Cigni 2018 et Venezia 2018.

³⁶ Cfr. Zinelli 2015b.

d'un trait dans un style bolognais ancien, et une initiale figurative, suivi de dessins plus simples, disposés le long des lignes dans les marges supérieures et inférieures de la page. On voit plus rarement ces lignes entre les colonnes, comme on les trouve plus typiquement dans les illustrations des codex sur rouleaux ou dans les textes de chronique que dans les livres porteurs de miniatures. Qui a donc choisi et créé ce catalogue décoratif, fait d'images qui balayent entre les différents types byzantins, français, et d'outremer, à reproduire par centaines de combinaisons dans les pages des manuscrits, créant ainsi des images modèles fort reconnaissables, utilisables sur plusieurs siècles, jusque sur les murs d'une cave de Hesse³⁷ ?

On peut aussi s'interroger sur l'organisation de l'atelier qui, à partir des notes pour le dessinateur, répartit le travail selon un modèle structuré³⁸ ; sur les contacts avec les autres ateliers de la cité, comme celui actif auprès de l'Ordre des Dominicains, et auquel on peut rattacher les lettres initiales sur des motifs phytomorphes et géométriques³⁹ ; il faudra aussi approfondir les rapports par ailleurs clairs avec les miniatures réalisées en Toscane au même moment, et qui semblent confirmer au minimum l'envoi de modèles, voire la présence, dans certains cas, de main d'œuvre spécialisée.

A ce sujet, et toujours gardant en tête qu'aujourd'hui il ne nous reste que quelques fragments d'une production qui fut beaucoup plus large, il serait important de pouvoir reconnaître les mains des scribes et les illustrateurs qui auraient travaillé sur plusieurs manuscrits : si des regroupements en ce sens ont déjà été proposés par Periccioli Saggese et par moi-même, les liens avec d'autres manuscrits hors du champ des légendes chevaleresques mais réalisés à Gênes à la même période sont aussi à établir⁴⁰. Une recherche plus approfondie sur les épisodes choisis et les cycles iconographiques⁴¹ vient de commencer. On peut isoler dans le groupe jusqu'à sept manuscrits du *Tristan*⁴², de même pour le *Lancelot*, auxquels se sont ajoutés au fil du temps d'autres fragments⁴³ ; pour le *Guiron*, en plus des trois manuscrits déjà cités⁴⁴ se sont ajoutés des fragments provenant des Archives d'État de Bologne⁴⁵. L'étude des marges des

³⁷ Récemment, au sujet de la structure décorative de ce groupe de manuscrits, cfr. Molteni 2014 et 2016.

³⁸ Le positionnement planifié des images qui accompagnent le texte, même dans des manuscrits de facture moins soignée, est manifeste, comme dans London BL Harley 4386.

³⁹ Ces motifs sont en lien avec les miniatures décoratives que l'on trouve entre Lombardie et Ligurie. Il convient toutefois de noter la présence aussi d'une décoration sur fond bleu à bulbes blancs (par ex. dans Paris BNF fr. 723 et Firenze BML Ashb. 123) qui rappelle les miniatures bolognaises premier style, typiques de la fin du XIII^e siècle en territoire toscan. Dans d'autres cas les grandes initiales sont décorées avec des motifs en filigrane, typiques de la production ligurie.

⁴⁰ Le domaine de la production de miniatures de la fin du XIII^e siècle s'est récemment enrichi de nouvelles acquisitions intéressantes, cfr. Volpera 2018.

⁴¹ A ce jour seulement Oltrogge 1989.

⁴² Venezia BNM fr. Z XXIII ; Modena BEU alfa T. 3. 11 ; Aberystwyth NLW 446-E ; Paris BNF fr. 760 ; London BL Harley 4389 ; Firenze BML Ashb. 123, ff. 24v-47v ; et Paris BNF fr. 1463, ff. 87r-107r.

⁴³ Paris BNF fr. 16998 ; Paris, BNF fr. 354 ; Puigcerdà, coll. priv. (fragment) ; Berlin SB Hamilton 49 ; Venezia BNM fr. Z XI ; Puigcerdà, (trois bi-feuillets) ; El Escorial RBM P. H. 22, cfr. Soriano Robles 2013.

⁴⁴ Venezia BNM fr. Z IX ; Roma BAV Reg. Lat. 1501 ; Firenze BML Ashb. 123, ff. 48r-132v. Cfr. aussi Cigni 2004 et 2006b ; Materni 2015.

⁴⁵ Cfr. Longobardi 2001.

textes et des choix illustratifs présents dans ces sous-groupes doit nécessairement être étendu aux collections : Paris BNF fr. 1463, Aberystwyth BNG 444-D, ce qu'on appelle la *Queste d'Udine* (Udine BAR 177) et enfin un manuscrit encore trop laissé de côté dans ce débat (du fait de l'absence d'illustrations, mais sans aucun doute fait à Gênes à la même époque), c'est à dire l'Oxford BL Douce 189, reproduisant la *Mort Artu* et *Mort Tristan*⁴⁶. L'étude devra sans aucun doute prendre en considération les liens iconographiques avec le groupe historico-didactique de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*⁴⁷, du *Roman de Troie*⁴⁸, des *Faits des Romains*⁴⁹.

Seule l'étude en parallèle des textes et des images pourra nous en dire plus : mais pour cela, l'interdisciplinarité et l'échange se révèlent, une fois de plus, absolument nécessaires. Texte et contexte doivent récupérer une unité de perspective. Ceci n'est pas alors une conclusion, mais l'espoir d'un recommencement. À suivre !

I. Manuscripts

| | |
|--------------------------|---|
| Aberystwyth NLW 444-D | Aberystwyth, National Library of Wales, 444-D |
| Aberystwyth NLW 446-E | Aberystwyth, National Library of Wales, 446-E |
| Berlin SB Hamilton 49 | Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 49 |
| Berlin KK 78 | Berlin, Kupferstichkabinett, 78 |
| Carpentras BI 1260 | Carpentras, Bibliothèque Inguibertine, 1260, (http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/carpentras_142-01.htm [cons. 25. III. 2020]) |
| El Escorial RBM P.H.22 | El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, P. H. 22 |
| Firenze BML Ashb. 123 | Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 123 |
| Firenze BML Plut. 42.23 | Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 42.23 |
| London BL Harley 4389 | London, British Library, Harley 4389, (http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_4389 [cons. 25. III. 2020]) |
| London BL Landsowne 229 | London, British Library, Landsowne 229 |
| London BL Royal 20. D. I | London, British Library, 20. D. I |

⁴⁶ Cfr. Fabbri 2012 ; Laura Morreale (2017) le considère de la côte toscane.

⁴⁷ Roma BAV Vat. Lat. 5895 ; Paris BNF fr. 9685 ; Paris BNF fr. 1386 ; Carpentras BI 1260 ; Tours BM 953.

⁴⁸ Gousset 1998 ajouta au Paris BNF n. a. fr. 9603 (*Prose 2*) déjà cité : London BL Landsowne 229, ff. 164 ; Oxford QC 106, ff. 158-159 ; Paris BNF lat. 6002, gardes (*Prose 3*), trois fragments du même manuscrit.

⁴⁹ En plus des Paris BNF fr. 726, ff. 1-109 et Paris BNF fr. 23082 déjà cités (avec un autre style de miniatures, dont le lien avec la production ligurienne a été établi par Gousset 1998), il faut ajouter Roma BAV, Vat. lat. 4792 (Fabbri 2012 ; avec les seules lettres en filigranes). Gabriele Giannini a retrouvé un intéressant bi-feuillet à la Médiathèque de Samour, dont on attend une publication d'ici peu.

| | |
|--------------------------|---|
| Milano BA M 76 sup | Milano, Biblioteca Ambrosiana, M 76 superiore |
| Modena BEU alfa T. 3. 11 | Modena, Biblioteca Estense Universitaria, alfa T. 3. 11 |
| Oxford BL Douce 189 | Oxford, Bodleian Library, Douce 189 |
| Oxford QC 106 | Oxford, Queen's College Library, 106 |
| Paris BNF fr. 354 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 354, (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504852q [cons. 25. III. 2020]) |
| Paris BNF fr. 726 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 726, (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10022390t/ [cons. 25. III. 2020]) |
| Paris BNF fr. 760 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 760, (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105097608 [cons. 25. III. 2020]) |
| Paris BNF fr. 1142 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 1142 |
| Paris BNF fr. 1386 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 1386, (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438669f/ [cons. 25. III. 2020]) |
| Paris BNF fr. 1463 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 1463, (https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc136064 [cons. 25. III. 2020]) |
| Paris BNF fr. 9603 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 9603 |
| Paris BNF fr. 9685 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 9685, (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90613966/ [cons. 25. III. 2020]) |
| Paris BNF fr. 16998 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 16998, (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000415h [cons. 25. III. 2020]) |
| Paris BNF lat. 42 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, latin 42 |
| Paris BNF lat. 6002 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, latin 6002 |
| Paris BNF n. a. fr. 9603 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouvelle acquisition française 9603, (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10522205b/ [cons. 25. III. 2020]) |
| Roma BAV Reg. Lat. 1501 | Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensis Latinus 1501, (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.1501 [cons. 25. III. 2020]) |
| Roma BAV Vat. Lat. 4792 | Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticanus Latinus 4792 |
| Roma BAV Vat. Lat. 5895 | Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticanus Latinus 5895, (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.5895 [cons. 25. III. 2020]) |
| Tours BM 953 | Tours, Bibliothèque Municipale, 953, http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/tours_290-01.htm [cons. 25. III. 2020]) |
| Udine BAR 177 | Udine, Biblioteca dell'Arcivescovato, 177 |
| Venezia BNM fr. Z IX | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, française Z IX (= 227) |
| Venezia BNM fr. Z XI | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, française Z XI (= 254) |
| Venezia BNM fr. Z XXIII | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, française Z XXIII (= 234) |

II. Bibliographie

Arioli 2020

Le livre d'Yvain, ms. Aberystwyth, National Library of Wales, 444D, éd. par Emanuele Arioli, Paris, Honoré Champion, 2020.

Avril (*et alii*) 1984a

Dix siècles d'enluminure italienne : VI^e-XVI^e siècle, catalogue par François Avril, Yolanta Zaluska,

Marie-Thérèse Gousset, Michel Pastoureau, préface par Alain Gourdon, Paris, Bibliothèque Nationale, 1984, pp. 36-40.

Avril (*et alii*) 1984b

François Avril, Marie Thérèse Gousset, Claudia Rabel, *Manuscripts enluminés d'origine italienne. XIII^e siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1984.

Babbi 2002

Anna Maria Babbi, *Per una tipologia della riscrittura, la Historia Apollonii Regis Tyri et le manuscrit Ashbournham 123 de la Bibliothèque Laurentienne*, dans *Vettori e percorsi tematici del Mediterraneo romanzo*, a cura di Fabrizio Beggiano, Sabina Marinetti, Soveria Mannelli, Rubettino, 2002, pp. 181-197.

Benedetti 1990

Roberto Benedetti, *Qua fa un santo e un cavaliere... Aspetti codicologici e note per il miniatore*, dans D'Aronco 1990, pp. 31-47.

Buchta 1971

Hugo Buchta, *Historia Troiana. Studies in the History of Medieval Secular Illustration*, Leiden, Brill Publishers, 1971.

Cigni 1994

Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa, edizione critica, traduzione e commento a cura di Fabrizio Cigni, prefazione di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Pisa, Pacini, 1994.

Cigni 2000

Fabrizio Cigni, *La ricezione medievale della letteratura francese nella Toscana nord-occidentale*, dans *Fra toscania e italianità. Lingua e letteratura dagli inizi al Novecento*, a c. di Edeltraud Werner, Sabine Schwarze, Tübingen, Francke, 2000, pp. 71-108.

Cigni 2004

Fabrizio Cigni, *Per la storia del Guiron le Courtois in Italia*, dans « Critica del testo », 7/1 (2004), pp. 295-316.

Cigni 2006a

Fabrizio Cigni, *Copisti prigionieri (Gênes, fin du XIII^e)*, dans *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a c. di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatteroni, Pisa, Pacini, 2006, pp. 425-439.

Cigni 2006b

Fabrizio Cigni, *Mappa redazionale del Guiron le Courtois diffuso in Italia*, dans *Modi e forme della fruizione della 'materia arturiana' nell'Italia dei sec. XIII-XIV*, a c. di Anna Maria Finoli, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 85-117.

Cigni 2009

Fabrizio Cigni, *Manuscripts en français, italien, et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII^e siècle : implications codicologiques, linguistiques, et évolution des genres narratifs*, dans *Medieval Mul-*

tilingualism. The Francophone World and its Neighbours, ed. by Christopher Kleinhenz, Keith Busby, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 187-202.

Cigni 2013

Fabrizio Cigni, *Due nuove acquisizioni all'atelier pisano-genovese: il Régime du Corps laurenziano e il canzoniere provenzale p (Gaucelm Faidit); con un'ipotesi sul copista Nerius Sanpantis*, dans « Studi Medioelatici e Volgari », 69 (2013), pp. 107-125.

Cigni 2018

Fabrizio Cigni, *Le manuscrit 3325 de la bibliothèque de l'Arsenal de Paris (A1)*, dans *Le Cycle de Guiron le Courtois. Prolégomènes à l'édition intégrale*, sous la dir. de Lino Leonardi et Richard Trachsler, études réunies par Luca Cadioli et Sophie Lecomte, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 29-58.

Cigni – Benedetti 2003

Fabrizio Cigni (en collaboration avec Roberto Benedetti), *Giordano Ruffo, Libro de le mascalcie – Queste del Saint Graal - Guiron le Courtois - Roman de Tristan*, dans *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, Catalogo della mostra, a c. di Marco Tangheroni, Milano, Skira, 2003, pp. 457-458.

Cipollaro 2013

Costanza Cipollaro, *Una galleria di battaglie per Roberto d'Angiò: nuove riflessioni sull'histoire ancienne jusqu'à César de Londres (British Library, Ms. Royal 20 D I)*, dans « Rivista d'arte », serie 5a, 3 (2013), pp. 1-34.

Cipollaro 2016

Costanza Cipollaro, *Nuovi contributi allo studio della Histoire ancienne jusqu'à César de Londres (British Library, Ms. Royal 20 D I)*, dans « Rivista d'arte », serie 5a, 6 (2016), pp. 29-75.

Cipollaro 2017

Costanza Cipollaro, *Invenzione e reinvenzione negli esemplari miniati del Roman de Troie tra Francia e Italia: dal ms. ambrosiano D 55 Sup. al Cod. 2571 di Vienna*, dans *Allen Mären ein Herr: Ritterliches Troja in illuminierten Handschriften (= Lord of all Tales: Chivalric Troy in illuminated manuscripts)*, hrsg. Costanza Cipollaro, Michael Viktor Schwars, Wien – Köln – Weimar, Böhlau Verlag, 2017, pp. 16-62.

D'Aronco 1990

La grant queste del Saint-Graal. La grande Ricerca del Santo Graal: versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Biblioteca arcivescovile, 177, a c. di Gianfranco D'Aronco, Tricesimo, R. Vattori, 1990.

De Floriani 2011

Anna De Floriani, *La formazione della scuola miniatoria genovese*, dans Anna De Floriani, Giuliana Algeri, *La pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII-XIV*, Genova, De Ferrari, 2011.

Degenhart – Schmitt 1968

Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300- 1450*, vol. 1.3, *Süd und Mittelitalien*, Berlin, Mann 1968.

Degenhart – Schmitt 1968

Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300- 1450*, vol. 2.2, *Addenda zu Sud- und Mittelitalien*, Berlin, Mann 1980.

Degenhart – Schmitt 1977

Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt, *Frühe angiovinische Buchkunst in Neapel*, dans *Festschrift Wolfgang Braunsfels*, hrsg. Friedrich Piel, Jörg Träger, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1977, pp. 71-92.

Fabbri 2012

Francesca Fabbri, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenza e nuove prospettive*, dans « Studi di storia dell'arte », 23 (2012), pp. 9-32.

Fabbri 2016

Francesca Fabbri, *I manoscritti pisano-genovesi nel contesto della miniatura ligure: qualche osservazione*, dans « Francigena », 2 (2016), pp. 219-248.

Gousset 1988

Marie-Thérèse Gousset, *Étude de la décoration filigranée et reconstitution des ateliers : le cas de Gênes à la fin du XIII^e siècle*, dans « Arte Medievale », 1 (1988), pp. 121-152.

Lacy 2004

Norris J. Lacy, *The enigma of the prosa Yvain*, dans *Arthurian Studies in honour of P.J. Field*, ed. by Bonnie Wheeler, Cambridge, Brewer, 2004, pp. 64-71.

Longobardi 2001

Monica Longobardi, *Censimento dei codici frammentari scritti in antico francese e provenzale ora conservati nell'Archivio di Stato di Bologna. Bilancio definitivo*, dans *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XV. Atti del convegno* (Pavia, 11-14 settembre 1994), a c. di Luigina Morini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 17-38.

Materni 2015

Marta Materni, *'Le chevalier Guiron' in Italia: un portolano bibliografico per le coste pisano-genovesi*, dans « Francigena », 1 (2015), pp. 109-164.

Molteni 2014

Ilaria Molteni, *Appunti sulla circolazione delle prose arturiane in Italia settentrionale tra Due e Trecento: tradizioni illustrative e livelli di lettura*, dans « Convivium. Exchanges and interactions in the art of Medieval Europe, Mediterrean and the Bizanthium », 1 (2014), pp. 164-174.

Molteni 2016

Ilaria Molteni, *Lo spazio del foglio. Sulla mise en page dei romanzi cavallereschi di origine italiana (XIII-XIV secolo)*, dans « Convivium. Exchanges and interactions in the art of Medieval Europe, Mediterrean and the Bizanthium », 3 (2106), pp. 126-141.

Montinaro 2015

Antonio Montinaro, *La tradizione del De medicina equorum de Giordano Ruffo, con un censimento dei testimoni manoscritti e a stampa*, Milano, Ledizioni, 2015.

Morreale 2017

Laura Morreale, *The Columbia Western 24 and the Mort Artu in Italy*, dans « Francigena », 3 (2017), pp. 111-136.

Olrog Hedvall 1995

Yvonne Olrog Hedvall, *Giordano Ruffo, Lo libro dele marescalcie dei cavalli: Cod 78C15 Kupferstichkabinett, Berlin: trattato veterinario del Duecento*, Stockholm, Stockholms Universitet, 1995.

Oltrogge 1989

Doris Oltrogge, *Die Illustrationszyklen zur Histoire ancienne jusqu'à César (1250-1400)*, Frankfurt am Main – Bern, Peter Lang, 1989.

Panofsky – Saxl 1932-1933

Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Classical Mythology in Medieval Art*, dans « Metropolitan Museum Studies », 4 (1932-1933), pp. 228-280.

Perriccioli Saggese 1979

Alessandra Perriccioli Saggese, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*, Napoli, Società editrice napoletana, 1979.

Perriccioli Saggese 2014

Alessandra Perriccioli Saggese, *I più antichi cicli illustrativi dell' Histoire ancienne jusqu'à César sulle coste del Mediterraneo*, dans *Res gestae-res pictae: Epen-Illustrationen des 13. bis 15. Jahrhunderts*, hrsg. Costanza Cipollaro, Maria Theisen, Purkersdorf, Hollinek, 2014, pp. 7-14.

Prota 2019

Mariateresa Prota, *Per l'edizione dell'Yvain en Prose: notazioni edotiche intorno all'episodio del 'servaggio' trasmesso dal ms NLW 444D*, dans « Carte Romanze », 7/2 (2019), pp. 249-271.

Saxl 1957

Fritz Saxl, *The Troy romance in French and Italian Art, (1945)*, dans Fritz Saxl, *Lectures*, ed. by Gertrud Bing, 2 vols., London, The Warburg Institute, 1957, vol. 1, pp. 125-138, vol. 2, pp. 72-81.

Loomis – Loomis 1938

Roger Sherman Loomis, Laura Hibbard Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Oxford, Oxford University Press, 1938 [on utilise l'édition New York, Kraus Reprint Corporation, 1975].

Soriano Robles 2013

Lourdes Soriano Robles, *El Lancelot en prose en bibliotecas dela Península Ibérica ayer y hoy*, dans « Medievalia », 16 (2013), pp. 265-283.

Speroni 1980

Gian Battista Speroni, *Due nuovi testimoni del Bestiaires d'amours de Richard de Fournival*, dans « Medioevo Romano », 7 (1980), pp. 343-347.

Toesca 1912

Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, U. Hoepli, 1912.

Toesca 1927

Pietro Toesca, *Storia dell'arte Italiana*, I. *Il Medioevo*, Torino, UTET, 1927.

Volpera 2018

Federica Volpera, *Le manuscrit 20 de l'Eisenbibliothek de Schlatt: una nuova acquisizione per la produzione libraria nella Genova di tardo Duecento*, dans « Rivista di storia della miniatura », 22 (2018), pp. 38-52.

Zinelli 2015a

Fabio Zinelli, *I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una scripta*, dans « Medioevo romanzo », 39 (2015), pp. 82-127.

Zinelli 2015b

Fabio Zinelli, *Au carrefour des traditions italiennes et méditerranéennes. Un légendier français et ses rapports avec l'Histoire Ancienne jusqu'à César et les faits des romains*, dans *L'agiografia volgare. Tradizioni di testi, motivi e linguaggi*, a c. di Raymund Wilhelm, Elisa De Roberto, Heidelberg, Winter, 2015, pp. 63-131.

Veneziale 2018

Marco Veneziale, *Le fragment de Mantoue, L4 et la production génoise des manuscrits guironiens*, dans *Le Cycle de Guiron le Courtois. Prolégomènes à l'édition intégrale*, sous la direction de Lino Leonardi et Richard Trachsler, études réunies par Luca Cadioli, Sophie Lecomte, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 59-110.

Troisième Partie

L'application du numérique à la complexité textuelle médiévale

LE LABORATOIRE DE FRANÇAIS ANCIEN DE L'UNIVERSITÉ D'OTTAWA : BILAN D'ACTIVITÉS ET NOUVELLES PERSPECTIVES

Pierre Kunstmann

(Université d'Ottawa)

Présenter en public un bilan d'activités est souvent périlleux, exposer de nouvelles perspectives est plutôt stimulant et tonique ; il arrive parfois l'inverse : on peut être après tout légitimement fier de son bilan, mais par contre inquiet de ce que réserve l'avenir. Mais je ne veux pas d'emblée sauter à ma conclusion et, de toute façon, je laisserai mon auditoire juger du cas.

Le laboratoire a été créé en 1993. Cela fait donc maintenant vingt-cinq ans. Il était destiné à l'élaboration de ressources électroniques pour faciliter la recherche portant sur les textes d'ancien et de moyen français. Divers travaux menés, durant les quinze années précédentes, à Ottawa et ailleurs, ont assurément favorisé cette création. C'était l'âge d'or des concordances KWIC (*Key Word in Context*) imprimées ou diffusées sur disquettes. Nous en avons diffusé d'ailleurs plusieurs pour l'épreuve d'ancien français à l'agrégation.

Mais ces concordances restaient statiques, sans logiciel permettant à l'utilisateur de se bâtir une concordance personnalisée. La considération des énormes avantages que présentaient pour les chercheurs les concordances de type dynamique m'a poussé aussi à créer à titre de prototype (c'est du moins ce que je croyais alors) un dossier qui, pour un grand texte de la littérature médiévale, dynamiserait les apparats des éditions critiques et ferait se dérouler au gré de l'utilisateur les transcriptions des différents manuscrits de l'œuvre. Je ne songeais certainement pas à reconstituer l'original, mais à une édition à valeur essentiellement documentaire. Comme l'a bien souligné Aurelio Roncaglia¹, ces deux sortes de présentation « non rappresentano un'opposizione di metodi in concorrenza per un medesimo scopo, ma un'alterità di soluzioni pertinenti a problemi distinti e funzionali a scopi differenti ». Le sort tomba sur une œuvre de Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion* ; le dossier devait être accompagné d'un logiciel de concordance permettant d'établir instantanément une concordance pour tout lexème de chacun des manuscrits. Lorsque je présentai mon projet au XX^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane (Zurich, 1992), Peter Dembowski me signala gentiment en aparté que Karl Uitti s'était lancé à Princeton dans une entreprise assez semblable, mais portant sur *Le Chevalier de la Charrette* ; de son côté, Lene Schoesler m'indiqua que Kajsa Meyer travaillait à Copenhague à une transcription quasi diplomatique de la copie d'*Yvain* par le scribe Guiot.

Avant de clore ces remarques sur les concordances effectuées à l'ère préhistorique (c'est-à-dire avant la création du laboratoire), il convient de ne pas oublier la plus ample, et la plus

¹ Roncaglia 1978, p. 482.

importante pour les conséquences qu'elle aura pour nous par la suite, celle des *Miracles de Notre-Dame par personnages* (*MNDpp*), réalisée à Ottawa et Nancy avec une double visée : la rédaction d'un lexique des *Miracles* dans le cadre de la phase préparatoire à la confection du *Dictionnaire du Moyen français* (*DMF*) et la publication, sur les conseils de Robert Martin et de Gilles Roques, d'une édition électronique des quarante pièces du corpus.

Ces premiers travaux communs ont entraîné, un an après la création du laboratoire, un accord de collaboration scientifique entre le Laboratoire de Français Ancien (LFA) et l'Institut National de la Langue Française (INaLF). Le LFA bénéficierait de l'aide de Nancy pour la constitution d'un corpus de formes et de lemmes de français ancien, la *Base Lemmatisée d'Ancien Français* (*BLAF*). Cette base se fonderait en premier lieu sur la saisie progressive des graphies du dictionnaire de Godefroy ; elle serait enrichie par la greffe partielle (formes et lemmes) du répertoire des graphies verbales de l'ancien français réalisé jadis pour l'INaLF par Robert Martin (entre 16.000 et 20.000 fiches manuscrites). Ces fiches ont été numérisées au LFA et le résultat se trouve actuellement sur le site du laboratoire 'Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française' (ATILF)² sous la rubrique *Base de Graphies Verbales. De l'Ancien Français à la Renaissance* (*BGV*). Un deuxième apport viendrait de la Vrije Universiteit d'Amsterdam : liste des formes et lemmes enregistrés dans les deux grands corpus d'ancien français (textes littéraires et chartes). Quant aux divers textes numérisés au LFA (y compris les transcriptions du *Chevalier au Lion* et le corpus des *MNDpp*), ils entreraient dans une nouvelle section de la base *FRANTEXT*, créée à cet effet. Tout un programme, certes !, mais qui correspond déjà aux trois grandes lignes de force qui ont caractérisé nos activités durant les deux décennies suivantes : lemmatisation des formes graphiques occurrentes, présentation électronique des romans de Chrétien de Troyes, édition électronique des *MNDpp*.

L'année suivante, l'INaLF fit paraître le *Lexique des Miracles Notre Dame par personnages* (*LMNDpp*) chez Klincksieck³ – plus tard affiché sur le site de l'ATILF dans la liste des lexiques autonomes initiaux du *DMF*, avec une grande souplesse d'interrogation. À titre d'exemple de deux fonctionnalités corrélées, tapons le mot 'figue' à *Recherche de locutions* ; on obtient 1 résultat : « *Faire la figue à qqn. 'Se moquer de qqn'* ». En sens inverse, si nous tapons 'se moquer' à *Recherche plein texte*, nous aurons 8 réponses : « *Faire la figue à qqn / Gaber qqn / Faire paistre qqn / Rigoler qqn / Soi rigoler de qqn / Ruser qqn / Truffer qqn / Soi truffer de qqn* ».

Au printemps 1997, Robert Martin, alors empêché de se déplacer, me dépêcha à sa place à Princeton pour présenter l'INaLF et le *DMF* au colloque organisé par Karl Uitti sur le thème *Études médiévales et technologies informatiques*. Ce fut une découverte : du *Projet Charrette*⁴ et des immenses possibilités offertes par l'affichage sur le Web, mais aussi des travaux de collègues américains et européens, futurs collaborateurs de notre laboratoire.

Cette année-là, notre ouvroir de l'ancienne langue française a connu une mutation radicale et s'est transformé en 'jeune entreprise Internet'. Le LFA a créé son site Web et s'est ainsi ouvert au monde. Son développement a été rapide ; mais on sait que la durée d'une entreprise de ce type (*start-up*) est brève : passé le cap des deux à cinq ans, l'avenir est incertain... Le

² <http://www.atilf.fr/> [cons. 25. III. 2020].

³ Cfr. Kunstmann 1996.

⁴ <http://www.princeton.edu/~lancelot/ss/> [cons. 25. III. 2020].

plus souvent, on met la clé sous la porte ou on passe le relais à une entreprise plus puissante. Mais n'anticipons pas et présentons maintenant l'état du site tel qu'il apparaît depuis sa dernière modification, due à Laurent Brun il y a quatre ans, à l'adresse : <http://francaisancien.net>.

La page d'accueil présente trois sections (accessibles à travers trois boutons) : *La base TFA*, *Les projets* et *Textes en liberté*.



La base *TFA* (*Textes de Français Ancien*) est hébergée sur le serveur du projet *American and French Research on the Treasury of the French Language (ARTFL)* à l'Université de Chicago⁵. Elle comptait, en 2003, 103 textes (quelque 3.014.389 occurrences de mots) ; certains de ces textes ont fait l'objet d'échanges avec la *Base de Français Médiéval (BFM)* de l'ÉNS de Lyon. Les documents ont été scannés ou copiés manuellement. Le logiciel *Philologic*⁶ en permet une consultation souple et fine ; la grille de requête comprend deux parties : la première est consacrée à la définition du corpus (auteur/groupe d'auteurs, tranche chronologique, genre et mode), la seconde à la recherche lexicale (un mot ou plusieurs, entier ou tronqué, une suite syntagmatique, une collocation, etc.).

Le second bouton correspond à nos projets ; on y remarque les deux 'en cours' : *Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes (DÉCT)* et *MNDpp*.

En appuyant sur le troisième bouton, on entre dans les *Textes en liberté* (appelés ainsi car ils ne sont pas soumis à la réglementation des droits d'auteur). Je ne veux pas m'y attarder, car on y trouve beaucoup de choses et de toutes sortes :

- une transcription diplomatique ;
- deux transcriptions panoptiques des divers manuscrits d'une même œuvre ;
- des éditions (critiques) de textes, notamment les deux plus anciennes éditions électro-

⁵ <https://artfl-project.uchicago.edu/> [cons. 25. III. 2020].

⁶ <https://artfl-project.uchicago.edu/philologic4> [cons. 25. III. 2020].

⁷ Cfr. Hardy 2009.

⁸ Cfr. Kunstmann 2003.

niques parues sur le Web (*Miracles de Notre-Dame de Jean le Conte* et *Miracle de l'enfant donné au diable*) ;

- des index bruts et deux index lemmatisés ;
- des notes critiques ;
- un cours d'ancien français ;
- une thèse de doctorat électronique⁷.

Les cinq premières années du site LFA furent particulièrement fastes et le laboratoire connut un développement rapide, couronné par un colloque tenu à Ottawa en octobre 2002⁸. Événement pivot pour notre équipe, car il entraîna une série de transformations importantes : fusion avec des projets menés ailleurs, élargissement de certaines recherches, réductions d'autres programmes, nouveaux collaborateurs d'Outre-Atlantique, autres centres d'intérêt pour tel membre de l'équipe (les Grands travaux de Recherche Concertée *Voies du Français*, puis *Polyphonies* pour France Martineau⁹). Éclatement heureux sans doute et probablement prévisible vu la taille et les moyens réduits de notre équipe ottavienne. « Rien ne se perd, tout se transforme », soutenait Lavoisier. Nous avons joué hardiment la carte de la transformation, en essayant d'éviter les pertes...

Le projet de *BLAF* s'est métamorphosé grâce à la baguette magique d'Achim Stein à Stuttgart, d'une part, et à celle de Gilles Souvay à Nancy, de l'autre. Dans le premier cas, cela a conduit à la création du *Nouveau Corpus d'Amsterdam (NCA)*, remaniement du corpus de textes littéraires d'Anthonij Dees¹⁰, où la priorité a été accordée à la lemmatisation.

À l'ATILF, Gilles Souvay a reçu copie de tous nos textes numérisés (ceux des *TFA* et nos transcriptions des *Textes en liberté*), pour grossir la base *FRANTEXT* et pour augmenter les capacités de son lemmatiseur *LGeRM (Lemmes, Graphies et Règles Morphologiques)*¹¹ qui permet l'interrogation à partir d'un lemme ou d'une forme, proposant des hypothèses de lemmes à l'utilisateur.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici que le LFA est membre fondateur du *Consortium international pour les Corpus de Français Médiéval*¹², créé à l'ATILF en octobre 2004 pour fédérer les « médiévistes ayant constitué des corpus de français médiéval ou les utilisant » et dont le site Web est administré par l'ÉNS de Lyon. Dans la section *Corpus de textes* figure le *DÉCT*.

Notre *Dossier électronique du Chevalier au Lion* a, en effet, changé de taille et de nature, passant d'un roman à cinq, de la présentation de tous les manuscrits du *Chevalier au Lion* à la constitution d'une base de données consacrée à la seule copie du scribe Guiot et à l'établissement d'un Lexique comprenant tous les mots lexicaux dans le *DÉCT1* et avec l'ajout de tous les mots grammaticaux pour le *DÉCT2*. Ce travail s'est fait et se continue avec une équipe de linguistes bénévoles ; pour la partie informatique, elle est entièrement l'œuvre de Gilles Souvay, ingénieur de l'ATILF, à qui je tiens ici à rendre hommage. Cheville ouvrière du site *DMF*, il l'est tout autant pour la conception et la gestion de notre site commun. Il n'est pas à

⁹ <http://polyphonies.uottawa.ca/> [cons. 25. III. 2020].

¹⁰ Cfr. Kunstmann – Stein 2007.

¹¹ <http://www.atilf.fr/LGeRM/> [cons. 25. III. 2020].

¹² <http://ccfm.ens-lyon.fr> [cons. 25. III. 2020].

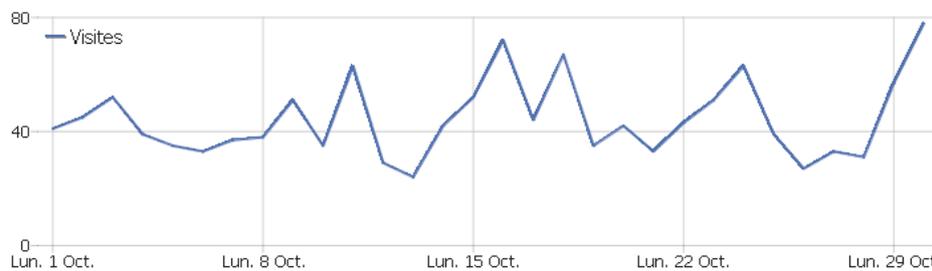
Grenoble aujourd'hui pour nous faire son habituelle 'démó' ; mais le maniement de cet outil est probablement assez familier à bon nombre de médiévistes français et nous ferons l'économie d'une démonstration. Nous pouvons d'ailleurs, depuis un an, grâce à un rapport quotidien, constater avec une grande précision l'utilisation de la base ; ainsi pour le mardi 30 octobre 2018 (Tabl. 1).

Période : Mardi 30 Octobre 2018
Envoyé depuis <https://piwik.atilf.fr/>.

Liste des rapports

- Récapitulatif des visites
- Pays

Récapitulatif des visites



| Nom | Valeur |
|--|----------|
| Visiteurs uniques | 78 |
| Visites | 78 |
| Actions | 512 |
| Nombre maximum d'actions en une visite | 50 |
| Actions par visite | 6.6 |
| Durée moy. des visites (en secondes) | 00:05:12 |
| Taux de rebond | 36% |

Pays

| Pays | Visites | Visiteurs uniques | Actions | Actions par visite | Temps moyen sur le site | Taux de rebond | Revenu |
|----------------|---------|-------------------|---------|--------------------|-------------------------|----------------|--------|
| Suisse | 28 | 28 | 268 | 9.6 | 00:07:18 | 18% | 0 € |
| France | 21 | 21 | 156 | 7.4 | 00:06:49 | 33% | 0 € |
| Italie | 6 | 6 | 42 | 7 | 00:03:13 | 17% | 0 € |
| États-Unis | 5 | 5 | 7 | 1.4 | 00:04:38 | 80% | 0 € |
| Belgique | 3 | 3 | 3 | 1 | 00:00:00 | 100% | 0 € |
| Pologne | 2 | 2 | 6 | 3 | 00:05:50 | 0% | 0 € |
| Russie | 2 | 2 | 3 | 1.5 | 00:00:36 | 50% | 0 € |
| Tunisie | 2 | 2 | 2 | 1 | 00:00:00 | 100% | 0 € |
| Allemagne | 1 | 1 | 1 | 1 | 00:00:00 | 100% | 0 € |
| Argentine | 1 | 1 | 6 | 6 | 00:01:48 | 0% | 0 € |
| Bénin | 1 | 1 | 1 | 1 | 00:00:00 | 100% | 0 € |
| Congo-Kinshasa | 1 | 1 | 1 | 1 | 00:00:00 | 100% | 0 € |
| Espagne | 1 | 1 | 3 | 3 | 00:00:18 | 0% | 0 € |
| Israël | 1 | 1 | 1 | 1 | 00:00:00 | 100% | 0 € |
| Japon | 1 | 1 | 2 | 2 | 00:00:09 | 0% | 0 € |
| La Réunion | 1 | 1 | 1 | 1 | 00:00:00 | 100% | 0 € |
| Royaume-Uni | 1 | 1 | 9 | 9 | 00:00:43 | 0% | 0 € |

Tableau 1.

Pour satisfaire une curiosité bien innocente, tenant à savoir la taille approximative du lexique du *DÉCT*, nous en avons imprimé en 2014, sous forme de volumes traditionnels, la version

française au format PDF en dix exemplaires : trois tomes, pour un total de 1.172 pages. Mais il s'agissait aussi, plus sérieusement, d'avoir sous la main, en plusieurs lieux différents, des textes de secours en cas de panne ou de désastre informatique. D'ailleurs, le chercheur qui veut en acquérir une copie personnelle, peut le faire (à ses frais d'encre et de papier ou en sauvegardant le tout dans un fichier) en la téléchargeant aux adresses suivantes :

- http://www.atilf.fr/dect/lexique/DECT_Francais_20141201.pdf (version française) [cons. 25. III. 2020]
- http://www.atilf.fr/dect/lexique/DECT_English_20141201.pdf (version anglaise) [cons. 25. III. 2020]

Les cinq textes du corpus sont téléchargeables au format XML, suivant les recommandations de la TEI.

L'annonce de la nouvelle de l'achèvement du *DÉCT1* s'est faite lors du XXVII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane, en 2013 à Nancy, dans une communication intitulée *Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes (DÉCT) : fin et suite...*¹³. Expression sibylline, mais juste : nous venions de terminer la première phase, essentielle, de nos travaux et nous allions en entamer la seconde (*DÉCT2*), à proprement parler la première section (l'ajout des mots grammaticaux, plus de 500 lemmes) de cette seconde phase; c'en était, en quelque sorte, le prolongement obligé. Nous avions prévu trois autres éléments nouveaux, mais qu'il ne nous paraît plus réaliste d'effectuer, du moins dans les conditions actuelles. L'équipe de rédaction se réduit à deux personnes : je rédige les articles et May Plouzeau d'Aix-en-Provence, qui collabore avec nous depuis bien longtemps, en fait une très minutieuse révision ; son apport est vraiment essentiel à la qualité de l'ouvrage. Ce travail permet de corriger souvent ou d'améliorer textes (lecture, ponctuation, étiquetage grammatical, etc.) et articles du *DÉCT1*. Les mots grammaticaux ont parfois de très hautes fréquences : plus de 10.000 occurrences pour l'article défini ou le pronom de la troisième personne ; d'où le nombre d'erreurs d'encodage. Cela se corrige au fur et à mesure de la rédaction des articles ou par la confrontation des listes d'étiquettes de deux équipes de chercheurs ayant travaillé sur les mêmes textes. Ce qui nous est arrivé en mai-juin 2017 avec la *BFM*, qui avait déjà encodé nos cinq transcriptions ; à la demande de Jean-Baptiste Camps et avec l'aide d'Alexei Lavrentiev, qui nous avait préparé un fichier comparatif, nous avons pu corriger de nombreuses erreurs, des deux côtés, et j'ai pu remettre ensuite à Gilles Souvay un texte à encodage beaucoup plus sûr, qu'il a pu afficher sur le site de l'ATILF pour le concours d'agrégation de l'an dernier.

Sur le modèle du *DÉCT* et presque avec les mêmes collaborateurs, nous avons annoncé en 2010, lors d'un colloque organisé par l'ATILF, notre intention de publier une édition électronique des *Miracles de Notre-Dame par personnages*¹⁴. Nous avons décidé de poursuivre sur de nouvelles bases l'édition électronique commencée il y a une vingtaine d'années à Ottawa. En l'an 2000, en effet, nous avions placé sur notre site un prototype, l'édition du *Miracle de l'en-*

¹³ Cfr. Kunstmann 2016.

¹⁴ Cfr. Kunstmann 2014.

fant donné au diable, première pièce du recueil. La technologie était certes désuète, mais on pouvait y naviguer librement entre texte, traduction et lexique (celui de 1996, mais complété et modifié) ; le tout étant précédé d'une introduction littéraire. Après une période de latence, notre projet a reçu un sang neuf : l'apport du scénographe et de l'informaticien. Le premier, Gérald Bezançon, s'est associé au LFA en 2004, chercheur *in partibus* (Chambérien n'ayant jamais mis les pieds à Ottawa...) ; il s'est consacré au découpage des 40 pièces et à l'introduction d'indications scéniques. Avec Gilles Souvay nous avons réalisé un essai d'édition tout à fait convaincant (présentation du *Miracle II L'abbesse grosse*).

Mais il était difficile de mener les deux entreprises à la fois (*DÉCT* et *MNDpp*) et de leur assurer un financement adéquat. Le *DÉCT*, dont l'aboutissement nous semblait plus urgent, nous a conduits à changer de formule pour le corpus de *Miracles* et à passer d'une édition électronique à une traduction.

La qualité du style de cette traduction (*MNDpp*), passant souvent du très soutenu au plus familier, l'intérêt des courtes introductions à chacune des pièces (rédigée par Françoise Paradis, qui en 2011 s'était jointe à nous), le solide fond philologique sur lequel se base notre travail, nous ont permis d'offrir des textes utiles aux érudits mais qui pourraient aussi tels quels faire l'objet de représentation sur une scène contemporaine. Le premier tome est paru l'an dernier dans la collection 'Moyen Âge en Traduction' des Classiques Garnier ; le second est actuellement sous presse et le tapuscrit du troisième et dernier volume est pratiquement terminé.

Pendant un quart de siècle, nous avons parlé de 'travaux en cours', point par procrastination mais par philosophie. Nous sommes arrivés maintenant en fin de parcours. Nous avons dès le début voulu assurer la *translatio*, la transmission, le transfert, point d'un pays ou d'un continent à un autre (comme dans le prologue de *Cligès*), mais le passage d'un média à un autre, puis de supports et de codes à d'autres ; enfin d'une langue (ou d'un état de langue) à une autre : la *translatio*, c'est aussi la traduction ; c'est là l'essentiel de nos derniers ouvrages, qui logent aussi bien à l'enseigne de l'ATILF qu'à celle des Classiques Garnier. Si notre site Web est actuellement gelé, à Ottawa comme à Stockholm, néanmoins nos travaux certainement continuent !

Bibliographie

BFM

Base de Français Médiéval, sous la dir. de Céline Guillot-Barbance, version 2019, ÉNS de Lyon, <http://bfm.ens-lyon.fr/> [cons. 25. III. 2020].

BGV

Base de Graphies Verbales, sous la dir. de Pierre Kunstmann, version 2004, Laboratoire de Français Ancien de Université d'Ottawa, ATILF CNRS et Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/bgv/>, [cons. 25. III. 2020].

DÉCT

Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes. Electronic Dictionary of Chrétien de Troyes, sous la

dir. de Pierre Kunstmann, version 2014, Laboratoire de Français Ancien de l'Université d'Ottawa, ATILF CNRS et Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/dect/> [cons. 25. III. 2020].

DMF

Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500), sous la dir. de Robert Martin, version 2015, ATILF CNRS et Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/dmf> [cons. 25. III. 2020].

Hardy 2009

Les chansons attribuées au trouvère picard Raoul de Soissons, éd. critique par Ineke Hardy, Thèses de doctorat (Lettres françaises), Département des lettres françaises, Faculté des arts, Université d'Ottawa, 2009, <https://francaisancien.net/activites/textes/ineke/index.htm> [cons. 25. III. 2020].

Kunstmann 1996

Pierre Kunstmann, *Lexique des Miracles Notre Dame par personnages*, Paris, Klincksieck, ('Matériaux pour le Dictionnaire du moyen français', 2), 1996.

Kunstmann 2003

Ancien et moyen français sur le Web. Enjeux méthodologiques, sous la dir. de Pierre Kunstmann, avec la collaboration de France Martineau et Danielle Forget, Ottawa, Éditions David, 2003.

Kunstmann 2014

Pierre Kunstmann, avec la collaboration de Gérald Bezançon et Gilles Souvay, '*Les Miracles de Notre Dame par personnages*' : présentation de l'édition électronique en cours, dans *Sciences et savoirs sous Charles V*, textes réunis et présentés par Oliver Bertrand, Champion, Paris, 2014, pp. 407-428.

Kunstmann 2016

Pierre Kunstmann, *Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes (DÉCT) : fin et suite...*, dans *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes*. (Nancy, 15-20 juillet 2013), *Section 16. Projets en cours ; ressources et outils nouveaux*, éd. par David Trotter, Andrea Bozzi, Cédric Fairon, ATILF, Nancy, 2016, pp. 169-173, <http://www.atilf.fr/cilpr2013/actes/section-16/CILPR-2013-16-Kunstmann-Souvay.pdf> [cons. 25. III. 2020].

Kunstmann – Stein 2007

Le Nouveau Corpus d'Amsterdam. Actes de l'atelier de Lauterbad (23-26 février 2006), éd. par Pierre Kunstmann, Achim Stein, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, ('Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur, Neue Folge, Heft 34'), 2007.

LMNDpp

Pierre Kunstmann, *Lexique des Miracles Notre Dame par personnages*, ATILF CNRS et Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/dmf/Miracles/> [cons. 25. III. 2020].

MNDpp

Miracles de Notre-Dame par personnages, trad. par Gérald Bezançon et Pierre Kunstmann, introd. de Françoise Paradis, vol. I, Paris, Classiques Garnier, ('Moyen Âge en traduction'), 2017.

NCA

Nouveau Corpus d'Amsterdam, sous la dir. de Pierre Kunstmann et Achim Stein, ATILF-CNRS,

Nancy – Université de Lorraine – Institut für Linguistik/Romanistik, Stuttgart, <http://stella.atilf.fr/gsovay/nca/> [cons. 25. III. 2020].

Roncaglia 1978

Aurelio Roncaglia, *La Critica testuale*, dans *Atti del XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*. (Napoli, 15-20 Aprile 1974), a c. di Alberto Varvaro, 4 vols., Napoli – Amsterdam, 1978, vol. 1, pp. 481-488.

UNE ÉDITION EN FAC-SIMILÉ DE *HUON D'AUVERGNE* : MÉTHODES DE NUMÉRISATION ET D'ANALYSE D'IMAGES*

Stephen P. McCormick

(Washington & Lee University)

En 2015, l'équipe du projet numérique *Huon Digital Archive* a annoncé des travaux qui n'en étaient qu'à leurs débuts¹. Cette équipe se compose de chercheurs nord-américains et européens spécialisés dans la philologie, l'analyse littéraire, la traduction et l'informatique. Leslie Zarker Morgan et Stephen P. McCormick s'occupent des éditions et de l'encodage des quatre manuscrits de *Huon d'Auvergne*, et Shira Schwam-Baird se charge de la traduction du texte de Berlin, le manuscrit le plus ancien. L'équipe éditoriale travaille en étroite collaboration avec Jean-Claude Vallecalle (Université de Lyon) et Philip Bennett (University of Edinburgh). Cette communication se propose de relater les progrès accomplis durant les trois dernières années et de signaler les démarches que nous effectuons dans la deuxième phase de notre projet.

Les humanités numériques sont fondées sur un vaste ensemble de méthodes et de technologies pour le traitement informatique des textes littéraires, et ce domaine d'études continue à progresser à un rythme fulgurant. Lors des trois années qui se sont écoulées, l'équipe s'est retrouvée face à des outils toujours plus puissants et nuancés, dont la plupart n'étaient pas encore disponibles lors des premières étapes du projet. Après une brève présentation de notre activité, cette communication abordera les ajouts les plus importants de l'*Huon Digital Archive*, elle présentera ensuite les bases théoriques du plan de publication et s'attachera à introduire les technologies que nous avons sélectionnées et développées. Dans la deuxième étape de nos travaux, nous proposerons un système numérique qui jette un pont entre les médiévistes nord-américains et les manuscrits et les documents primaires dans les bibliothèques italiennes.

Comme c'est souvent le cas pour les épopées franco-italiennes, les quatre manuscrits de *Huon d'Auvergne* témoignent d'une foisonnante hybridité linguistique et thématique qui a entravé les tentatives précédentes de rétablissement du texte². En ce qui concerne la

* Je remercie très chaleureusement Camille Bouillon, doctorante en littérature française à l'University of Pennsylvania, d'avoir contrôlé le style en français de cet article et de m'avoir aidé à rendre les idées plus claires et fluides.

¹ Le projet est rapporté dans les publications suivantes : McCormick 2017 et Morgan 2017.

² Les quatre manuscrits de la tradition franco-italienne de *Huon d'Auvergne* sont : Berlin KK 78 D 8 (1341) ; Padova BSV 32 (fin XIV^e/début XV^e siècle) ; Torino BNU N. III. 19 (1441) ; Bologna BAR B. 3489 (fragmentaire, fin XIV^e siècle). Pour le succès et diffusion de *Huon d'Auvergne* en Toscane, cfr. Allaire 2001. Günter Holtus et Peter Wunderli ont annoncé une édition synoptique en 1989 mais le projet a été abandonné,

composition linguistique des quatre témoins de *Huon d'Auvergne*, les textes se composent d'un mélange de langues parmi lesquelles l'ancien français, les parlers gallo-italiques, le toscan et le latin sont les plus représentés. L'hybridité thématique de *Huon d'Auvergne* se manifeste au travers des traditions littéraires qui sont au cœur du texte ; la matière de France y représente le fil conducteur, surtout par la présence de Guillaume d'Orange, le guide de Huon aux enfers. À partir de cette veine épique, le récit s'enrichit de plusieurs genres littéraires de l'Europe médiévale, notamment du récit de voyage en Orient, de l'écriture hagiographique et du voyage infernal, évidemment calqué sur le modèle de Dante³. Mis à part son importance pour notre compréhension des traditions narratives de la péninsule italienne septentrionale, *Huon d'Auvergne* éclaire et contextualise le succès de la *Divina commedia* et nous offre un aperçu précieux des transmissions des thèmes littéraires d'une communauté narrative à l'autre. Toutefois, il ne sera pas question ici de débattre de la tradition manuscrite de *Huon d'Auvergne* ; afin d'approfondir ces questions, je renvoie le lecteur à l'intervention de Leslie Zarker Morgan dans ce même volume.

1. La première phase du projet : janvier 2014-août 2017

Avec le financement de la National Endowment for the Humanities, l'équipe a inauguré en janvier 2014 la première phase du projet et s'est assigné trois objectifs préliminaires : compléter une première transcription des quatre manuscrits, produire une traduction complète en anglais du manuscrit de Berlin et créer un site web afin de communiquer les résultats de nos recherches. La version 1.0 du site web, annoncée en août 2015, s'est servie des recommandations pour l'encodage de documents textuels élaborées par la Text Encoding Initiative ('l'initiative pour l'encodage du texte')⁴. Nos premières communications lors de conférences internationales ont démontré l'utilité de cette technologie : d'un côté, la TEI rend possible la préservation numérique à long terme de documents fragiles et rares ; de l'autre, elle rend les textes littéraires lisibles sur ordinateur à travers un répertoire de balises au format XML. À cela s'ajoute la possibilité d'encoder de façon détaillée les particularités linguistiques des quatre témoins et de mettre à disposition une archive numérique qui éclaire la nature thématique et codicologique des textes franco-italiens de *Huon d'Auvergne*.

À titre d'exemple, nous pouvons signaler l'encodage qui rend la structure textuelle et manuscrite des quatre témoins lisible par l'ordinateur et le navigateur (Fig. 1). Les balises <head>, <lg>, et <l> rétablissent la forme épique sur l'écran, tandis que <deco> affiche l'alternance des lettrines bleues et rouges. La balise <gap> met en évidence les informations

cfr. Holtus – Wunderli 1989. Michela Scattolini a également entrepris une édition synoptique, mais ce projet n'a pas pu progresser, cfr. Scattolini 2010.

³ Cfr. Morgan 2008 e 2011, Scattolini 2014.

⁴ La première version du site, toujours en cours d'élaboration, se trouve à l'adresse www.huondauvergne.org ; pour la TEI, voir www.tei-c.org [cons. 25. III. 2020].

codicologiques pertinentes ; dans le cas présent, il s'agit de l'état acéphale du manuscrit de Padoue (Padova BSV 32) auquel il manque au moins deux feuilles⁵. Un fichier externe contient les notes et les commentaires qui sont ensuite reliés à la transcription TEI, accompagnés des balises <note>.

```
<text>
  <body>
    <lg type="laisse" n="1">
      <note xml:id="p1"/>
      <milestone n="1R" unit="fol."/>
      <head>Laisse 1</head>
      <l n="1"><gap reason="missing folios" quantity="2"/>E perçò era Ugo d'Alvernia
        sevrìe;</l>
      <l n="2">E pluy de tre any stete in la çitie</l>
      <l n="3">Ch'el non fo a so tera tornie,<note xml:id="p3"/></l>
      <l n="4">Tanto aveva so amor a Sanguy<ex rend="italic">n</ex> donie.</l>
      <l n="5">Se Sanguy<ex rend="italic">n</ex> chavalcava i<ex rend="italic">n</ex>
        alguna partie,</l>
      <l n="6">Lo cont Ugo era tutora a so costie,</l>
      <l n="7">Al bevere e al mançar cun lui era colcie.</l>
      <l n="8">May de' fradeli non fo si dolçe compaignie,</l>
      <l n="9">Ni de mare ni de pare se l'avesse inçenerie;</l>
      <l n="10">Quelo che voleva l'un, l'altro no-l contradie,</l>
      <l n="11">Tuto el so voler l'un e l'altro à incontrie.</l>
      <l n="12">Ma quela Sofia, a chi Dio maldie,</l>
      <l n="13">So marido no può amar nule fie,</l>
      <l n="14">Ché in lo conte Ugo aveva messo so pensie;</l>
      <l n="15">E si pensa la malvaxia meretrie</l>
      <l n="16">Chomo 'la porave a Ugo parlie</l>
      <l n="17">Mo' la malvaxia ben à trovada la vie</l>
      <l n="18"><milestone n="1V" unit="fol."/>De lui aver in soa camera alla çellie.</l>
    </lg>
```

Figure 1. L'encodage TEI, qui permet l'affichage sur écran de l'édition numérique du texte.

En ce qui concerne le cas particulier du texte de Turin (Torino BNU N. III. 19), dont le manuscrit a été fortement endommagé lors de l'incendie de la Biblioteca Nazionale en 1904, l'équipe a sélectionné la balise <seg> pour encoder les nombreuses lacunes du texte (Fig. 2).

⁵ Pour une discussion détaillée des manuscrits Padova BSV 32 et Bologna BAR B. 3489, cfr. McCormick 2016.

```

<text>
  <body>
    <lg type="laisse" n="1">
      <head>Laisse 1</head>
      <l n="1"><seg>Al tempo de mazo quando el fiorise le prade<note xml:id="t1"/></seg></l>
      <l n="2"><seg>tute reverdise li erbe e lle arbosele,</seg></l>
      <l n="3"><seg>et y<ex rend="italic">n</ex>n-amore vene molte mainere d'osele</seg></l>
      <l n="4"><seg>perzò cantano e fano li sony molte bele,</seg><note xml:id="t4"/></l>
      <l n="5"><seg>tute y<ex rend="italic">n</ex>semele fano done et donzele</seg><note xml:id="t5"/></l>
      <l n="6"><seg>che per lor deleto entrano y<ex rend="italic">n</ex> zardine;</seg></l>
      <l n="7"><milestone n="1R" unit="fol."/><seg>tute le polzele ensemele com
        zovenzele</seg><note xml:id="t7"/></l>
      <l n="8"><seg>de fiore<note xml:id="t8"/> e de rosse zascun se fa capele,</seg></l>
      <l n="9"><seg>se sy sbaldise perchè amore li à strenzè.</seg></l>
      <l n="10"><seg>En la Pentacosta quando (el) cavaliere novele</seg><note xml:id="t10"/></l>
      <l n="11"><seg>desi(d)rano zostra' e fare meraviose zambele,</seg></l>
      <l n="12"><seg>el steva en Franza un re molto crudele,</seg></l>
      <l n="13"><seg>selonche che nostra cronicha ordenat'à,</seg></l>
      <l n="14"><seg>che hogno l'apela lo re Carlo Martelo.</seg></l>
      <l n="15"><seg>Gran corte tenia che</seg> homo no<ex rend="italic">n</ex> la <seg>vite zà tale</seg></l>
      <l n="16"><seg>che una cossa ado</seg>pra el ben com <seg>felo</seg></l>
      <l n="17"><seg>quando un suo</seg> servo chaza de soa ca<seg>sa</seg></l>
      <l n="18"><seg>e se l'envia a que</seg>rire trabuto a Luzifero</l>
      <l n="19"><seg>et a cerchare<note xml:id="t19"/> la</seg> casa y<ex rend="italic">n</ex>fernale,</l>
      <l n="20"><seg>solo per avere</seg> Ynida dal corpo belo.</l>
    </lg>
  </body>
</text>

```

Figure 2. L'encodage TEI du ms. Torino BNU N. III. 19 et l'emploi de la balise <seg> pour signaler les vers manquants.

En 1868, le philologue Pio Rajna a fortuitement produit des transcriptions complètes des manuscrits Padova BSV 32 et Torino BNU N. III. 19, cette dernière conservant aujourd'hui le contenu des marges détruites⁶. À travers le travail philologique et l'encodage numérique du fragment et du cahier de Rajna, l'équipe éditoriale et les informaticiens sont parvenus à restituer l'intégralité du texte sur écran. L'accès numérique permet de rendre compte des passages puisés dans le cahier Rajna, affichés en rouge, et de fournir un aperçu plus exact de l'état originel du témoin (Fig. 3).

| Laisse 1 | |
|-----------------|--|
| fol. 1R | <p style="color: red;"> <i>Al tempo de mazo quando el fiorise le prade tute reverdise li erbe e lle arbosele, et ynn-amore vene molte mainere d'osele perzò cantano e fano li sony molte bele,² tute ynsemele fano done et donzele³ che per lor deleto intrano yn zardine; tute le polzele ensemele com zovenzele⁴ de fiore e de rosse zascun se fa capele, se sy sbaldise perchè amore li à strenzè. En la Pentacosta quando (el) cavaliere novele⁵ desi(d)rano zostra' e fare meraviose zambele, el steva en Franza un re molto crudele, selonche che nostra cronicha ordenat'à, che hogno l'apela lo re Carlo Martelo. Gran corte tenia che homo non la vite zà tale⁶ che una cossa adopra el ben com felo: quando un suo servo chaza de soa casa, e se l'envia a querire trabuto a Luzifero et a cerchare la casa ynfernale, solo per avere Ynida dal corpo belo.</i> </p> |
| | <p>5</p> <p>10</p> <p>15</p> <p>20</p> |

Figure 3. La reconstruction numérique du texte du ms. Torino BNU N. III. 19. Les passages du cahier Rajna apparaissent en rouge.

L'encodage du texte nous permet de conserver et de valoriser les spécificités linguistiques des témoins, tel que Franca Brambilla Ageno le suggère : « per testi non toscani tanto più dovranno essere conservate le particolarità grafiche, le quali interessano anche la storia della grafia, finora poco nota »⁷.

2. Le plan théorique de publication

Face à la prolifération des variations linguistiques et thématiques des quatre versions de *Huon d'Auvergne*, le projet s'est acheminé vers une solution éditoriale à la fois imprimée et numérique⁸. Un format d'édition traditionnel, c'est-à-dire entièrement imprimé, s'avère difficile, voire impossible lorsque l'on tient compte de la documentation requise afin de faciliter la lecture du texte (à savoir l'apparat critique, l'analyse du lexique et codicologique, et le commentaire littéraire et historique) et du besoin de comparer facilement les quatre versions (une édition synoptique). Par ailleurs, les quatre témoins méritent chacun une édition indépendante dans la mesure où ces textes témoignent d'une situation historique de la littérature de la péninsule italienne septentrionale : comme Günter Holtus et Peter Wunderli l'ont souligné, les quatre textes font part de l'italianisation progressive de l'épopée française⁹. Notre objectif final vise à produire une édition imprimée pour la lecture des quatre textes, ainsi qu'une traduction imprimée du ms. Berlin KK 78 D8 en anglais et une archive numérique qui proposerait aux lecteurs des analyses plus approfondies, ainsi que la possibilité de comparer les vers de tous les textes.

De manière à faire face à ces difficultés de publication, l'équipe a développé un plan qui reconnaît la lisibilité de la page imprimée et en même temps tire profit de la textualité spécifique à l'écran. George Landow, dans son texte fondateur *Hypertext*, publié pour la première fois en 1992, propose une théorie sur la textualité numérique qui prend sa source dans les pensées de Derrida, Barthes et Deleuze. L'hypertexte, selon Landow, se différencie du texte imprimé par sa capacité à créer un réseau non-linéaire de lecture, un système rhizomatique qui constitue une structure de ce qu'il appelle « nodes, links, and networks »¹⁰. L'avantage du texte numérique pour Landow se trouve dans sa capacité à éviter les hiérarchies implicites de la page imprimée : « we must abandon conceptual systems founded upon ideas of center, margin, hierarchy, and linearity and replace them with ones of multilinearity, nodes, links, and networks »¹¹.

⁶ Firenze BM XII M 101 (transcription du ms. Padova BSV 32) et XIX.15 (transcription du ms. Torino BNU N. III. 19).

⁷ Brambilla Ageno 1984, p. 140.

⁸ Le sujet de l'édition hybride fait souvent l'objet de discussions dans le domaine des humanités numériques. Cfr. par exemple Pierazzo 2015, pp. 138-143 (*Dual and Hybrid Publications*).

⁹ Cfr. Holtus – Wunderli 2005.

¹⁰ Landow 2006³, p. 2.

¹¹ *Ibid.*

Les implications pour le processus éditorial sont énormes et nous mènent à une nouvelle conception de l'édition du texte qui situe le chercheur au coeur du processus éditorial et de l'enquête philologique et codicologique. Comme l'a signalé Joris van Zundert:

hypertext stresses the volatility of text, its heterogeneous, mutable, interactive and open-ended character—ideas rather opposed to that of text as an immutable form enclosed and bound by a front and back cover in a book¹².

Ces bases théoriques et technologiques ont donné naissance au concept de *mouvance*, une conception du texte médiéval que Paul Zumthor propose pour la première fois en 1972 et qui reste purement théorique dans le cas du format imprimé¹³.

Plus récemment, Peter Sahle a reformulé les bases théoriques proposées par Landow dans le contexte des éditions numériques. Si l'édition imprimée démontre et appuie les enquêtes et les conclusions d'une seule voix éditoriale, l'édition numérique perd son statut de produit final et devient plutôt un système dynamique qui affiche le caractère évolutif du projet textuel :

What we see on the screen is often generated in real time from the current state of data, representing the current state of the editorial knowledge in a project. [...] The edition loses its recognisability as an authoritative, final statement. Instead, it becomes a permanent but potentially always changing documentation of an ongoing examination and processing of the objects in question. In this way, the edition as a publication is a *process rather than a product*¹⁴.

Une telle réorientation s'adapte particulièrement bien à la situation textuelle de *Huon d'Auvergne* dans la mesure où les éditions des quatre témoins peuvent évoluer à mesure que les chercheurs apportent de nouveaux commentaires et précisions au texte. Qui plus est, en suivant toujours le cadre théorique de Sahle, le format numérique ouvre la voie à une restructuration de l'édition qui facilite de multiples pistes de recherches : « hyperlinks [...] restructure the contexts of editions, open up new and manifold paths of reception and blur the boundaries between an edition and its contexts »¹⁵. Pour ces raisons, nous qualifions d'archive l'ensemble des documents secondaires ainsi que les éditions numériques. L'archive établit un réseau de documents et de sources qui encadrent l'édition numérique, grâce auquel le lecteur aura la possibilité de « se forger son propre jugement sur le texte et de proposer éventuellement pour l'extrait en question une interprétation plus adéquate », comme le suggère Günter Holtus¹⁶. De cette façon, les références d'ordre thématique et linguistique du témoin Bologna BAR B. 3489 n'apparaissent plus exclusivement dans notes de bas de page et pourront figurer de manière importante dans les recherches de l'utilisateur qui s'intéresse tout particulièrement au cas de ce manuscrit fragmentaire.

¹² Van Zundert 2016, p. 99.

¹³ Cfr. Zumthor 1972. Pour une introduction à la notion de *mouvance*, voir le chapitre 2.

¹⁴ Sahle 2016, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Holtus 1987, pp. 675-676.

Le contenu de l'archive et les éditions numériques constituent donc un mécanisme à même d'interroger le texte et d'accéder aux questions littéraires, philologiques et codicologiques des documents de base. Les éditions imprimées, en revanche, maintiennent une lecture fluide et linéaire de la narration par l'intermédiaire d'une mise en page aérée et claire (souvent dénommée *reading edition*)¹⁷. Cette solution facilite l'accès à diverses lectures du texte, depuis l'utilisateur qui chercherait une lecture fluide du texte imprimé (privilegiée par les amateurs entre autres), jusqu'aux philologues qui souhaiteraient approfondir leurs recherches sur un passage en particulier, à l'aide d'outils numériques. Dans son article sur la théorie de l'édition numérique, Hans Gabler résume bien cette idée lorsqu'il affirme que « we read texts in their native print medium, that is, in books ; but we study texts and works in editions – in editions that live in the digital medium »¹⁸. Enfin, nous nous assurons surtout que l'édition numérique ne soit pas qu'une simple réplique du texte imprimé et, afin d'atteindre cet objectif, nous prenons en considération le critère de l'édition numérique tel qu'il est formulé par Sahle :

A digital edition can not be printed without a loss of information and/or functionality. The digital edition is guided by a different paradigm. If the paradigm of an edition is limited to the two-dimensional space of the 'page' and to typographic means of information representation, then it's not a digital edition¹⁹.

Le dernier volet méthodologique de notre travail préliminaire – une étape incontournable – concerne la pérennisation des informations numériques, c'est-à-dire la création d'un modèle durable sur le long terme de nos éditions numériques. Ainsi nous sommes-nous posé les questions suivantes : comment pourrions-nous garantir la longévité de nos éditions numériques une fois notre travail terminé ? Est-il possible d'assurer l'accessibilité de ces outils aux futurs chercheurs ? En premier lieu, notre choix d'encoder nos éditions selon les recommandations de la TEI répond à une importante exigence formulée par la Library of Congress, à savoir que le format de la langue de balise doit être non-propriétaire et désigné comme 'source ouverte' (*open source*)²⁰. Selon Kenneth Price, la stabilité du format XML se veut « the acid-free paper of the digital age » du fait que les langages de balisage tels que la TEI pourront être lus dans une variété de contextes et seront davantage durables en ce qu'ils resteront déchiffrables par les technologies futures²¹. En second lieu, nous avons choisi de recourir à GitHub, une plateforme de gestion de développement de logiciels et de versions. Grâce à ce service, notre code source est accessible à tout chercheur intéressé, et chaque étape de notre développement est traçable. Par le biais de GitHub, il est possible de remonter dans le temps et d'accéder à chaque étape du projet, y compris aux stades intermédiaires de nos éditions numériques.

¹⁷ Pour une discussion des formats d'édition, cfr. Pierazzo 2015, pp. 32-36.

¹⁸ Gabler 2010, p. 46.

¹⁹ Sahle 2008.

²⁰ *Recommended Formats Statement*, United States Library of Congress, <https://www.loc.gov/preservation/resources/rfs> [cons. 25. III. 2020].

²¹ Price 2008, p. 442.

3. La deuxième phase du projet : septembre 2017-août 2020

En août 2017, nous avons lancé la deuxième phase du projet, avec pour objectifs de perfectionner les transcriptions de textes et la traduction en anglais, d'augmenter la granularité d'encodage des éditions, et enfin de fournir aux utilisateurs une base de données d'images haute résolution des quatre manuscrits de *Huon d'Auvergne*. Dans le sillage des efforts de la Bibliothèque Nationale de France et de la Biblioteca Apostolica Vaticana, les technologies pour la numérisation haute résolution de manuscrits médiévaux ont désormais dépassé tous les procédés photographiques antérieurs. Michelle R. Warren, dans son article *Philology in Ruins*, soutient que le fichier numérique est devenu le fondement de l'analyse des sources manuscrites, une observation qui incite de plus en plus les médiévistes à incorporer des fichiers numériques à leurs boîtes à outils pour l'analyse codicologique et littéraire²². À cet égard, Christoph Flüeler postule que le manuscrit numérique pourra bientôt être utilisé comme édition de base, tandis que les transcriptions et les annotations deviendront plutôt des documents complémentaires dans les travaux des médiévistes, un sentiment qui évoque l'idée de Keith Busby que « the printed modern edition can sometimes constitute as much an obstacle to the medieval text as a means of accessing it »²³. D'autres chercheurs, tels que Kevin Kiernan et Michael Hunter, vont encore plus loin et soutiennent que la numérisation haute résolution est en train de rendre l'édition de texte caduque.

Pour ce qui est de notre projet, nous sommes au fait de la valeur durable de l'édition de texte et partageons l'avis d'Elena Pierazzo : « instead of being made redundant by the presence of the image, [the edition] represents a sort of map for the understanding and navigation of that image »²⁴. Face à la complexité linguistique et codicologique de la tradition manuscrite de *Huon d'Auvergne*, nous proposons aux utilisateurs d'accéder à des éditions numériques qui pourraient ensuite simplifier les recherches sur des manuscrits numérisés. Par ailleurs, si l'on veut reconnaître la valeur d'indépendance et la spécificité historique de chacun des quatre témoins de *Huon d'Auvergne*, notre site met en exergue la possibilité d'analyser ces versions indépendamment et dans leur intégralité, une démarche qui se complexifierait dans un format imprimé en raison des coûts de publication²⁵. Ainsi, nous espérons réaliser notre objectif d'accorder davantage de pouvoir au lecteur qui voudra 'se forger son propre jugement'. Le fait de pouvoir mener de nouvelles recherches d'ordre paléographique et codicologique, surtout pour les médiévistes nord-américains qui n'ont pas un accès immédiat aux bibliothèques italiennes, est un autre aboutissement envisagé par le projet. Cet aspect du projet fait écho à la proposition de Stephen Nichols qui prône un engagement renouvelé dans l'analyse codicologique à travers la reproduction numérique des manuscrits²⁶. Dans son ensemble, la

²² Warren 2015, p. 60.

²³ Busby 2014, p. 28 ; cfr. Flüeler 2015.

²⁴ Pierazzo 2015, p. 81.

²⁵ Pour une réflexion sur les obstacles de la publication d'éditions critiques, cfr. Pierazzo 2015, pp. 127-145 (*The Publication of Digital Scholarly Editions*).

²⁶ Nichols 2014, p. 12.

visionneuse d'images et la qualité interactive des ressources textuelles et visuelles contournent les limites de la page imprimée pour établir un réseau de liens et de nœuds.

En janvier 2018, l'équipe informatique a commencé les démarches nécessaires afin d'intégrer les images haute résolution des quatre manuscrits de *Huon d'Auvergne*. Ces premières étapes sont issues des collaborations établies avec la Biblioteca Nazionale Universitaria de Turin, la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bologne, la Biblioteca del Seminario Vescovile de Padoue et la Biblioteca Marucelliana de Florence, et enfin la Kupferstichkabinett de Berlin. Dans le cas d'un partenariat de ce genre, deux problèmes fréquents se posent : tout d'abord, à qui accorder les droits à l'image ? Ensuite, à qui revient la responsabilité d'archiver les images ? D'ailleurs, il est courant que les images haute résolution des bibliothèques ne soient accessibles qu'à travers des logiciels et des visionneuses conçus sur mesure.

Afin de répondre à ces exigences et de réduire ces divergences technologiques, nous avons adopté les recommandations de l'IIIF ('International Image Interoperability Framework') qui prévoient un protocole standardisé et international afin d'afficher et d'accéder aux fichiers numériques à travers une rubrique normalisée de métadonnées. Lancé en 2011, le IIIF est issu de la collaboration entre, parmi d'autres, les universités de Cornell, Oxford et Stanford, et la Bibliothèque Nationale de France. Ce système de métadonnées vise à ce que toute bibliothèque se conformant au système IIIF puisse partager sa banque d'images avec des applications ou visionneuses qui appartiennent à des projets tels que le nôtre. De cette manière, les institutions qui détiennent les fichiers numériques gardent les droits à l'image et les fichiers concernés sont affichés de façon temporaire sur l'écran du projet. Autrement dit, la visionneuse du projet deviendrait une fenêtre ouverte sur la collection de la bibliothèque autour de laquelle figurent des annotations et un contexte historique et linguistique. Les chercheurs, de leur côté, auraient un accès immédiat assuré à ces collections numériques. À ce stade de notre projet, nous disposons d'une collection complète des quatre manuscrits de *Huon d'Auvergne* et du cahier de Pio Rajna contenant la transcription du manuscrit Torino BNU N. III. 19. Le fragment Bologna BAR B. 3488 et le manuscrit Berlin KK 78 D8 sont les seuls témoins à haute résolution, et nous venons d'obtenir l'accord de la Biblioteca Nazionale Universitaria pour commencer à entreprendre le processus de numérisation du manuscrit de Turin. Afin que la deuxième version du site puisse paraître, il nous faut trouver les financements nécessaires à la numérisation haute résolution du manuscrit Padova BSV 32 et du cahier de Rajna, ainsi qu'une opportunité d'instaurer des serveurs d'images auprès des bibliothèques partenaires.

En ce qui concerne l'élaboration de notre plan d'encodage de texte, la deuxième phase du projet a pour but d'augmenter la granularité de l'information, c'est-à-dire de rendre visible sur ordinateur – et donc accessible à l'utilisateur – un degré de nuance majeur de l'édition numérique. Tout d'abord, nous avons adopté la *CETEIcean*, une nouvelle technologie élaborée par Raffaele Vigiante au Maryland Institute for Technology in the Humanities et par Hugh Cayless à la bibliothèque de Duke University²⁷. La solution proposée par cette technologie contourne un obstacle important dans l'affichage de la TEI sur les navigateurs Internet. En

²⁷ Pour une vue d'ensemble de cette technologie, cfr. Cayless – Vigiante 2018.

tant que langage de balisage, la TEI n'est ni reconnue ni lisible de façon immédiate par les navigateurs. La *CETELcean* donne la possibilité de transformer la TEI en HTML, le langage de balisage employé par les navigateurs.

L'extrait de codage ci-dessous (Fig. 4) démontre comment la deuxième version de l'*Huon Digital Archive* cherche à garantir plus de fonctionnalités et de souplesse dans l'accès à nos éditions numériques ; il s'agit ici d'un moyen d'alterner entre deux modes de vue : le premier, qui conserve les abréviations originelles du scribe, et le second, qui affiche les expansions de mots. Les abréviations employées par nos scribes, et surtout par le(s) scribe(s) de Berlino KK 78 D8, s'écartent des habitudes des autres textes médiévaux et, à cet égard, nous cherchons à les maintenir du fait de l'intérêt historique qu'ils comportent.

```
<text>
  <body>
    <lg type="laisse" n="361">
      <head>Laisse 361</head>
      <l n="9396">Cil qui ma<choice><abbr>l</abbr><ex
        rend="italic">in</ex></choice>s ja n'oït, n'avoit trop a
        s<choice><abbr>o</abbr><ex rend="italic">on</ex></choice> volere.</l>
      <l n="9397">Le <choice><abbr>g</abbr><ex rend="italic">con</ex></choice>dutor
        sivr<choice><abbr>è</abbr><ex rend="italic">en</ex></choice>t, ni vorent
        arest(e)re;</l>
      <l n="9398">Ugon parolle c<choice><abbr>û</abbr><ex rend="italic">um</ex></choice>
        pietosse chere:</l>
      <l n="9399">"Sire Guil<choice><abbr>l</abbr><ex rend="italic">lam</ex></choice>e, ne moy
        laiser darere.</l>
      <l n="9400">Je voy giant ci de ma<choice><abbr>l</abbr><ex rend="italic"
        >in</ex></choice>tes maynere;</l>
      <l n="9401">Chasc<choice><abbr>û</abbr><ex rend="italic">un</ex></choice>s ver moy si me
        fait layde chiere,</l>
      <l n="9402">N'en ont son bon; je li voy tot entiere.</l>
      <l n="9403">Le çaitif voy a dos et a troy em biere,</l>
      <l n="9404">Jaisir c<choice><abbr>û</abbr><ex rend="italic">um</ex></choice> mors;
        v(e)spes <choice><abbr>γ</abbr><ex rend="italic">et</ex></choice>
        <choice><abbr>û</abbr><ex rend="italic">ver</ex></choice>minere</l>
      <l n="9405"> Le m<choice><abbr>û</abbr><ex rend="italic">an</ex></choice>juent son cors,
        tretot desfere </l>
      <l n="9406">Li pieç, li ma<choice><abbr>l</abbr><ex rend="italic">in</ex></choice>es
        <choice><abbr>γ</abbr><ex rend="italic">et</ex></choice> la lumere.</l>
```

Figure 4. Extrait de l'édition numérique de Berlin KK 78 D8 : les solutions adoptées

Nous employons les balises <choice>, <abbr> et <ex> pour encadrer l'abréviation et son expansion et, à l'aide de JavaScript, qui nous permet de créer des boutons d'affichage/masquage dans la barre d'outils, nous obtenons un système qui permet à l'utilisateur d'alterner entre les deux modes de vue :

| | |
|--|--|
| <p>Cil qui maïs ja n'oit, n'avoit trop a sō volere. Le gdutor sivrēt, ni vorent arest(e)re; Ugon parolle cū pietosse chere: *Sire Guille, ne moy laiser darere. Je voy giant ci de maïtes maynere; Chascūs ver moy si me fait layde chiere, N'en ont son bon; je li voy tot entiere. Le çaitif voy a dos et a troy em biere, Jaisir cū mors; v(e)spes 7 ūminere Le mājuent son cors, tretot desfere</p> | <p>Cil qui mains ja n'oit, n'avoit trop a son volere. Le <i>condutor</i> sivrēt, ni vorent arest(e)re; Ugon parolle <i>cum</i> pietosse chere: *Sire <i>Guillame</i>, ne moy laiser darere. Je voy giant ci de <i>maintes</i> maynere; Chasc<i>uns</i> ver moy si me fait layde chiere, N'en ont son bon; je li voy tot entiere. Le çaitif voy a dos et a troy em biere, Jaisir <i>cum</i> mors; v(e)spes <i>et</i> <i>veminere</i> Le <i>manjuent</i> son cors, tretot desfere</p> |
|--|--|

Figure 5. Les deux modes de vue (Berlin KK 78 D8, f. 65v):
à droite, les abréviations conservées, à gauche, les expansions.

Cette fonctionnalité fera partie des nouveaux outils de la deuxième version de l'*Huon Digital Archive*.

L'édition hybride que nous proposons vise donc à offrir une solution face aux problèmes causés par la tradition manuscrite, laquelle se conforme de manière maladroite au système imprimé en raison de son éclectisme linguistique et thématique. Le *Huon Digital Archive*, ses éditions imprimées et sa traduction anglaise, se proposent de respecter la spécificité de la page manuscrite tout en préservant la variation linguistique, codicologique et thématique des quatre manuscrits de l'*Huon d'Auvergne* franco-italien et, dans le même temps, de fournir aux chercheurs la lisibilité d'une série d'éditions imprimées et traditionnelles. Plus généralement, nous espérons soumettre de nouvelles idées quant à la présentation de textes épiques au format électronique, et proposer de nouvelles méthodes de collaboration au sein de la communauté académique.

I. Manuscrits

| | |
|-----------------------|---|
| Berlin KK 78 D8 | Berlin, Kupferstichkabinett 78 D8 |
| Bologna BAR B. 3489 | Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, B. 3489 |
| Firenze BM XII M 101 | Firenze, Biblioteca Marucelliana, Carte Rajna XII M 101 |
| Firenze BM XIX.15 | Firenze, Biblioteca Marucelliana, Carte Rajna XIX.15 |
| Torino BNU N. III. 19 | Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, N III 19 |
| Padova BSV 32 | Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 32 |

II. Bibliographie

Allaire 2001

Gloria Allaire, *Considerations on Huon d'Auvergne/Ugo d'Alvernia*, dans « Viator », 32 (2001), pp. 185-203.

Brambilla Ageno 1984

Franca Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Editrice Antenore, ('Medioevo e umanesimo', 22), 1984.

Busby 2014

Keith Busby, *Codex, Context, Continuation*, dans « Medioevo romanzo », 38 (2014), pp. 28-44.

Cayless – Viglianti 2018

Hugh Cayless, Raffaele Viglianti, *CETEEcean: TEI in the Browser*, dans *Balisage: the Markup Conference 2018*. (July 31 – August 3, 2018), <https://www.balisage.net/Proceedings/vol21/html/Cayless01/BalisageVol21-Cayless01.html> [cons. 25. III. 2020].

Flüeler 2015

Christoph Flüeler, *Digital Manuscripts as Critical Edition*, <https://schoenberginstitute.org/2015/06/30/digital-manuscripts-as-critical-edition/> [cons. 25. III. 2020].

Gabler 2010

Hans Walter Gabler, *Theorizing the Digital Scholarly Edition*, dans « Literature Compass », 7 (2010), pp. 43-56, <http://dx.doi.org/10.1111/j.1741-4113.2009.00675.x> [cons. 25. III. 2020].

Holtus 1987

Günter Holtus, *Les problèmes posés par l'édition de textes franco-italiens. À propos de quelques leçons problématiques de V4, V8 et d'autres manuscrits*, dans *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*. Actes du X^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Strasbourg, 1985), 2 vols., Aix-en-Provence, Cierma, 1987, pp. 675-696.

Holtus – Wunderli 1989

Günter Holtus, Peter Wunderli, *La 'renaissance' des études franco-italiennes. Rétrospective et prospective*, dans *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano*. Atti del 1^o simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 aprile 1987), ed. by Günter Holtus *et alii*, Tübingen, Niemeyer, 1989, pp. 3-23.

Holtus – Wunderli 2005

Günter Holtus, Peter Wunderli, *Franco-italien et épopée franco-italienne*, dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 3, *Les épopées romanes*, sous la dir. de Rita Lejeune, Jeanne Wathelet-Willem, Henning Krauss, t. 1/2, fasc. 10, Heidelberg, Winter, 2005.

Landow 2006³

George Landow, *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in the Era of Globalization*, Johns Hopkins University Press, 2006³.

McCormick 2016

Stephen P. McCormick, *A contextual analysis of two Huon d'Auvergne manuscripts*, dans « Digital Philology », 5/2 (2016), pp. 208-227.

McCormick 2017

Stephen P. McCormick, *Les humanités numériques et la tradition manuscrite de Huon d'Auvergne*, dans *Par deviers Rome m'en revenrai errant*. XX^e Congrès international de la Société Rencesvals pour

l'étude des épopées romanes, éd. par Maria Careri, Caterina Menichetti, Maria Teresa Rachetta, Roma, Viella, 2017, pp. 571-578.

Morgan 2008

Leslie Zarker Morgan, *(Mis)quoting Dante: Early epic intertextuality in Huon d'Auvergne*, dans « Neophilologus », 92/ 4 (2008), pp. 577-599.

Morgan 2011

Leslie Zarker Morgan, *Literary afterlives in Huon d'Auvergne: The Art of [Dantean] Citation*, dans *Accessus ad Auctores. 'Studies in Honor of Christopher Kleinhenz'*, ed. by Fabian Alfie et Andrea Dini, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies ('Medieval and Renaissance Texts and Studies', 397), 2011, pp. 61-74.

Morgan 2017

Leslie Zarker Morgan, *Les deux Romes de Huon d'Auvergne et le bon gouvernement*, dans *Par deviers Rome m'en revenrai errant. XX^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, éd. par Maria Careri, Caterina Menichetti, Maria Teresa Rachetta, Roma, Viella, 2017, pp. 579-589.

Nichols 2014

Stephen Nichols, *Introduction*, dans *Rethinking the New Medievalism*, ed. by Howard Bloch, Alison Calhoun, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Joachim Küpper, Jeanette Patterson, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 12-38.

Pierazzo 2015

Elena Pierazzo, *Digital Scholarly Edition: Theories, Models and Methods*, Burlington, VT & Surrey (EN), Ashgate, 2015.

Price 2008

Kenneth M. Price, *Electronic Scholarly Editions*, dans *A Companion to Digital Literary Studies*, ed. by Ray Siemens, Susan Schreibman, Hoboken, NJ, Blackwell, 2008, pp. 434-450, <http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/> [cons. 25. III. 2020].

Sahle 2008

Patrick Sahle, *About a catalogue of Digital Scholarly Editions, v. 3.0, snapshot 2008*, <http://www.digitale-edition.de/vlet-about.html> [cons. 25. III. 2020].

Sahle 2016

Patrick Sahle, *What is a Digital Scholarly Edition*, dans *Digital Scholarly Edition : Theories and Practices*, ed. by Matthew James Driscoll, Elena Pierazzo, Open Book Publishers, 2016, pp. 19-40, <https://www.openbookpublishers.com/product/483> [cons. 25. III. 2020].

Scattolini 2010

Michela G. Scattolini, *Ricerche sulla tradizione dell'Huon d'Auvergne*, Diss., Siena, Scuola di dottorato europea in filologia romanza, 2010.

Scattolini 2014a

Michela G. Scattolini, *Un esempio di ricezione della Commedia nell'epica franco-italiana: l'imitazione*

dantesca nell' Huon d' Auvergne, dans *Lingue, testi, culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*. Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012), a cura di Ivano Paccagnella, Elisa Gregori, Padova, Esedra Editrice, 2014, pp. 331-348.

Van Zundert 2016

Joris Van Zundert, *Barley Beyond the Book?*, dans *Digital Scholarly Edition: Theories and Practices*, ed. by Matthew James Driscoll, Elena Pierazzo, Open Book Publishers, 2016, pp. 83-106, <https://www.openbookpublishers.com/product/483> [cons. 25. III. 2020].

Warren 2015

Michelle R. Warren, *Philology in Ruins*, dans « Florilegium », 32 (2015), pp. 59-76.

Zumthor 1972

Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

L'EXPÉRIENCE *THE VALUES OF FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE IN THE EUROPEAN MIDDLE AGES*

Henry Ravenhall

(King's College, London)

The Values of French Language and Literature in the European Middle Ages (désormais *TVOF*) est un projet financé par le Conseil Européen de la Recherche dans le cadre d'un Advanced Grant de cinq ans (2015-2020)¹. Abrité par King's College, Londres (KCL), et en étroite collaboration avec King's Digital Lab, le 'laboratoire numérique' de cette université, *TVOF* est en train de développer deux éditions numériques d'un texte important du treizième siècle: l'*Histoire ancienne jusqu'à César*. Tout en tenant compte d'un autre projet financé par le Arts and Humanities Research Council, *Medieval Francophone Literary Culture Outside France* (*MFLCOF*), lui aussi hébergé par KCL, *TVOF* a pour ambition non seulement de faire progresser nos connaissances à l'égard de ce texte fondateur de l'historiographie en langue vernaculaire, mais aussi d'entamer une réflexion sur les capacités des technologies numériques pour représenter la textualité médiévale².

L'*Histoire ancienne jusqu'à César* est une compilation qui raconte l'histoire universelle depuis la création biblique jusqu'au point où Jules César dirige ses armées dans le nord de la Gaule. On ignore qui est le compilateur du texte, même si la suggestion de Wauchier de Denain, proposée à partir des ressemblances stylistiques, semble fondée. Un indice biographique nous renvoie à Roger, châtelain de Lille (mort en 1230), qui est désigné dans le texte en tant que mécène de l'œuvre³. Datée d'environ 1214, l'*Histoire ancienne* se divise en onze sections selon le découpage de Paul Meyer. C'est ce dernier qui a donné le titre, l'*Histoire ancienne*, qui continue à s'utiliser au lieu des diverses appellations attestées par les manuscrits eux-mêmes (*Estories Rogier*, *Les Ansiennes Hystoires Romaines*, *La Bible en françois*, *Le livre d'Orose*, *La Fleur des hystoires*, *Li livres dou commencement dou monde*, etc.). Selon le comptage d'Anne Rochebouet, il reste plus de 84 manuscrits de la première rédaction, 10 de la deuxième, et 4 de la troisième⁴. Le texte a connu un succès notable en dehors des limites modernes de la nation française, particulièrement dans les États latins d'Orient et en Italie. La tradition manuscrite, en raison de sa complexité, sa diversité et sa transmission 'internationale' ainsi que le luxe de ses enluminures, a attiré le regard intéressé des philologues, linguistes, littéraires et historiens de l'art.

¹ Sous la direction de Simon Gaunt (PI), l'équipe de projet consiste de Hannah Morcos, Maria Teresa Rachetta, Henry Ravenhall et Simone Ventura (N° de projet : 670726). Nous remercions le CER pour son soutien.

² Voir le site web de ce projet antérieur pour des notices des manuscrits de cinq traditions importantes du Moyen Âge, y compris celle de l'*Histoire ancienne* : <http://www.medievalfrancophone.ac.uk/> [cons. 25. III. 2020].

³ Cfr. Szkilnik 1986.

⁴ Cfr. Rochebouet 2016.

Deux manuscrits sont au cœur du projet : Paris BNF fr. 20125, considéré le témoin le plus complet de la première rédaction du texte, daté des années 1270 ou 1280 et confectionné soit dans le nord de la France, soit à Acre ; et London BL Royal D 20 I, témoin remarquable et original de la deuxième rédaction fabriquée vers 1340 à Naples auprès de la cour angevine de Robert d'Anjou⁵. La deuxième rédaction omet l'ouverture basée sur la Genèse et la section qui porte sur les conquêtes d'Alexandre le Grand en Orient, et y intègre un récit beaucoup plus développé sur la légende troyenne à partir de la cinquième mise en prose du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, dans laquelle ont été interpolées les *Héroïdes* d'Ovide en français (l'ouvrage ainsi constitué s'appelle *Prose 5*)⁶. Ces deux manuscrits-clefs ont voyagé à travers l'Europe francophone : le manuscrit parisien contient des annotations d'un lecteur catalan, alors que le manuscrit londonien a voyagé – selon l'hypothèse de Luca Barbieri – de l'Italie en Espagne avant d'être amené en France⁷. Le rôle de l'historiographie dans la transmission des valeurs à travers le temps et l'espace est donc un aspect central des recherches du projet, dont les intérêts se trouvent à l'intersection de l'identité, la langue et l'idéologie dans la création dite 'littéraire' au Moyen Âge⁸.

C'est également pour ces raisons que nous exploitons l'*Histoire ancienne jusqu'à César* comme laboratoire numérique. En nous penchant sur une tradition textuelle très complexe et étendue, nous sommes en position d'explorer les possibilités que nous offrent les nouvelles technologies par rapport à l'édition papier et aux bases de données plus traditionnelles. Dans la présente étude, je vais présenter trois outils numériques qui ont été développés dans le cadre du projet (*Text Viewer*, *Alignment*, *Lemming*) et je vais expliquer notre démarche opératoire pour que cela puisse servir comme modèle éventuel à d'autres projets numériques. Par conséquent, cela offrira une occasion de réfléchir – à partir de notre propre expérience – aux avantages de ces technologies et aux défis que nous, en tant que médiévistes, devons relever.

1. *Text Viewer*⁹

Sous la direction de Hannah Morcos, la filière '*digital editions*' de *TVOF* vise à fournir les premières éditions intégrales (et librement consultables en ligne) des première et deuxième rédactions de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, qui n'est jusqu'à présent que partiellement éditée d'après des sections individuelles du texte¹⁰. Nous avons choisi d'éditer deux manuscrits-clefs

⁵ Cfr. Gaunt 2016.

⁶ Pour notre édition de *Prose 5*, nous profitons de l'expertise de Luca Barbieri, qui est responsable de la version 'interprétative' de cette section de la deuxième rédaction.

⁷ Cfr. Barbieri 2005, pp. 10-12.

⁸ Les objectifs du projet sont répartis en quatre filières : 1) éditions numériques (Hannah Morcos), 2) nature du français (Simone Ventura), 3) histoire et littérature (Maria Teresa Rchetta et Henry Ravenhall), 4) identité européenne (Simon Gaunt). Pour en savoir plus, voir <https://tvof.ac.uk/about> [cons. 25. III. 2020].

⁹ <https://tvof.ac.uk/textviewer/> [cons. 25. III. 2020].

¹⁰ Pour une liste d'éditions partielles de l'*Histoire ancienne*, voir <https://tvof.ac.uk/k/bibliography/> [cons. 25. III. 2020].

de la tradition de l'*Histoire ancienne* (première et deuxième rédaction) : Paris BNF fr. 20125 et London BL Royal D 20 I. Il est, par conséquent, plus approprié de parler de l'édition de deux manuscrits. Nous mettons donc deux versions de chaque manuscrit à la disposition de la communauté scientifique : une version dite 'semi-diplomatique' et une version dite 'interprétative'. En ce qui concerne la première (l'édition semi-diplomatique) nous retenons les graphies, la division des mots, la ponctuation et la segmentation macro-textuelle des manuscrits. Pour la deuxième (l'édition interprétative), nous avons introduit la division des mots et la ponctuation modernes. Nous n'avons corrigé les manuscrits que dans les cas de lacunes et de fautes de scribe évidentes, notre but étant de pourvoir les lecteurs non spécialistes d'un texte aisément lisible. Les notes contiennent l'indication des sources ainsi que la référence à la leçon de nos manuscrits de contrôle lorsque ces derniers remplissent les lacunes de nos manuscrits. De cette façon, ces deux versions permettent aux utilisateurs d'accéder au texte qui convient le mieux à leurs objectifs de recherche, qu'ils soient philologiques, littéraires, linguistiques, et ainsi de suite. Il est aussi possible de visionner les deux versions des deux manuscrits en parallèle pour en faciliter la comparaison (Fig. 1).



Figure 1. Le *Text Viewer* chez TVOF. Cfr. <http://www.tvof.ac.uk/textviewer/> [cons. 25.III.2020]

Comme tout projet d'édition numérique, nous suivons les principes établis par la TEI (*Text Encoding Initiative*), qui a pour objectif d'atteindre une homogénéité entre les transcriptions numériques de divers projets en format électronique. Lors des premières réunions de TVOF avec les informaticiens de King's Digital Lab, nous avons décidé quels éléments à incorporer dans notre encodage (*mark-up*) et comment organiser nos fichiers numériques au niveau structurel¹¹. Pour ce qui concerne la subdivision microstructurelle (i.e. au niveau de nos 'para-

¹¹ Nous exprimons ici nos très vifs remerciements à Paul Caton, Ginestra Ferraro et Geoffrey Noël (King's Digital Lab) dont le travail exceptionnel et les conseils lucides ont été absolument essentiels pour le déroulement du projet.

graphes' et 'phrases'), nous avons essayé de respecter l'usage de nos manuscrits, notamment la présence et distribution des lettrines rehaussées de rouge, la ponctuation médiévale, etc. Nous avons accordé un identifiant XML à chaque unité de texte, par exemple :

- a. *pour introduire une section*¹²
 <milestone xml:id="tvof-section-1" unit="section" n="1" type="Genesis">
- b. *pour introduire un paragraphe*
 <div type="1" xml:id="edfr20125_00003" n="5ra">
- c. *pour introduire une phrase*
 <seg type="2" xml:id="edfr20125_00003_01">

L'identifiant contient une référence au manuscrit (edfr20125), un numéro de paragraphe (00003) et un numéro de phrase (01). '5ra' se réfère évidemment au folio du manuscrit, alors que 'seg type' oblige l'encodeur à donner une indication syntaxique concernant la présence/absence de subordination dans la proposition¹³. Pour le texte lui-même, nous avons également choisi d'inclure une sélection d'aspects discursifs, lexiques et paratextuels dans notre balisage du texte, à savoir :

rubrique

<head type="rubric">

ponctuation

<pc rend="1"> (*punctus*)
 <pc rend="2"> (*punctus elevatus*)
 <pc rend="3"> (*punctus interrogativus*)

discours rapporté (direct/indirect)

<said direct="true">
 <said direct="false">

nom propre

<geogName> (topographie/géographie)
 <persName> (personnage)
 <placeName> (lieu)

¹² Il faut constater ici que les sections ne sont pas du tout homogènes dans les manuscrits, et chaque groupe a tendance à mettre certains passages en relief (par exemple, la partie du texte sur Ninus, vers la fin de la première section biblique, est souvent traitée comme une section à part).

¹³ Ce type de balisage syntaxique naît d'un compromis entre deux de nos objectifs : l'édition numérique du texte, d'un côté, et la description de l'architecture discursive et syntaxique de la prose de l'*Histoire ancienne*, de l'autre. Pour des réflexions sur l'utilité des outils numériques à une telle analyse linguistique, voir Ventura 2019.

substantif désignant un peuple

<name type="people">

substantif désignant un édifice

<name type="building">

chiffre

<num>

lexique de langue étrangère

<foreign>

référence métalinguistique

<rs type="metaling">

référence métatextuelle

<rs type="metatext">

glose

<gloss>

intervention du narrateur

<q type="NI">

citation

<quote source="X" xml:lang="Latin">

intervention du scribe (S) ou éditeur (E) médiéval

<add place="left_margin" hand="S"> (addition, marge gauche)

<add type="overwritten" hand="E"> (réécriture)

<del rend="strikethrough" hand="S"> (texte barré)

répétition du mot

<choice>

 <sic>*ne par sa force ne par sa force*</sic>

 <corr>*ne par sa force*</corr>

</choice>

Pour des raisons d'espace, je ne peux pas fournir tous les détails concernant les critères pour l'établissement de chacun de ces aspects¹⁴. Dans tous les cas, ce balisage facilitera d'un côté la

¹⁴ Il est évident que la définition de quelques-unes de nos catégories demeure controversée. Par exemple, ce qui constitue une intervention du narrateur pourrait dépendre du sens inféré par l'encodeur. Pour des renseignements ultérieurs, je renvoie à notre guide TEI qui sera mis en ligne lorsque les éditions seront finalisées.

création d'un glossaire et d'un index de noms propres de personne et de lieu et de l'autre côté des recherches plus pointues dans les domaines de la linguistique du discours (discours rapporté), des études littéraires, de la ponctuation médiévale, et ainsi de suite. Vu de cette perspective, il est clair qu'il vaut mieux cerner les éléments du balisage au stade de conception initiale du projet.

Passons à l'aspect pratique. Nous avons divisé le manuscrit en morceaux d'environ dix folios et chaque partie correspond à un fichier dans notre Dropbox. Ceci permet aux encodeurs de travailler sur le même manuscrit en même temps, pourvu qu'un seul encodeur soit responsable d'un fichier. De plus, cela a encouragé la participation de personnes hors de l'équipe de projet – puisqu'il est possible de travailler sur les fichiers (en consultant les numérisations disponibles en ligne) à distance – et nous avons profité de la contribution des étudiants de niveau supérieur, qui de leur part avaient été formés dans nos principes TEI, avec la transcription et le balisage de nos manuscrits¹⁵. Il va sans dire que les contrôles des données sont absolument nécessaires dans ce système collaboratif. Par conséquent, tous les fichiers ont été vérifiés par un membre de l'équipe de projet afin d'assurer l'homogénéité du balisage à travers l'édition. Toute

```

18 <body>
19 <milestone xml:id="tvof-section-6" unit="section" n="6" type="Eneas"/>
20 <div type="1" xml:id="edfr20125_00588" n="148rb">
21 <head type="rubric">Ci comence d<choice>
22 <orig/>
23 <reg>'</reg>
24 </choice><persName>eneas</persName> qui <choice>
25 <seg type="semi-dip">separti</seg>
26 <seg type="crit">se parti</seg>
27 </choice> de <placeName>troies</placeName> [et] coment il s<choice>
28 <orig/>
29 <reg>'</reg>
30 </choice>en ala en <placeName>itale</placeName><pc rend="5"/><anchor
31 type="sourceNote" corresp="#edfr20125_00588_peach"/></head>
32 <pb n="148v"/>
33 <cb n="a"/>
34 <ab>
35 <seg type="5" xml:id="edfr20125_00588_01"><q type="NI">Segnors [et] dames</q><choice>
36 <orig/>
37 <reg>,</reg>
38 </choice> quant <placeName>troies</placeName> la grande fu arse [et] destruite<choice>
39 <orig/>
40 <reg>,</reg>
41 </choice> ne mie encore tote<pc rend="1"/><choice>
42 <orig/>
43 <reg>,</reg>
44 </choice> mais ta[n]t que li <name type="people">gri<choice>
45 <orig>i</orig>
46 <reg>j</reg>
47 </choice>ois</name>

```

Figure 2. Extrait de notre encodage sur *Oxygen* : l'ouverture de la section sur Énée dans Paris BNF fr. 20125. <choice> introduit le texte propre à la version 'semi-diplomatique' (<seg type="semi-dip">) et à la version 'interprétative' (<seg type="crit">).

¹⁵ Nos remerciements vont à Gabrielle Imbert, Matthew Siôn Lampitt et Edward Mills.

modification dans nos fichiers XML est transmise automatiquement à un autre fichier ‘agrégé’ (*aggregated file*) où se trouve l’intégralité du texte de la version ‘semi-diplomatique’. Pour la version ‘interprétative’, une autre couche d’encodage (*shorthand*) s’ajoute au fichier converti (*converted file*) où sont actionnées, par exemple, des altérations des orthographes ou de la division des mots (Fig. 2). C’est à partir de ce fichier converti que notre système de lemmatisation doit fonctionner (*Lemming*, voir dessous). Ce processus de conversion automatique (*workflow*) se fait par intervalles de deux heures, ce qui aboutit à une constante mise à jour en ligne de notre texte.

La première étape de notre travail éditorial a été alors de transcrire le texte dans son intégralité, avant de commencer les sections de la version ‘interprétative’, qui apparaissent sur le site au fur et à mesure qu’elles sont prêtes. D’un côté, cette mise en ligne graduelle a pour but de solliciter des réponses critiques des utilisateurs du site en vue de la parution de la section suivante, et de l’autre côté, n’étant pas soumise aux mêmes contraintes de l’édition papier, la version numérique se lit ‘en temps réel’ et dès qu’elle est disponible. Pour les lecteurs qui le souhaitent, l’édition est téléchargeable et imprimable. Nos fichiers XML seront également mis à la disposition de la communauté scientifique.

2. *Alignment*¹⁶

Alignment (‘alignement’) est un outil numérique conçu pour donner une vue d’ensemble des éléments structurels de la tradition manuscrite de l’*Histoire ancienne*. *Alignment* indique la présence ou l’absence des paragraphes, des rubriques, des passages en vers ou des sections entières, ainsi que des informations codicologiques supplémentaires, dans cinq manuscrits de l’*Histoire ancienne jusqu’à César* :

1. London BL Add. 15268 (Acre, c. 1280),
2. London BL Add. 19669 (France du nord, c. 1270),
3. London BL Royal D 20 I (Naples, c. 1340),
4. Paris BNF fr. 17177 (Soissons, c. 1290),
5. Paris BNF fr. 20125 (Acre/France du nord, c. 1280).

Au cours des mois à venir, nous y ajouterons les données d’autres manuscrits importants de la tradition. Pour le moment, l’utilisateur peut comparer des sections (en cochant celles qui l’intéressent) dans les différents témoins pour avoir une meilleure idée de comment se forment les groupes textuels de l’*Histoire ancienne* (‘version longue’ *vs.* ‘version abrégée’, première *vs.* deuxième rédaction). Trois ‘visionnements’ sont actuellement possibles sur le site TVOF (par colonnes, par tableau, et par barres) et chacun correspond à des besoins particuliers de la part du chercheur. En cliquant sur l’icône *Read*, l’utilisateur sera également réorienté vers l’édition numérique de Paris BNF fr. 20125 (Fig. 3).

¹⁶ <https://tvof.ac.uk/histoire-ancienne/alignment> [cons. 25. III. 2020].

| The Values of French / Alignment | | | | | |
|----------------------------------|--|--|--|--|--|
| | Add 1526B | Add 1966B | Fr 17177 | Fr 20125 | Royal 20 D 1 |
| Eneas | | | | | |
| fr20125_00588 | Location: 129b Rubric: Coment enneas se parti detrois por aier en ytalie | Location: 92va Rubric: Ci comence de enneas qui separti detrois [e]comment il san ala en ytalie | Location: 74b Rubric: Ci co(m)menca de Eneas co(m)ment il se p[ar]a detrois [et] [co]ment il ene ala en ytalie p[ar] la [co]m[un]ement a ses deus | Location: 148b Rubric: Ci comence denneas qui separti de troies [et] coment il san ala en italie | Location: 184ra Rubric: Ci come[n]ce de Eneas qui se parti detrois et ala en ytalie |
| fr20125_00589 | | | | | |
| fr20125_00590 | | | | | |
| fr20125_00591 | | | | | |
| fr20125_00592 | | | | | |
| fr20125_00593 | | | | | |
| fr20125_00594 | Location: 131va Rubric: Con[en]e[n] enneas ust la cite de cartage q[ue] la royne dido faisoit encores faire Variation: Partial material lacuna | Location: 93vb Rubric: Que enneas ut pransierement lache decartaige q[ue] dido faisoit faire | Location: 75b Rubric: Co[m]ment enneas ut p[re]miers la cite decartaige que dydo faisoit faire | Location: 150vb Rubric: Q[ue] enneas ut p[re]mieralement la cite de cartage que la royne dido faisoit encores faire | Location: 185v |
| fr20125_00595 | | | | | |
| fr20125_00596 | | | | | |

Figure 3. Capture d'écran tirée de <https://tvof.ac.uk/histoire-ancienne/alignment>, visionnement par colonnes.

Le violet signale une lacune matérielle partielle, alors que l'orange indique une lacune matérielle complète.

L'encodage d'*Alignment* se fait à travers plusieurs fichiers qui sont alloués chacun à un manuscrit de l'*Histoire ancienne*. Par exemple, dans celui du manuscrit London BL Royal D 20 I, tous les paragraphes du manuscrit Paris BNF fr. 20125 – le témoin le plus complet de la tradition – sont associés à (ou alignés avec) leurs équivalents respectifs dans le manuscrit de Londres. Nous avons aussi noté le contenu de la rubrique (*rubric*), le numéro de folio (*location*), et des informations supplémentaires (*note*). Voilà un extrait de cet encodage :

```
<div type="alignment" xml:id="fr20125_00645">
  <ab corresp="#edfr20125_00645" type="ms_instance">
    <seg type="ms_name">Fr20125</seg>
    <seg type="rubric">Des assirieins qui de tot le mo[n]de orent la poeste [et] la
    segnorie.</seg>
    <seg type="location">177ra</seg>
    <seg type="note"/>
  </ab>
  <ab corresp="#edRoyal20D1_00560" type="ms_instance">
    <seg type="ms_name">Royal_20_D_1</seg>
    <seg type="rubric">Des assyriens qui de tout le monde orent la poueste.</seg>
    <seg type="location">213rb</seg>
    <seg type="note"/>
  </ab>
</div>
```

Comme équipe de recherche, nous avons déjà tiré des bénéfices remarquables de l'usage de cet outil numérique. Non seulement permet-il d'avoir accès à des vastes informations sur les manuscrits individuels, mais on peut aussi reconnaître l'absence ou le déplacement de para-

graphes, ce qui par la suite suggère des filiations très nettes entre certains témoins¹⁷. Tout cela nous offre un aperçu des processus d'abrègement et de réécriture qui caractérisent fortement l'*Histoire ancienne*. Étant donné que le nombre de manuscrits numérisés en ligne est nettement à la hausse, il nous semble que ce type d'instrument comparatif et de navigation dans les mailles de textes longs et de traditions touffues ne peut que rendre service aux chercheurs.

3. Lemming¹⁸

Lemming, notre lemmatiseur, est le fruit d'une collaboration avec Stephen Dörr et Marcus Husar du *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français (DEAF)*. Ce logiciel développé par Marcus Husar nous permettra d'intégrer les données lexicales très riches de l'*Histoire ancienne* dans le *DEAF*. La lemmatisation n'étant possible qu'à l'aide de textes où les mots sont séparés selon les conventions lexicologiques modernes, nous travaillons ainsi sur nos versions 'interprétatives'. Nous avons évoqué plus haut le processus de conversion automatique (*workflow*) : celui-ci transforme le fichier converti en fichier 'tokénisé' (*tokenised file*) – c'est-à-dire un numéro s'assigne à chaque unité lexicale – pour que le logiciel *Lemming* puisse cerner les mots individuels (*key word in context*) à associer avec un lemme. Lorsque l'on lemmatise, on peut donc voir le mot à lemmatiser dans son contexte (les mots qui l'entourent), ce qui est essentiel à l'identification correcte du lemme (Fig. 4).

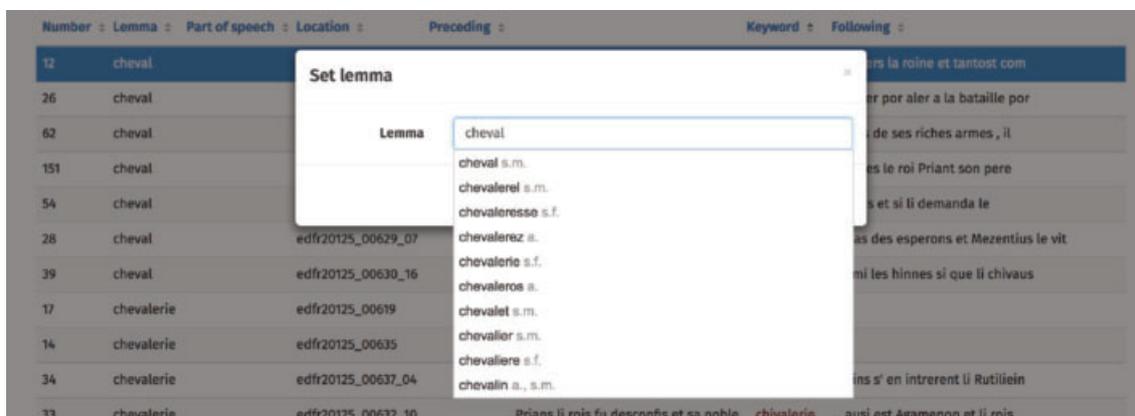


Figure 4. Le logiciel *Lemming*. Exemple d'entrée du lemme *cheval*.

Une page sur le site *TVOF* sous la rubrique 'Search' permettra aux utilisateurs de chercher soit par forme (le mot tel qu'il apparaît dans le manuscrit) soit par lemme (le mot tel qu'il apparaît dans le dictionnaire) (Fig. 5). La fréquence du terme y sera également indiquée, ainsi que la section et le manuscrit auxquels il appartient. En cliquant sur la forme, l'utilisateur sera

¹⁷ Voir, par exemple, Rachetta 2019.

¹⁸ *Lemming* est toujours en voie de développement.

rapporté à la phrase correspondante dans l'édition numérique. Nous envisageons la possibilité d'effectuer des recherches par les éléments discursifs, lexiques et paratextuels que nous avons inclus dans notre balisage du texte. Dans ce cas de figure, il serait possible, par exemple, de compiler une liste de toutes les occurrences de discours directs ou de substantifs désignant un peuple, ce qui faciliterait des analyses linguistiques, littéraires et historiques plus approfondies.

| Location | Preceding | Token (Lemma) | Following |
|-----------------------|---|-----------------|--|
| edRoyal20D1_00548_28: | et fallui a lui . et feri son | cheval (cheval) | si qu' il chei et Maxentius sour |
| edRoyal20D1_00547_05: | sour terre et il fu montés sor son | cheval (cheval) | . il fist des Rutiliens tel entree |
| edfr20125_00603_09: | la roine tote soule vint corant sor son | cheval (cheval) | o ele ceoit a une mout bele |
| edRoyal20D1_00567_41: | descendi de son char et monte sour son | cheval (cheval) | et s' adrecha vers la porte ou |
| edRoyal20D1_00556_08: | s' ent'ochient » . Adont fist amener son | cheval (cheval) | et ses armes et s' arma moult |
| edfr20125_00629_07: | pooit sa grant forsenerie . Lors point le | chival (cheval) | Eneas des esperons et Mezentius le vit |

Figure 5. La page 'Search' sur le site prototype de TVOF, qui est maintenant disponible aux utilisateurs. <https://tvof.ac.uk/search/>? [cons. 25.III.2020]

Le *DEAF* dépouillera de manière exhaustive les données lexicales de l'*Histoire ancienne*, un texte qui présente sans doute plusieurs attestations originales, sinon très anciennes, des mots en ancien français. Mais TVOF mettra ses textes à la disposition d'autres dictionnaires pour que ces données puissent y être également intégrées.

4. Quelques défis?

Même si le potentiel de ces outils numériques est bien évident, ils s'accompagnent de défis à la fois logistiques et théoriques. Commençons par les défis logistiques. Tout d'abord, l'investissement financier est crucial parce qu'il faut collaborer avec les spécialistes des technologies numériques, ce qui est surtout le cas dans un environnement informatique où tout change à une vitesse exponentielle. Les soi-disant 'nouvelles' technologies deviennent démodées aussi vite qu'elles s'inventent. Si les technologies changent, les compétences requises pour opérer ces innovations doivent le faire aussi. Cependant, l'accent qu'il faut mettre sur les compétences numériques ne devrait pas réduire l'importance d'une formation plus traditionnelle. Les compétences dites 'dures' (philologiques et linguistiques, paléographiques et codicologiques) demeurent incontournables et devraient être encadrées dans le contexte du numérique : à titre d'exemple, la manière dont on transcrit un manuscrit selon un schéma philologique se baserait

sur comment baliser un manuscrit dans un encodage XML. Cela dit, alors que l'aspect collaboratif des projets numériques, comme nous l'avons vu, tend vers l'efficacité et l'optimisation des ressources, il est aussi vrai qu'il nécessite de contrôles de cohérence parce qu'avec plusieurs personnes travaillant sur un même fichier, des petites divergences présentes au début du projet pourraient en devenir des grandes, faisant partie d'un processus qui se nomme en anglais *mission creep* ('enlissement de mission').

Toutefois, il convient de constater qu'aucune représentation numérique de manuscrit médiéval n'est irréprochable. Quelques problèmes théoriques s'imposent lorsqu'on essaie de transférer l'objet, avec toutes ses idiosyncrasies et ses confusions, dans un nouveau contexte immatériel. Tout acte de transcription est d'abord un acte d'interprétation : la division des mots en est l'illustration parfaite. Selon le choix binaire que nous présente un logiciel d'encodage numérique (nous utilisons *Oxygen*, mais il y en a d'autres), il faut soit mettre un espace soit le supprimer. En réalité, cependant, il s'agit souvent d'un cas limite où, en tant qu'encodeurs, nous risquons d'y imposer nos propres conventions grammaticales ou linguistiques (par exemple, comme nous le savons, dans nos manuscrits les articles définis ou tout autre particule clitique tendent à se souder avec leur mot d'appui). Certaines lettrines, tant qu'elles sont exécutées dans le manuscrit, ne sont, à proprement parler, ni majuscules ni minuscules, et présentent donc une troisième catégorie qui brouille les possibilités fournies par le logiciel. Malgré des efforts concertés de notre part de capturer la nature palimpseste de nos deux manuscrits – en indiquant dans notre balisage la présence des additions effectuées par des mains ultérieures –, il y a toujours quelque chose qui se perd dans le transfert. Dans le manuscrit London BL Royal D 20 I, par exemple, un éditeur médiéval a 'corrigé' un grand nombre de graphies où 'i' se prononce /dʒ/ (*saie*→*sage*, *cartaie*→*cartage*, *ient*→*gent*, etc.) ou fonctionne comme pronom (*i auroit*→*y auroit*)¹⁹. Nous devrions alors favoriser soit la forme originale soit la forme 'corrigée' en dépit du fait que toutes les deux sont visibles simultanément au lecteur. Le manuscrit est un objet polytemporel, complexe, muable, et il est trop facile de lui accorder une structure génétique, fixe, rigide. Sans doute, les images nous aideraient à visualiser les particularités du manuscrit et nous rattacher à la matérialité du témoin, mais il est important de nous rappeler de la subjectivité inéluctable qui sous-tend tout effort de balisage.

5. Conclusion

C'est un moindre prix à payer, peut-être, pour autant de potentialités de recherche. Tous les fruits du projet ne sont pas, au moment d'écriture de cette contribution, encore récoltés. Mais les outils numériques que nous avons développés ont fourni une vue d'ensemble de l'*Histoire ancienne* qui n'avait pas été possible jusqu'à présent. La promesse d'*open access*, ainsi que les numérisations de manuscrits librement disponibles sur Internet, encouragent les utilisateurs

¹⁹ Voilà comment nous représentons une telle particularité dans notre encodage : `<mod hand="E"><add>g</add>i</mod>ent`. 'E' signale, bien entendu, le travail d'un éditeur médiéval.

à revenir aux sources, à comparer l'objet matériel avec son incarnation numérique. Une philologie 'transparente' pourrait alors s'en déduire : les éditions numériques sont capables de démontrer le montage et le *making of* en même temps, permettant ainsi une compréhension supérieure du texte et du manuscrit, ce qui aurait évidemment une valeur didactique incontestable, tout particulièrement avec une tradition aussi complexe que celle de l'*Histoire ancienne*.

Nul ne saurait douter que les outils numériques aient une place privilégiée dans le futur des études médiévales. Mais le problème de comment assurer la survie de ces outils – lorsque les financements seront écoulés et la technologie qui les soutient ne fonctionnera plus – est bien évident. Qui peut s'occuper de ces projets numériques dans la longue durée? Comment éviter qu'ils tombent dans l'oubli? Nous espérons que ce colloque déclenchera une discussion à ce propos qui s'avère de plus en plus nécessaire.

I. Manuscripts

| | |
|------------------------|---|
| London BL Add. 15268 | London, British Library, Additional 15268 |
| London BL Add. 19669 | London, British Library, Additional 19699 |
| London BL Royal D 20 I | London, British Library, Royal D 20 I |
| Paris BNF fr. 17177 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 17177 |
| Paris BNF fr. 20125 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 20125 |

II. Bibliographie

Barbieri 2005

Luca Barbieri, *Le Epistole delle dame di Grecia nel Roman de Troie in prosa: la prima traduzione francese delle Eroïdi di Ovidio*, Tübingen – Basel, Francke, 2005.

Gaunt 2016

Simon Gaunt, *Philology and the Global Middle Ages: British Library Royal MS 20 D 1*, dans « Medioevo Romano », 40 (2016), pp. 27-47.

Rachetta 2019

Rachetta, *Sull'Historia antica jusqu'à César: le origini della versione abbreviata e il codice Wien ÖNB cod. 2576. Per la storia di una tradizione*, dans « Francigena », 5 (2019), pp. 27-57.

Rochebouet 2016

Anne Rochebouet, *De la Terre Sainte au Val de Loire : diffusion et remaniement de l'Historia antica jusqu'à César au XV^e siècle*, dans « Romania », 134 (2016), pp. 169-203.

Szkilnik 1986

Michelle Szkilnik, *Écrire en vers, écrire en prose. Le choix de Wauchier de Denain*, dans « Romania », 107 (1986), pp. 208-230.

Ventura 2019

Simone Ventura, *Digital Editing and Linguistic Analysis: The First Redaction of the Histoire ancienne jusqu'à César*, dans « Textual Cultures », 12 (2019), pp. 33-56.

DIGIFLORIMONT : UNE OCCASION DE RÉFLEXION PHILOLOGIQUE
ET NUMÉRIQUE AUTOUR DE LA REPRÉSENTATION
DE LA COMPLEXITÉ TEXTUELLE MÉDIÉVALE

Marta Materni

(Université de Grenoble)

1. *Naissance d'un projet*

Le projet *DigiFlorimont*¹, financé en 2017 par une bourse Marie Skłodowska Curie IF (24 mois) et réalisé à l'Université de Grenoble, a été conçu au début exclusivement comme un projet de production d'une édition numérique d'un roman du XII^e siècle encore très peu connu : le *Roman de Florimont* d'Aimon de Varennes, dont la seule édition (très contestée) date de 1933². L'idée de départ était, après avoir sélectionné quatre manuscrits jouant un rôle précis dans la tradition de *Florimont* (le manuscrit Tours BM 941 et les manuscrits copiés en Italie : Paris BNF fr. 24376, Torino BNU L. II. 116 et Venezia BNM fr. Z 22), de réaliser les transcriptions complètes de ces témoins ainsi qu'une édition critique de la famille italienne du roman. À l'origine de ce plan de travail il y avait la conviction de pouvoir réaliser, à travers et grâce au numérique, quelque chose de radicalement différent de ce qu'on aurait pu faire dans le cadre de la production/publication-papier, dans un délai raisonnable.

Mais au fur et à mesure que j'avancais dans l'élaboration concrète de ces éditions, le projet *DigiFlorimont* a subi une transformation : d'une part ses objectifs immédiats ont été redimensionnés ; d'autre part, il s'est enrichi d'une réflexion autour de l'ergonomie des outils à disposition d'un humaniste désireux de s'engager, seul, dans la réalisation d'une édition numérique. La combinaison des éléments de cette 'recette' – un texte d'environ 13.500 vers (à multiplier par quatre) caractérisé par la complexité de la textualité médiévale, les outils informatiques proposés officiellement (un editor XML comme *Oxygen*), le temps à disposition (24 mois), et une seule personne chargée de la réalisation – risquait en fait d'aboutir, en matière de résultats, au compromis et à la médiocrité.

En ce qui concerne les éditions des témoins manuscrits, j'aurais pu raisonnablement réaliser simplement une édition semi-diplomatique signalant les interventions du copiste et (avec un effort notable dans l'encodage) conservant la présence des abréviations tout en se limitant à signaler les lettres restituées. Les résultats auraient été encore plus insatisfaisants en abordant

¹ Les résultats de ce projet (en cours de révision et d'enrichissement) sont diffusés à travers : un site (<http://digiflorimont.huma-num.fr/>), un cahier de recherche (<https://digiflorimont.hypotheses.org/>) et un *repository* GitHub (<https://github.com/digiflor>) [cons. 25. III. 2020].

² Cfr. Hilka 1933.

la question de l'édition critique : avec la technologie à disposition, à la fois en termes d'écriture du code et de solutions de visualisation, je n'aurais pas produit quelque chose de différent d'une édition-papier. En particulier, la méthode d'encodage de l'apparat critique la plus répandue, *Parallel Segmentation Method*, est aussi la moins adaptée aux nécessités d'une édition critique s'appuyant sur plusieurs témoins et à celles de la représentation de la complexité de la variance médiévale. Ce sont les *Guidelines* mêmes qui nous mettent en garde à ce propos :

This method will (by definition) always be satisfactory when there are just two texts for comparison (assuming they are in the same language and script). It will however be less convenient for very complex traditions, where establishing a base text with variations from it is not a satisfactory goal for the edition, or in some cases where every detail of variation needs to be modeled³.

En conclusion, à la lumière de l'expérience, j'ai dû constater que les problèmes techniques finissaient par empêcher, la concrétisation de la vision philologique que je voulais proposer.

Le projet *DigiFlorimont*, je disais donc, a subi une transformation. Une fois l'idée de réaliser aussi une édition critique abandonnée, tous les efforts ont été concentrés sur la réalisation des éditions diplomatiques, en essayant d'en donner une version très détaillée. Cela a signifié travailler avec un code complexe, fondé sur l'encodage de chaque mot (avec la balise <w>) identifié de façon univoque (avec un @xml:id), et créer *ex nihilo* la structure de visualisation. La 'perte' représentée par la renoncement à l'édition critique a donc été d'abord compensée par le niveau de qualité de l'édition diplomatique (qui s'affiche en version diplomatique et interprétative), tout à fait inattendu au début. Mais, de surcroît, la nécessité de produire ce code très complexe sans aucune aide (il s'agissait d'un projet individuel) a eu une autre conséquence positive (et inattendue) : la création d'un *editor* XML-TEI (open-source et qui sera mis à disposition), TEI-Medit, qui, à partir d'une transcription en texte brut, enrichie par une syntaxe symbolique (sur le modèle du Markdown HTML), permet de produire le code TEI de façon automatique. Ainsi, dans l'espace de 24 mois, j'ai pu réaliser la transcription et l'encodage de six manuscrits au lieu des quatre prévus. Le principe à la base de la création de cet *editor* a été la conviction que, dans le processus d'encodage, le philologue doit pouvoir se concentrer sur le texte et sur toutes les difficultés liées à l'écriture manuscrite médiévale sans que le code informatique ne s'avère être un obstacle à son travail.

En laissant de côté les explications du fonctionnement de cet *editor*⁴, je voudrais présenter brièvement ici les choix à la fois philologiques et informatiques qui sont aux racines du projet *DigiFlorimont*, et donner une description sommaire de la structure du site.

³ TEI *Guidelines*, § 12.2.3 *The Parallel Segmentation Method* (<https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html#TCAPPS>) [cons. 25. III. 2020].

⁴ Pour la description de cet *editor* cfr. Materni 2020a.

2. Une série de justifications

2.1. La justification d'une perspective philologique

Le projet *DigiFlorimont*, on l'a dit, au début visait à proposer une série d'éditions diplomatiques et une édition critique, à savoir l'édition critique d'une partie spécifique de la tradition textuelle du *Roman de Florimont*, celle italienne. En d'autres termes, il s'agissait de rendre plus transparent le processus d'établissement du texte par le philologue en proposant en même temps l'hypothèse textuelle⁵ (l'édition critique), et les éléments concrets, (les éditions des témoins), sur la base desquels cette hypothèse avait été formulée. En effaçant certaines contraintes physiques liées aussi bien au format de la page papier qu'aux implications économiques de l'édition traditionnelle, le numérique permet finalement de surmonter l'antithèse 'bédieristes vs. lachmaniens' car il nous met en condition de *sozein ta phainomena* sans exclure l'activité ecdotique, et vice versa (je dirais, 'surtout' vice versa). En particulier en présence d'un corpus textuel maniable comme celui de *Florimont*, il ne s'agit pas seulement de défendre la réalité d'un manuscrit 'en chair et os' face à l'artifice d'une reconstruction, mais aussi de défendre l'existence et la réalité de tous les manuscrits. On pourrait utiliser cette phrase de l'introduction au projet *Estoria de Espanna Digital*⁶ comme une espèce de 'manifeste' par rapport à beaucoup de projets philologiques s'appuyant sur le numérique :

estos testimonios individuales no son meramente carne de cañón para establecer un texto (o versión) ideal, sino que más bien son documentos valiosos en sí mismos que no solo nos pueden dar alguna información sobre la *Estoria de Espanna* alfonsí, sino también adquirir una función propia en sus propios contextos textuales (y extra-textuales).

Le manuscrit : c'est justement cet objet complexe, souvent un véritable rébus à déchiffrer, qui, de façon un peu symbolique, marque la différence entre nous, philologues mais aussi critiques littéraires de la textualité médiévale, face aux philologues et critiques littéraires de la modernité, ou mieux, de la textualité née après la consolidation de l'imprimerie. Les caractéristiques du *medium* numérique nous permettent aujourd'hui de mieux valoriser les Textes qui nous ont transmis les Oeuvres, de revenir aux textes manuscrits, aux manuscrits, en essayant de les faire parler, de leur faire avouer tout ce qu'ils cachent, sans renoncer, après cette reconnaissance, à la formulation, en dernier lieu, d'une hypothèse critique.

Un texte manuscrit est :

1. un *specimen* paléographique ;
2. une cristallisation de la langue, à un moment donné, dans un lieu donné ; cette langue des manuscrits, on pourrait la définir une langue 'transparente' dans le sens où elle laisse entrevoir la connotation chronologique et géographique de l'individu historique dont la main, historique, a tracé concrètement ces signes ;

⁵ Cfr. Leonardi 2011.

⁶ <https://blog.bham.ac.uk/estoriadigital/> [cons. 25. III. 2020].

3. souvent (même quand il s'agit tout simplement d'une initiale filigranée) la manifestation d'un goût esthétique et d'une pratique artistique ;

4. enfin, un accumulateur d'histoire, grâce à l'ensemble des corrections postérieures à la copie, des notes de lecture, des glosses, des notes de possession etc. ; cette stratification 'peritextuelle' nous parle du Texte et de l'Oeuvre, de la façon dont l'Oeuvre a été intellectuellement perçue et du voyage physique du Texte dans l'espace et à travers le temps.

Pour la textualité médiévale, l'*imprimatur* métaphorique représenté par le dernier mot posé à la fin du premier manuscrit, mythique, à la différence de l'*imprimatur* réel de l'imprimerie ne déclare pas l'intouchabilité du texte mais livre ce dernier à un système culturel et littéraire où la transmission admet de façon tout à fait décomplexée l'appropriation et la réélaboration. Notre objectif en tant que philologues romans, de façon plus accentuée que pour les autres, sera donc celui de retrouver, évidemment, l'image primordiale du texte mais aussi de tracer son histoire évolutive.

Pour chaque texte manuscrit, il s'agit d'appliquer un paradigme épistémologique qui me semble vraiment très efficace et qui est désormais bien connu parmi ceux qui s'intéressent à la textualité numérique : la 'roue de Sahle' (Fig. 1), exprimant « a pluralistic notion of text »⁷.

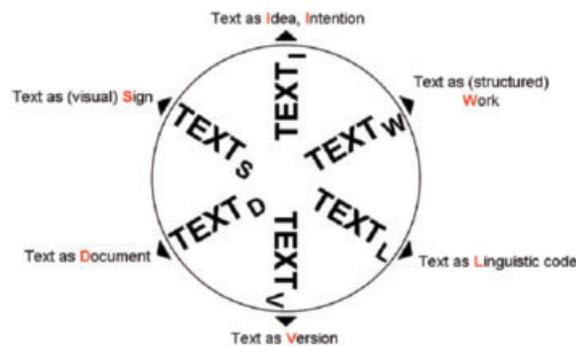


Figure 1. La 'roue de Sahle' : *Text S*, Text as idea, intention, meaning, semantics, sense, content ; *Text W*, Text as a work, as rhetoric structure ; *Text L*, Text as linguistic code, as series of words, as speech ; *Text G*, Text as a set of graphs, graphemes, glyphs, characters, etc. ; *Text D*, Text as document : physical, material, individual ; *Text V*, Text as a visual object, as a complex sign.

Voilà en synthèse (et avec quelques simplifications) les piliers du cadre philologique dans lequel s'insère le projet *DigiFlorimont* (et beaucoup d'autres projets, naturellement). La modification des objectifs immédiats du projet – avec le renoncement à l'édition critique pour des raisons techniques – a représenté un simple changement dans le plan de travail mais à aucun moment un changement de la perspective philologique.

⁷ Le texte de Sahle (2013) n'est disponible qu'en allemand. Pour une 'exegèse' de son travail en anglais cfr. Fischer 2008 et 2013.

2.2. La justification de la définition 'Archive'

A côté du modèle de la 'roue de Sahlé', je voudrais proposer un deuxième schéma pour synthétiser la vision philologique exprimée par *DigiFlorimont*, et inspirée par le *Projet Charrette*⁸ qui reste encore, à juste titre, l'« esprit tutélaire » de l'édition numérique (médiévale). Alors que le modèle de la 'roue de Sahlé' s'applique au Texte en tant qu'individu, je voudrais proposer l'idée d'« Écosystème littéraire et philologique » pour ce qui concerne l'Œuvre, entité abstraite qui s'incarne dans les individus-Textes.

Suivant la définition proposée par le *Dictionnaire Larousse*, un écosystème est un « système formé par un environnement (*biotope*) et par l'ensemble des espèces (*biocénose*) qui y vivent, s'y nourrissent et s'y reproduisent ». Ou, dans les mots de l'*Encyclopédie Larousse* :

L'écosystème représente l'unité de base de l'environnement. Il est constitué par un ensemble d'animaux, de plantes, de champignons et de micro-organismes interagissant les uns avec les autres et avec leur milieu. [...] Les é. ne sont pas isolés les uns des autres. L'ensemble des é. de la planète forme la *biosphère*. [...] L'é. constitue une unité fonctionnelle caractérisée par un flux de l'énergie et un recyclage de la matière permanents entre ses différentes composantes inertes et vivants.

Les écosystèmes, composés par des microécosystèmes, s'organisent en macroécosystèmes ou *biomes*.

Une fois les termes de cette métaphore établis, on pourrait alors parler du 'biotope de l'Œuvre' abritant en lui la 'biocénose des manuscrits', des espèces « qui y vivent, s'y nourrissent et s'y reproduisent », et, par conséquent, qui y interagissent. Mais on peut aussi pousser plus loin cette métaphore, en atteignant un degré plus complexe d'organisation : l'« écosystème d'une Œuvre », par ex. le *Roman de Florimont*, pullule de 'microécosystèmes', les manuscrits ; l'écosystème de chaque Œuvre est en connexion avec d'autres écosystèmes et l'ensemble de ces écosystèmes-Œuvres constitue le 'biome' ou 'macroécosystème' d'une textualité littéraire, qui est dans notre cas spécifique la textualité médiévale.

Face à cette vision, il est évident que l'espace physique et les règles de représentation des données liées à la dimension livre/page se révèlent insuffisants pour permettre une représentation efficace de cette réalité complexe faite de données de nature hétérogène et, surtout, de connexions. Voilà donc que l'outil numérique, en raison de ses caractéristiques d'immatérialité, de capacité de gestion d'une quantité énorme de données et de prédisposition à la connexion, nous permet de traduire cet écosystème littéraire de façon formalisée, *machine-readable* et donc analysable.

Le *Roman de Florimont*, composé par Aimon de Varennes en 1188 près de Lyon, constitue donc notre écosystème littéraire, représenté, comme dans un miroir, par l'écosystème numérique *DigiFlorimont*.

Ce n'est pas donc de façon casuelle ni superficielle que j'ai décidé d'employer les termes d'« archive numérique » au lieu de « édition numérique », parce que, on vient de le voir, le texte en lui-même, qui est au centre de l'édition de façon exclusive, ne constitue qu'un des éléments

⁸ *The Princeton Charrette Project*, <http://www.princeton.edu/~lancelot/ss/> [cons. 25. III. 2020].

du microcosystème-manuscrit, bien que, évidemment et indéniablement, le plus important. L'édition est donc au centre de cette archive, elle constitue le socle de l'édifice, mais elle n'est pas le protagoniste unique de la mise en scène.

2.3. *La justification des choix informatiques*

L'architecture du site *DigiFlorimont* repose sur un premier choix à la fois technique et conceptuel : la séparation nette entre l'espace de gestion des textes encodés et la superstructure du site hébergeant, entre autres, l'espace de gestion des textes encodés.

On a donc identifié trois contextes :

1. le site, avec ses éléments constitutifs (les pages) et ses éléments fonctionnels (le menu pour la sélection des pages) ;
2. le cadre fonctionnel pour la manipulation des textes (la barre de navigation) ;
3. les textes.

Dans la conception de l'architecture *DigiFlorimont*, les deux derniers éléments ont été regardés comme autonomes du premier élément, c'est à dire que l'ensemble de chaque édition, composé du texte et du cadre fonctionnel, constitue à la fois une partie du contexte-site *DigiFlorimont* et un mini-site indépendant et autonome qui pourrait exister ailleurs. En d'autres termes, les textes représentent dans cette architecture des bâtiments-dépendances plutôt que des murs porteurs.

Le projet *DigiFlorimont* met donc à disposition deux produits éditoriaux : l'ensemble du site *DigiFlorimont* et la singularité des textes, voire des éditions diplomatiques/interprétatives de chaque manuscrit du *Roman de Florimont*. Ces éditions sont consultables dans le contexte du site mais elles en sont indépendantes : chaque texte peut être téléchargé localement sans besoin de télécharger l'ensemble du site, chaque texte peut être cité directement à travers son lien et incorporé dans un autre site. Par ex., à travers le lien digiflorimont.huma-num.fr/flsite/txtpar.html on a accès direct à l'édition du ms. G en tant que page HTML indépendante, et à travers le lien digiflorimont.huma-num.fr/flsite/flsyn.html on peut renvoyer directement à la visualisation synoptique des éditions.

Le deuxième pilier de l'architecture *DigiFlorimont* a été le choix d'utiliser les langages basiques au lieu des outils, surtout les *tools user-friendly*, car un produit numérique qui doit véhiculer des contenus scientifiques ne doit pas être soumis à des versions et autres incompatibilités. Par conséquent, le site *DigiFlorimont* repose sur une architecture totalement statique.

Aujourd'hui, cette technologie est souvent regardée comme obsolète et semble complètement dépassée par l'emploi généralisé des CSM dynamiques (*content management system* ou 'système de gestion de contenu'). La clef du fonctionnement d'un site développé à travers un CSM est la création de la page HTML 'à la demande' : à chaque fois qu'une page est sollicitée par un utilisateur (phase *request*) coté *browser*, elle est créée *ex nihilo* coté *server* – en récupérant le contenu d'une base de données et en l'exécutant à travers un moteur de *templates* –, et elle est renvoyée au *browser* (phase *response*) : chaque page est donc assemblée à partir des modèles et des contenus en occasion de chaque demande adressée au *server*. Pour la plupart des sites, il s'agit d'un *overhead* ('surcharge') fréquemment inutile, qui ne fait qu'augmenter la complexité du processus tout en engendrant des problèmes de performances et de dépendance à l'égard

du CMS et des *softwares* utilisés, avec, par conséquent, un impact négatif sur la portabilité.

Un site statique, en revanche, rend les pages immédiatement disponibles à chaque requête sans qu'il soit nécessaire de les créer à chaque fois du côté du *server*, car tous composants 'existent' déjà. De plus, il ne faut pas oublier qu'un site statique est beaucoup plus sûr : d'un site statique on peut faire très facilement une copie *off-line* ('hors ligne') et cette copie peut-être transférée sur n'importe quel *device*, tout en permettant aussi une consultation hors-ligne, une condition qui, malgré la diffusion désormais capillaire d'Internet, peut se révéler très utile dans certains cas. Enfin, l'existence statique des pages HTML représente une garantie de meilleur classement dans les recherches *Google*.

Toute la structure *DigiFlorimont* repose donc sur HTML, CSS et JavaScript et elle est *cross-browser* : aucune incompatibilité n'a été relevée jusqu'à aujourd'hui. Cette structure est aussi parfaitement *cross-device* : qu'elle se fasse sur ordinateur, portable ou tablette, la visualisation du site n'a pas présenté de problèmes (toujours jusqu'à aujourd'hui). Pour finir, il n'y a aucune nécessité de mises à jour périodique du système, aucune dépendance d'un *tool* et de ses versions (un *tool* comme par ex. *Omeka*) du moment que les pages HTML, une fois réalisées, n'ont pas besoin d'interventions ultérieures (sauf, naturellement, si l'on veut consciemment modifier le contenu de ces pages).

3. La structure du site : la section 'Les manuscrits'

La page du site *Les manuscrits / Les témoins* (Fig. 2) offre un panorama complet de la tradition manuscrite.

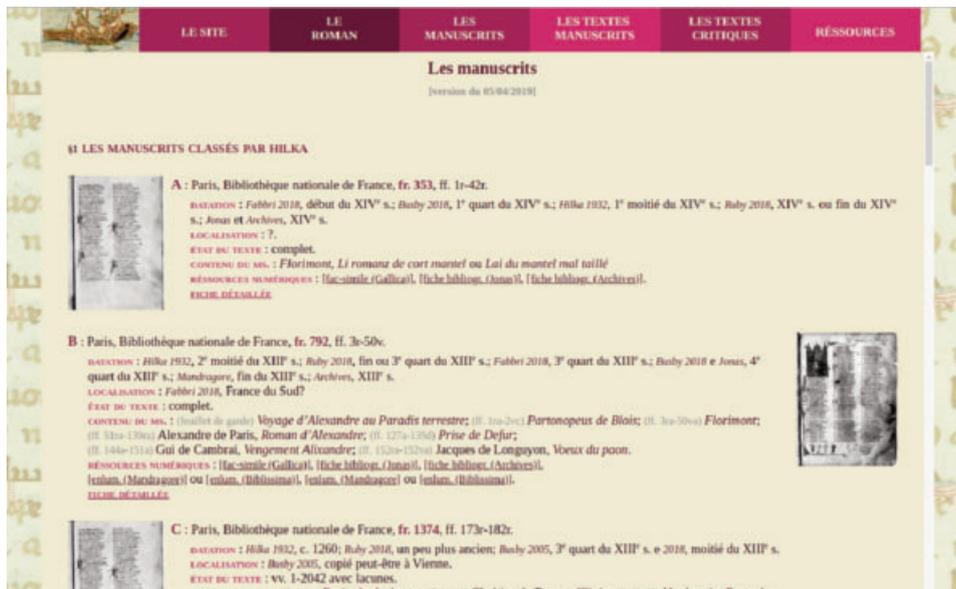


Figure 2. La page *Les manuscrits*.

C'est le fruit d'une recherche à la fois bibliographique (les rubriques *Datation* et *Localisation* mentionnent toutes les hypothèses connues au fur et à mesure que je les repère) et sur le Web

(la rubrique *Ressources numériques*) pour essayer de rassembler toutes les ressources disponibles aussi bien en termes d'images numérisées que de notices bibliographiques ou encore d'inclusion dans des bases de données, par ex. la base de données *Mandragore* concernant les enluminures⁹. La dispersion des données et la déconnexion des ressources (qui souvent implique un dédoublement des données mêmes) constitue actuellement un de problèmes les plus graves liés à la prolifération exponentielle des ressources numériques. Dans l'enthousiasme général face aux potentialités offertes par l'outil numérique, nous avons multiplié les ressources : aujourd'hui, il faut penser à les rassembler, ou mieux à les connecter, afin de contenir le risque d'entropie. En France on a un très bel exemple de cette philosophie communautaire représenté par le projet *Biblissima* :

Le portail *Biblissima* est un point d'entrée de référence sur le patrimoine écrit du Moyen Âge et de la Renaissance en Occident, du VIII^e au XVIII^e siècle. Il propose un accès unifié à un ensemble de données numériques sur les manuscrits, incunables et imprimés anciens provenant des neuf équipes partenaires du consortium *Biblissima*. [...] La version courante du portail *Biblissima* intègre des jeux de données issus de 13 sources. [...] *Biblissima* crée aussi un référentiel de côtes de manuscrit et d'imprimées (identifiant unique et stable, forme préférentielle), qui ont fait l'objet d'un travail de mise en correspondance et d'harmonisation afin de fusionner les données sur un même manuscrit ou imprimé ancien issues de différentes bases¹⁰.

Au-delà de ces grandes entreprises, on peut au moins essayer à une autre échelle, bien plus modeste, de faire ce travail de rassemblement et d'interconnexion au niveau de chaque œuvre, et c'est ce qu'on a essayé de faire par rapport aux manuscrits du *Roman de Florimont*.

Pour chaque manuscrit, le lien *Fiche détaillée* ouvre une autre fenêtre contenant une description complète des aspects paléographiques, codicologiques, artistiques mais aussi historiques et 'de réseaux', c'est à dire une description des liens reconnus avec d'autres manuscrits, en plus des citations bibliographiques concernant chaque *specimen*. Il s'agit d'une structure 'définitive' dont le contenu est 'in progress' ou 'en mouvement', intégré à cette structure au fur et à mesure que je repère les informations du passé mais destiné aussi à un enrichissement constant avec les nouveautés qui se présenteront de temps en temps.

4. La structure du site : la section 'Les éditions'

Le cœur du projet est représenté toutefois par le contenu de la section *Les textes manuscrits*, qui héberge les éditions. À la date actuelle le manuscrit le plus complet est celui de Paris, dont le texte est déjà passé à travers deux étapes de correction.

⁹ *Mandragore, base des manuscrits enluminés de la BnF* (<http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>) [cons. 25. III. 2020].

¹⁰ <https://portail.biblissima.fr/a-propos> [cons. 25. III. 2020].

4.1 *La typologie d'édition*

Le défi technologique a été celui de concevoir un encodage XML-TEI nous permettant de produire aussi bien une édition (ou affichage) diplomatique qu'une édition (ou affichage) interprétative.

L'édition diplomatique respecte : la graphie du manuscrit (distribution originale des lettres ramistes), la segmentation originale de la chaîne de l'écriture (agglutinations et déglutinations), les abréviations, les interventions de correction du scribe, l'apparat peritextuel des notes de lecture.

Les variantes paléographiques des lettres ont été le seul élément que je n'ai pas pris en considération, car il me semble que, dans le cas des recherches paléographiques, la manipulation directe des images et la réalisation d'un fac-similé interactif représente une aide bien plus efficace que l'encodage XML-TEI. En tout cas, rien n'empêche un futur enrichissement de l'édition avec cette typologie d'information afin d'obtenir un troisième affichage en tant qu'édition 'ultra-diplomatique' ou 'paléographique'. Pour ce qui concerne les abréviations, j'ai choisi une solution qui constitue un compromis entre les règles de l'édition diplomatique et celles de l'édition semi-diplomatique : le texte affiché offre en fait une lecture semi-diplomatique, signalant en rouge l'ensemble de l'abréviation et, en plus, en cursif les lettres restituées ; mais, en passant avec la souris sur l'abréviation résolue, on voit l'image originale de l'abréviation telle qu'elle apparaît dans le manuscrit.

L'édition interprétative (ou *reading edition*) introduit : la segmentation moderne de l'écriture, la ponctuation, les majuscules, les accents et les signes diacritiques, des interventions de l'éditeur (toujours signalées) là où les omissions sont évidentes, des corrections là où l'erreur est visiblement un *lapsus calami*.

4.2 *La typologie d'encodage*

Ces deux affichages, en modalité diplomatique et en modalité interprétative, ont été produits de façon automatique à partir d'un seul fichier, sans aucun redoublement du texte. C'est-à-dire que pour chaque manuscrit on a donc un seul fichier XML-TEI, contenant le texte-source, et deux fichiers HTML (obtenus à travers XSLT), un pour chaque typologie d'édition : le fichier XML est conçu comme le fichier contenant les informations, et les fichiers HTML comme les fichiers contenant les effets graphiques de visualisation.

Le modèle d'encodage TEI choisi (dont je donne un résumé dans l'*Appendix*) est en fait un modèle qu'on pourrait qualifier de 'fonctionnel', selon la définition de Dominique Stutzmann (2011), mais que je préférerais caractériser de 'strictement descriptif'¹¹. Une de clef de voûte de l'architecture TEI est la pratique de l'encodage des alternatives pour le même segment textuel, symbolisé par la balise <choice> :

¹¹ Pour la description détaillée de ce modèle d'encodage cfr. Materni 2020b.

```

<choice>
  <orig>cheualier</orig>
  <reg>chevalier</reg>
</choice>
  <choice>
    <orig>roland</orig>
    <reg>Roland</reg>
  </choice>

```

Cet encodage transforme le fichier-source en conteneur d'une édition 'hybride'¹², à la fois diplomatique et interprétative (ou autrement dit 'version originale' et 'version interprétative') car les options textuelles sont physiquement explicitées et stockées dans le même fichier. L'approche que j'ai choisi limite en revanche au maximum l'emploi du mécanisme de l'alternative, qui comporte un dédoublement (ou quelque fois un triplement) du texte : à la rigueur, même si quelques compromis sont inévitables, le fichier-source ne constitue plus une édition hybride mais il contient un 'texte décrit', sémantiquement décrit. Ce qui fait l'objet de description, ce sont justement les éléments intéressés par un traitement différent selon la perspective d'édition, voire de visualisation, choisie.

Pour en revenir aux deux exemples cités, le premier, concernant la modernisation des lettres ramistes,

```

<choice>
  <orig>cheualier</orig>
  <reg>chevalier</reg>
</choice>

```

sera réinterprété dans le modèle *DigiFlorimont* de cette façon :

```
che<c ana="#l-ram-cons">u</c>alier
```

où l'on 'décrit' le caractère (<c>) *u* en précisant qu'il s'agit d'une lettre ramiste (ana="#l-ram-cons") avec une valeur consonantique. Au moment de produire l'HTML de l'édition diplomatique, cette donnée est ignorée alors que dans le cas de l'HTML de l'édition interprétative la description de ce caractère permet de transformer *u* en *v*.

Dans le deuxième cas, concernant l'utilisation de la lettre majuscule selon les règles de l'orthographe moderne en présence d'un nom propre :

```

<choice>
  <orig>roland</orig>
  <reg>Roland</reg>
</choice>

```

l'encodage *DigiFlorimont* s'attachera plutôt à décrire sémantiquement la chaîne de caractère *roland* en précisant qu'il s'agit d'un nom propre :

```
<persName>roland</persName>
```

¹² Cfr. Stutzmann 2011.

et, encore un fois, l'HTML de l'édition diplomatique ignorera la donnée tandis que dans l'HTML de l'édition interprétative tous les mots décrits en tant que noms propres seront affichés avec la lettre majuscule. De la même façon, on 'ordonne' à l'HTML (à travers la feuille de style CSS) d'afficher la lettre majuscule après un signe de ponctuation fort et au début du discours direct (qui sera en plus délimité par les guillemets).

J'avais cité l'existence de quelques compromis : en effet, pour être rigoureux et tout à fait cohérent avec cette philosophie d'encodage, on aurait dû produire la ponctuation moderne sur la base d'une description syntaxique. Dans ce cas, toutefois, la démesure du travail et la complexité de certaines situations syntaxiques, en plus de la complexité de la traduction numérique au niveau de l'encodage, sans oublier un certain degré de sensibilité personnelle qui affecte inévitablement la 'distribution' de la ponctuation (face à l'objectivité de la description d'une lettre ramiste ou d'une abréviation), ont justifié amplement (j'espère) le recours à un encodage direct de la ponctuation qui a été marquée par la balise `<pc resp="#ed">` : signe de ponctuation (`<pc>`) introduit par l'éditeur (`resp="#ed"`)¹³. Le fait de les baliser explicitement de façon univoque permettrait à la limite d'effacer aisément ces éléments 'envahisseurs' dans le fichier-source.

Le deuxième pilier du modèle d'encodage *DigiFlorimont*, en parallèle de la perspective descriptive, a été l'aspiration à la formalisation maximale du texte afin de profiter pleinement de l'outil numérique. Le numérique nous oblige en effet à repenser notre système d'approche à l'objet analysé en renonçant à la faculté qui est justement la plus humaine : la capacité de contextualisation. Cette capacité nous permet par exemple d'identifier des signes comme mots, voire des entités porteuses de sens, ou comme séquences indistinctes de caractères tapés au hasard, ou encore d'individualiser les mots à l'intérieur d'une agglutination, c'est-à-dire en l'absence d'espaces blancs séparateurs. Pour l'ordinateur ces réalités sont parfaitement équivalentes : le texte n'est qu'un fichier contenant une séquence anodine de caractères, voire une séquence de *bits*. L'approche *free-context* de l'informatique nous oblige par conséquent à l'explicitation de toutes données afin qu'elles puissent être manipulées : on peut alors transformer la séquence indistincte de caractères – comprenant les caractères à proprement parler, les signes de ponctuation et les espaces blancs – en séquence d'entités explicitées, délimitées, différenciées, identifiées de façon univoque, et donc interrogeables et manipulables. J'ai donc décidé d'utiliser comme élément de base de mon encodage l'entité 'mot' en tant qu'unité minimale du discours, en entourant chaque mot avec la balise `<w>` (*word*) et en l'identifiant de façon univoque à travers un `@xml:id`, un 'identifiant univoque' : le texte est donc complètement formalisé et réduit à une base de données de mots identifiables sans ambiguïtés.

Encore une fois, on ne peut pas espérer échapper au compromis. D'abord, on pourrait justement contester ce choix en soutenant que le maximum de la formalisation se réaliserait en réalité au niveau des caractères, que la notion de 'mot' est une notion fluide et très intuitive pour laquelle il est difficile de repérer une définition officielle univoque, qu'il y a des éléments inférieurs au mot et pourtant porteurs de sens.

¹³ Tandis que la ponctuation originale du manuscrit est signalé par la balise `<pc resp="#ms">`.

Je précise d'abord que le choix du 'mot' me semblait autorisé par le contexte linguistique : une langue romane. Évidemment, ce choix serait tout à fait inapproprié dans le contexte d'une langue agglutinante, par ex. le turc. Il ne s'agit donc pas d'un choix à prétention universaliste. L'intuitivité de la notion de 'mot', malgré la faiblesse théorique qui peut en découler, me semblait permettre une utilisation presque axiomatique. Entre le caractère en tant qu'unité minimale de l'écriture (chaîne de signes) et le phonème en tant qu'unité minimale de la langue (chaîne de sons), il me semblait que la dimension du 'mot', concrétion de sons représentés par une combinaison de signes graphiques, pouvait constituer un compromis entre les deux dimensions : une unité minimale sémantique du texte en tant que discours, bien qu'un peu imprécise. L'existence de la *scriptio continua* de l'Antiquité et de la segmentation irrégulière du Moyen Âge montre qu'il n'y a pas de coïncidence automatique entre le mot 'sémantique' (avec une définition linguistique plus précise: 'mot lexical' et 'mot grammatical') et le mot 'graphique', et que l'individualisation des mots sémantiques à l'intérieur d'une séquence graphique est déjà un acte interprétatif. L'encodage proposé par *DigiFlorimont* fait référence justement aux mots sémantiques, en acceptant tous les limites, défauts et erreurs connexes à la dimension interprétative. Le fichier-source contient donc, aussi de ce point de vue, une description : les séquences de caractères qui apparaissent sur la surface du manuscrit sont 'décrites et rassemblées' sur la base de la notion de mot.

Cet encodage a permis de gérer la segmentation de l'écriture en produisant automatiquement les espaces blancs, les apostrophes et le point volant (par ex *qui·l*). En présence d'élision, enclise, agglutination et déglutination – c'est-à-dire tous les cas altérant la règle de l'espace blanc comme délimitation du mot –, ces phénomènes sont signalés à travers l'attribut @ana à l'intérieur de la balise <w> :

| | |
|-------------------------|----------------------|
| <i>lechevalier</i> | <i>lamie</i> |
| <w ana="#aggl-s">le</w> | <w ana="#elis">l</w> |
| <w>chevalier</w> | <w>amie</w> |

Le deux CSS associés aux deux HTML correspondant aux deux éditions gèrent les espaces sur la base de ce set de règles :

1. on produit toujours un espace blanc à droite d'un élément <w> sauf quand il est suivi par un élément <pc> et dans les cas suivants :
2. affichage diplomatique, quand l'élément <w> est caractérisé par les valeurs *aggl* / *elis* / *encl* de l'attribut @ana ;
3. affichage interprétatif, quand l'élément <w> est caractérisé par la valeur *elis* de l'attribut @ana ; à la place de l'espace blanc on produit l'apostrophe (') ;
4. et quand l'élément <w> est caractérisé par la valeur *encl* de l'attribut @ana ; à la place de l'espace blanc on produit le point volant (·).

5. La structure de visualisation et de navigation

Il s'agit d'un des résultats originaux du projet. Cette structure a été créé exprès, dans l'espoir d'avoir conçu une interface ergonomique pour la consultation du texte. Dans une perspective rigoureusement *open-source*, elle est mise à disposition de la communauté.

On a conçu donc un double système de navigation, par épisode et par page, et la 'barre de navigation' est placé sur la gauche (Fig. 3).

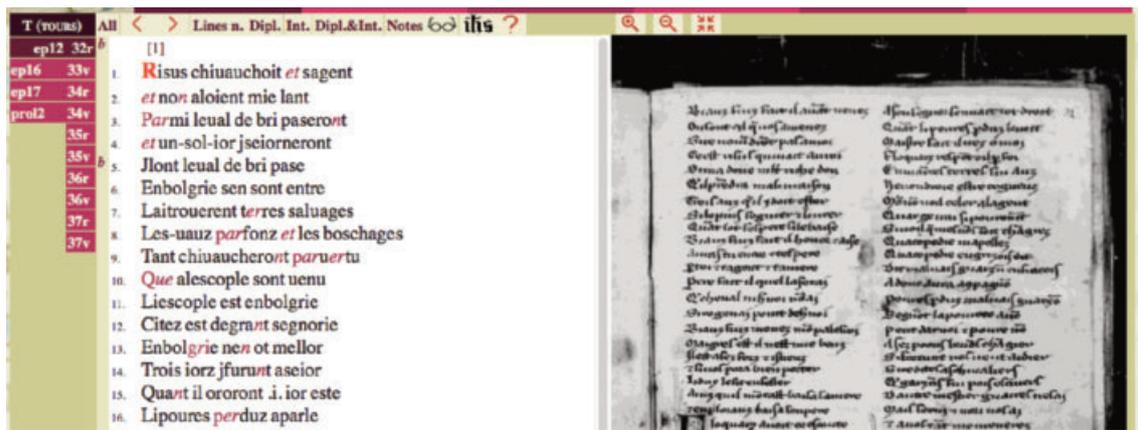


Figure 3. La 'barre de navigation' (à gauche) et la 'barre fonctionnelle' (au-dessus du texte).

Ce système m'a donné l'impression de garantir un très bon contrôle : on sait toujours où l'on est et on peut toujours se déplacer en avant et en arrière, avec également des sauts, ce qui me semble être une avantage par rapport à un système basé exclusivement sur la possibilité d'avancer ou revenir en arrière une page après l'autre (ce qu'on peut faire toutefois avec les flèches de la 'barre fonctionnelle').

Au-dessus du texte il y a la 'barre fonctionnelle' (Fig. 3), offrant ces boutons :

- *All* : ce bouton permet de visualiser tout l'épisode en continu dans une seule page, et par conséquent de l'imprimer en continu ; on peut imprimer aussi bien la version diplomatique ou interprétative que la visualisation à deux colonnes, diplomatique *vs.* interprétative ;
- Les deux flèches : elles permettent une navigation, une page après l'autre ;
- *Lines n.* : ce bouton permet de visualiser ou non les numéros des vers ;
- *Dipl., Int., Dipl.&Int.* : ces trois boutons permettent d'activer les trois combinaisons possibles de visualisation des éditions: édition diplomatique *vs.* fac-similé, édition interprétative *vs.* fac-simile, édition diplomatique *vs.* édition interprétative ;
- *Notes* : ce bouton fait apparaître les notes (toutes les notes ensemble) dans l'espace blanc à droite du texte ;
- *?* : ce bouton ouvre une fenêtre contenant la synthèse des instructions de navigation et des symboles utilisés dans l'édition.

Les deux boutons avec le symbole des lunettes et de l'abréviation *IHS* (Fig. 4) représentent la

touche personnelle de cette interface, et à la date d'aujourd'hui je n'ai pas trouvé d'équivalents dans les interfaces étudiées :

- barre *Cockpit* (symbole des lunettes) : cette barre permet d'explorer les éléments encodés (les balises TEI) et de les mettre en évidence : par ex. toutes les séquences d'agglutination ou toutes les abréviations, les dialogues et les monologues etc. ;
- barre *Abréviation* (symbole *IHS*) : cette barre est dédiée exclusivement aux abréviations et elle permet d'en explorer les différentes typologies ; il s'agit aussi d'un moyen de contrôle par rapport à l'homogénéité de leurs résolutions.



Figure 4. La 'barre Cockpit' et la 'barre des abréviations'.

Pour finir, on a créé l'interface pour la visualisation synoptique des éditions (jusqu'à quatre) (Fig. 5), s'ouvrant dans une autre fenêtre à partir du parcours *Les textes manuscrits / Vision synoptique*. Actuellement, la publication des éditions n'est pas encore complète et il y a donc des problèmes d'alignement. En plus il s'agit de l'interface la plus complexe et délicate, et les détails à résoudre empêchent encore son fonctionnement optimal. Il faudra en particulier améliorer le système d'alignement en introduisant des *milestones* intermédiaires tout au long du texte afin de compenser le problème de la différence des vers due à des lacunes ou des ajout, ainsi qu'éliminer tous les éléments provoquant des altérations dans la séquence continue des lignes, par ex. le numéro de la lasse.

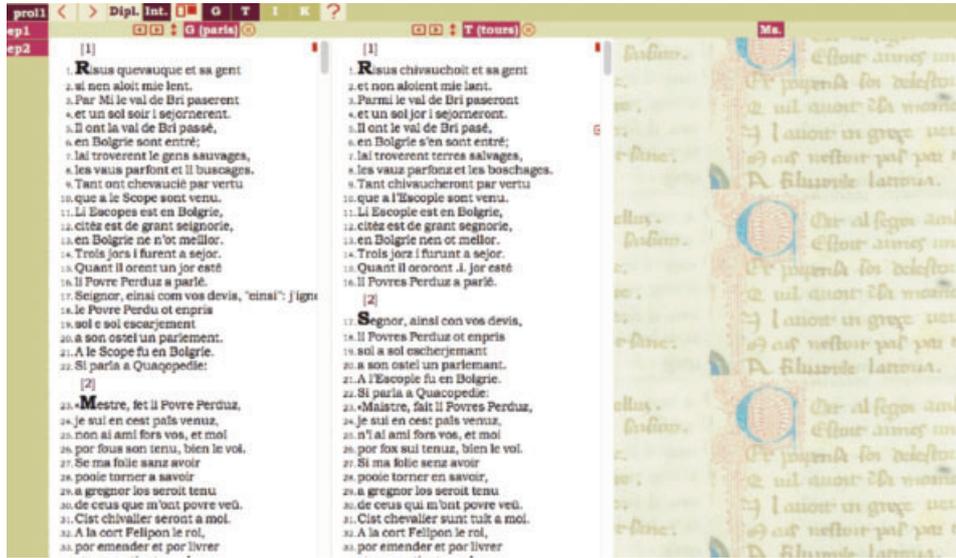


Figure 5. La visualisation synoptique.

Dans cette interface on a à disposition deux barres : la ‘barre de navigation’ à gauche et la ‘barre fonctionnelle’ en haut. Cette fois-ci la barre de navigation, commune à tous les manuscrits, doit forcément s’appuyer exclusivement sur les épisodes. La deuxième barre offre les fonctionnalités suivantes :

- Les deux flèches : elles permettent une navigation, un épisode après l’autre ;
- *Dipl.*, *Int.* : ces deux boutons permettent de choisir la typologie d’édition pour tous les textes visualisés ;
- Symbole pour l’alignement : le quatrième bouton permet de réaligner en haut tous les textes, voire de revenir au début de l’épisode ;
- *K*, *G*, *I*, *T* : il s’agit des sigles des manuscrits ;
- *?* : ce bouton ouvre une fenêtre d’aide à la navigation.

6. Bilan : un modèle d’organisation de la recherche

L’expérience *DigiFlorimont* naît d’une prise de position précise par rapport à la question de l’édition numérique et généralement des humanités numériques : de mon point de vue une application efficace du numérique aux questions humanistes se fonde *nécessairement* sur la collaboration entre deux figures professionnelles et intellectuelles, un informaticien et un humaniste. La science informatique subit une évolution presque quotidienne : seul un professionnel/intellectuel appartenant à ce domaine spécifique peut garantir les choix les plus appropriés. L’obsolescence de certains sites du point de vue technologique, arrivant jusqu’à la perte de la ressource (le message « *Image 404 not found* » est un peu le symbole des dangers auxquels sont exposées les données numériques, surtout en ligne), la rupture des *links*, l’incompatibilité entre *browsers* et entre *devices*, l’utilisation de techniques informatiques inap-

propriées : la liste des risques dérivant d'une gestion 'en solitaire' de l'ensemble du projet est longue et les conséquences graves.

Il s'agit donc de mettre en place des alliances entre des compétences très qualifiées plutôt que de suivre la voie de l'humaniste hybride. Naturellement, il faut partager un vocabulaire commun qui permette l'échange : c'est dans cette direction, dans l'apprentissage du vocabulaire et du paradigme conceptuel numérique, que les efforts de l'humaniste doivent se diriger.

À la base du projet *DigiFlorimont* il y a eu donc un couple, composé par un philologue/historien et un informaticien professionnel, ce qui a permis d'élaborer aussi des outils informatiques expressément conçus pour répondre aux besoins du travail philologique. Mais cette collaboration n'est pas seulement une collaboration 'utilitaire', au sein de laquelle l'informaticien jouerait un rôle purement technique en offrant des solutions concrètes aux requêtes de l'humaniste : l'affrontement de deux mondes ne se résout pas dans une simple opposition entre 'théorie' et 'pratique' mais dans une féconde dialectique entre deux modèles épistémologiques.

Appendix. *Le manuel d'encodage des éditions DigiFlorimont*

a. Structure physique du Document

a.1. Structure codicologique

<gb/> @n ("I", "II", etc.)
 <pb/> @n ("1r", "1v" etc.) @fac
 <fw> @type ("catch"/catchword, "sig"/signature) @place ("bottom", "top")

a.2. Structure de la page ou Mise en page

<cb/> @n ("a", "b", "c")
 <space/> @type ("reserved-initial", "reserved-line")
 <fw> @type ("guide-letter")

a.3. État physique du document

<damage> @degree ("low", "medium", "high")
 <gap/> @reason ("damage")
 <unclear> @reason ("damage")

b. Structure narrative de l'Oeuvre

<div> @n @type ("prologue", "episode", "explicit") @ref (renvoi à la description synthétique de l'épisode)

c. Structure logique du Texte

<lg> @n @xml:id
 <l> @n @xml:id
 <hi> @rend ("init-ill"/initial illuminated, "init-flour"/initial pen-flourished, "init-high"/initial highlighted)

d. Structures sémantiques du Texte

<w> @xml:id
 @type (“direct speech”, “monologue”) @from @to

e. Structure physique de l'Écriture ou Mise en texte*e.1. Mots originaux du manuscrit*

<w> @xml:id

e.2. Ponctuation originale du manuscrit

<pc> @resp (“1hd”/first hand, “2hd”, etc.) @type (“punctus”, “diastole”, etc.)

e.3. Séquences graphiques

<w> @ana (“elis”/elision, “encl”/enclisis, “aggl-s”/simple agglutination, “aggl-c”/complex agglutination, “aggl-unc”/uncertain, “degl”/deglutination)
 <space/> @type (“degl”)

e.4. Abréviations

<expan> @corresp (renvoi au glyphe abrégatif)
 <ex>

e.5. Interventions de correction du copiste (ou de ses successeurs)

<subst> @hand
 @rend (“exp”/expunged, “eras”/erased, “cross”/crossed through, “transf”/transformed) @hand
 <add> @place (“inl”/inline, “interl”/interlinear, “marg”/added int the margin, “sup”/superimposed) @hand
 <app> @resp (“1hd”, “2hd”, etc.)
 <rdg> @varSeq (“1”, “2”, “3”)

e.6. Péritexte

<note> @type (“note-per”/note péritextuelle)

f. Interventions éditoriales (1): Modernisation graphique du texte*f.1. Ponctuation*

<pc> @resp (“ed”)

f.2 Signes diacritiques

<c> @ana (“e-ton”, “hiat”, “affr”, “ced-dipl”, “diacr-desamb”)¹⁴

f.3 Lettres ramistes

<c> @ana (“lram-v”/valeur vocalique, “lram-c”/valeur consonantique)

g. Interventions éditoriales (2): critique textuelle

<sic> @ana (“ditt”/dittography, “hapl”/haplography, “inver”/inversion, “metath”/metathesis, “misdiv”/misdivision, “eye”/eye-skip)
<corr>
<supplied> @reason (“evident-omission”, “damage”) @cert (“yes”, “non”)
<ptr/> @xml:id
<note> @xml:id @type (“diplomatique”, “interpretative”)

h. Entités nommées

<persName> @ref <forename>, <roleName>, <addName>
<placeName> @ref @type (“region/reign”, “city”, “castle”, etc.)
<geogName> @ref @type (“river”, “forest”, “valley”, etc.) <geogFeat>
<num>
<rs> @type (“allegory”, “nationality”)

¹⁴ *e-ton* : /e/ tonique, accentuation de la -e- finale tonique ; *hiat* : élément de hiatus, apposition du tréma ; *affr* : affriquée, notation de /ts/ avec ç en présence des voyelles a/o/u ; *ced-dipl* : cédille diplomatique, présence dans le manuscrit d'une cédille à éliminer dans la graphie modernisée ; *diacr-desamb* : diacritique (˘) désambiguïsant

I. Manuscripts

| | |
|----------------------|---|
| Paris BNF fr. 24376 | Paris, Bibliothèque Nationale de France, français 24376 |
| Torino BNU L. II. 16 | Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. II. 16 |
| Tours BM 941 | Tours, Bibliothèque Municipale, 941 |
| Venezia BNM fr. Z 22 | Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, francese Z 22 (= 258) |

II. Bibliographie

Fischer 2008

Franz Fischer, *The pluralistic approach. The first scholarly edition of William of Auxerre's treatise on liturgy*, dans « Jahrbuch für Computerphilologie », 10 (2008), pp. 151-168, <http://computerphilologie.digital-humanities.de/jg08/fischer.html> [cons. 25. III. 2020].

Fischer 2013

Franz Fischer, *All texts are equal, but...: Textual Plurality and the Critical Text in Digital Scholarly Editions*, dans « Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship », 10 (2013), pp. 77-91, https://doi.org/10.1163/978940129021_007 [cons. 25. III. 2020].

Hilka 1933

Aimon von Varennes, *Florimont*, ein altfranzösischer Abenteuerroman zum ersten Mal mit Einleitung, Anmerkungen, Namenverzeichnis und Glossar unter Benützung der von Alfred Risop gesammelten handschriftlichen Materialien herausgegeben von Alfons Hilka, Halle, Niemeyer ('Gesellschaft für romanische Literatur', 48), 1933.

Leonardi 2011

Lino Leonardi, *Il testo come ipotesi (critica del manoscritto-base)*, dans « Medioevo Romano », 35/1 (2011), pp. 5-34.

Materni 2020a

Marta Materni, *Complessità della codifica ed ergonomia strumentale nel contesto XML-TEI: dove siamo?*, dans « Umanistica Digitale », 8 (2020), pp. 123-143, <http://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/9976> [cons. 25. III. 2020].

Materni 2020b (à paraître)

Marta Materni, *Les Guidelines TEI à l'épreuve de la complexité textuelle et graphique médiévale*, dans « Magnificat Cultura i Literatura Medievals », <https://ojs.uv.es/index.php/MCLM/index> (à paraître).

Sahle 2013

Patrick Sahle, *Digitale Editionsformen*, Teil I, *Das typografische Erbe*, Teil II, *Befunde, Theorie und Methodik*, Teil III, *Textbegriffe und Recodierung*, Schriften des Instituts für Documentologie und Editorik, Nordstedt, 2013.

Stutzmann 2011

Dominique Stutzmann, *Paléographie statistique pour décrire, identifier, dater... Normaliser pour coo-*

MARTA MATERNI

pérer et aller plus loin?’, Kodikologie und Paläographie im digitalen Zeitalter 2, by Franz Fischer, Christiane Fritze, Georg Vogeler, Books on Demand, Norderstedt 2011, pp. 247-77, <http://kups.ub.uni-koeln.de/4337/> [cons. 25. III. 2020].