

Introduction

Luca Barbieri (Fribourg/Firenze), Yasmina Foehr-Janssens (Genève), Roberto Leporatti (Genève), Caterina Menichetti (Genève/Lausanne), Marion Uhlig (Fribourg)

Le présent volume se propose d'aborder la « question de l'auteur » dans les littératures romanes du Moyen Âge selon une approche matérielle. Au sein d'un régime de diffusion manuscrite du texte littéraire, l'auteur ressent avec toujours plus d'acuité l'exigence de promouvoir, de transmettre et de contrôler la réception de son œuvre, notamment s'agissant de corpus textuels composés au fil du temps, parfois pendant toute une vie, et également susceptibles d'une circulation indépendante. La solution pour satisfaire à cette exigence est la confection d'un recueil selon un dessin cohérent et unitaire, souvent sous la forme d'un livre manuscrit concrètement réalisé par l'auteur lui-même ou par un milieu qui en a cultivé la lecture et l'a érigé en modèle.

La période de production littéraire dans laquelle s'inscrivent les contributions ici réunies, et qui s'étend du XII^e au XV^e siècle, forme le creuset dans lequel s'élaborent, de façon prégnante, les deux concepts que le présent volume a l'ambition d'interroger et de mettre en dialogue, d'une part celui de l'auteur, de l'autre celui du livre manuscrit.

En effet, les réflexions menées autour de la notion d'auteur ont montré à quel point cette période offrait les conditions favorables à l'émergence et à l'affirmation d'une conscience moderne de l'auteur. Au prisme de son œuvre naît l'auteur moderne – Dante et Pétrarque, Chaucer, mais aussi Guillaume de Machaut et Charles d'Orléans, ou encore le Marquis de Santillane – qui, par son écriture, non seulement s'affirme en tant que producteur de son texte, mais aussi s'engage, lui ou son entourage, à en orienter autant que possible la réception. Or cette conscience moderne de l'auteur, et c'est l'hypothèse qui sous-tend les enquêtes réunies dans ce volume, se donne à voir aussi bien dans le projet intellectuel du texte que dans l'organisation matérielle du livre, au sein duquel elle s'impose sur, voire transcende, la pluralité des actants intervenant dans la confection (auteur, mais aussi copiste, compilateur, enlumineur, commanditaire, etc.). Par ailleurs, l'attention portée aux manifestations d'une figure d'autorité à l'intérieur de sa propre œuvre permet aussi de mesurer à nouveaux frais la valeur hautement polysémique de la désignation même d'« auteur ».

Quant à la pratique de la mise en recueil des textes littéraires, entendue dans un sens à la fois conceptuel et matériel, elle concerne la tendance à regrouper des

pièces poétiques au sein de collections dont les critères d'assemblage peuvent être mis en lien avec la notion d'autorité. Entre le XII^e et le XV^e siècle, les œuvres littéraires se trouvent fréquemment rassemblées dans des recueils aux dimensions parfois monumentales, selon des procédés de montage qui tendent à dépasser le simple assemblage matériel de textes au profit d'une organisation signifiante. Il est tentant de faire écho à François Roudaut qui, dans l'histoire du livre, situe la « véritable < rupture épistémique > » non pas au moment de l'invention de l'imprimerie, mais au XIII^e siècle, « époque où le livre est devenu le lieu d'un enjeu, d'un travail, d'une discussion, et non simplement un moyen de conservation ». ¹ La question de l'auteur, et notre propos sera de le montrer, se situe à la croisée de ces réflexions non pas seulement matérielles, mais aussi intellectuelles, sur l'objet livre.

La mise en recueil des textes littéraires au Moyen Âge a pris des formes diverses et provoqué des réactions particulières dans les différentes littératures romanes. Issues d'une même culture latine, en perpétuelle situation de contacts, d'échanges et d'influences, voire d'hybridations, celles-ci témoignent de phénomènes qu'on peut appréhender dans une constante oscillation entre continuité et rupture. Les approches critiques et méthodologiques au sein des études relatives à chacune de ces littératures ont elles aussi été multiples. Pour autant, les échanges qui ont marqué les prémices de ce volume se sont fondés sur les liens inhérents aux littératures romanes pour envisager le profit qu'il y a à confronter et à faire dialoguer ces disciplines et ces méthodes. Deux projets de recherche menés en parallèle, abordant chacun la question de l'auteur selon des perspectives et dans des domaines différents, ont fourni un cadre logistique et intellectuel permettant de recueillir et de laisser résonner entre elles ces perspectives croisées. ² Par souci de cohérence, le propos s'est concentré essentiellement sur les formes lyriques et les formes narratives brèves, qui ont paru particulièrement à même d'illustrer les questions qui intéressent le volume. De même, les différentes études ont été regroupées par traditions linguistiques, de sorte à permettre à leurs spécificités respectives de se révéler à plein, sans toutefois empêcher le dialogue de se nouer avec les traditions parallèles, par effets d'écho autant que de contraste, comme en témoignent les articles inauguraux de Maria Luisa Meneghetti et de Jean-Claude Mühlethaler ainsi que les conclusions de Jean-Yves Tilliette.

Les questions soumises à la réflexion des contributrices et contributeurs au présent volume visent donc, dans ces différentes traditions, à examiner les stratégies de construction, d'ordonnancement et d'appropriation de l'œuvre mises en place par l'auteur ou à l'initiative de son entourage afin d'en garantir la reconnaissance et

1 Roudaut, François, *Le Livre au XVI^e siècle. Éléments de bibliologie matérielle et d'histoire*, Paris 2003, p. 121 (cité par Tania Van Hemelryck et Stefania Marzano dans leur introduction à *Le Recueil au Moyen Âge: la fin du Moyen Âge*, Turnhout 2010, p. 13).

2 *Le Rime disperse di Petrarca: l'altra faccia del Canzoniere*, éd. par Leporatti, Roberto; *Jeux de lettres et d'esprit dans la littérature manuscrite en français (XII^e-XVI^e siècles)*, éd. par Uhlig, Marion (2019-2022). La présentation de ces deux projets figure plus avant dans le volume.

d'en sauvegarder l'intégralité. Elles entendent aussi observer les modalités de circulation, de transmission et de consommation des recueils d'auteur et les résistances et difficultés éventuellement rencontrées pour préserver ceux-ci face aux poussées perturbatrices et centrifuges de la circulation manuscrite (on pense ici à la tendance à l'altération de la structure et à la sélection anthologique; aux risques d'échanges d'attribution et d'anonymisation; à l'infiltration de poèmes d'autres auteurs; à l'adaptation, à la transformation, voire à la manipulation linguistique, stylistique et plus généralement culturelle dans sa diffusion dans l'espace et dans le temps, etc.). Les articles réunis ici visent ainsi à donner, par touches suggestives, la pleine mesure de l'impact historique et des implications théoriques du phénomène de la conservation matérielle des textes manuscrits dans l'affirmation d'une conscience moderne de l'auteur.

I. Postures d'auteur : caractère, rôle, persona (littérature française)

Les contributions du présent volume qui portent sur la littérature d'expression française font apparaître, au ras de la lecture des œuvres, de multiples figurations ou postures d'auteurs. Pour mettre en perspective ces différentes stratégies dans toute leur diversité, on pourra s'appuyer sur la typologie proposée par Jean-Claude Mühlethaler dans son étude inaugurale. Les notions de « caractère », de « rôle » ou de « persona » viennent éclairer respectivement le témoignage d'un « éthos expérientiel » à l'instar de la mise à l'épreuve, par Baudouin et Jean de Condé, de leur condition de ménestrels et de poètes de cours, la performance d'un « éthos discursif » théâtralisé – on pense à Rutebeuf, l'ouvrier, ou à Charles d'Orléans, le prisonnier et l'amant –, ou encore une « figure-écran » qui redouble ou emblématise la figure de l'auteur, comme par exemple la présentation de Christine de Pizan en Sibylle.

Ces études interrogent, conformément au projet du volume, l'origine de telles postures selon qu'elles sont investies tantôt de manière directe par les auteurs, tantôt de manière différée par d'autres agents de la production littéraire, copistes ou commanditaires, par exemple. De fait, on pourrait être tentés de voir se dessiner, du XII^e au XV^e siècle, une forme d'évolution historique sujette à de nombreuses variations attestant le passage de la mise en scène collective de l'auteur, étayée sur le phénomène de la tradition manuscrite, à la maîtrise individuelle et singulière de plus en plus affirmée de l'auteur sur la représentation de sa légitimité ou de son autorité. Or une telle vision semble être à relativiser, d'une part au vu de la dimension collective de la création littéraire qui reste vivace durant toute la période considérée et de l'autre par la prise en compte de la réception des œuvres. Comme Sylvie Lefèvre et Jean-Claude Mühlethaler le montrent bien à l'endroit de Charles d'Orléans et de Blosseville, les stratégies auxquelles recourent les éditeurs des imprimés diffèrent de celles des auteurs eux-mêmes, ce qui amène à relativiser la croyance en une

montée en puissance linéaire de la maîtrise de l'auteur sur son œuvre. Quant aux manuscrits, s'ils renforcent parfois les figurations choisies par les auteurs, il arrive aussi qu'ils les questionnent, voire les renouvellent, comme le *codex* français 1635 des œuvres de Rutebeuf qui érige l'auteur en modèle universel du pécheur repent en extrayant la « Prière Theophilus » du « Miracle » théâtral auquel elle appartient pour mieux identifier l'auteur à son personnage.

De plus, il convient à notre sens de donner toute son importance à la dimension topique de la fabrique de l'auteur dans ses livres. Les « caractères », les « rôles » et les « personnages » préexistent aux actualisations qu'en modulent les œuvres envisagées, et l'usage qui en est fait doit être compris comme une forme d'appropriation discursive singulière de ce potentiel de représentation. Ainsi, force est de revenir, *in fine*, sur la valeur rhétorique de ces dispositifs, que ceux-ci soient activés par l'auteur lui-même ou qu'ils résultent d'une célébration ultérieure, par autrui, de ses écrits et de sa *vis scribendi*. Quoi qu'il en soit de leur instabilité et de leur fluidité, toutes ces figurations, et c'est là ce qui leur assure une unicité au-delà de la diversité, relèvent de la mise en scène d'une forme d'*habitus* de l'auteur et attestent que la posture à partir de laquelle le texte se dit demeure, en définitive, toujours fondée sur un impératif éthique.

Un tel constat nous amène à souligner que la chronologie qui donne son cadre aux articles ici réunis inscrit, précisément par son caractère rhétorique, la question de l'auteur dans une forme de durabilité. On pourra alors considérer que le caractère répétitif de la topique offre un réservoir de représentations que vient individualiser le travail de la *dispositio*. Celle-ci, quelle qu'en soit l'origine, contribue à autoriser la singularité de chacune des configurations.

II. Stratégies de promotion et formes de réception de l'autorité (littérature italienne)

Les études rassemblées dans la section italienne du volume se concentrent sur les auteurs qui ont contribué de manière décisive à l'affirmation d'une conscience d'auteur dans la littérature romane et qui ont le plus suscité d'interrogations sur la forme du livre, au sens conceptuel et matériel, auquel ils ont confié son expression. Il s'agit avant tout, bien sûr, de la ligne Dante-Pétrarque, ou plus exactement de la distinction et en même temps de la coordination du second par rapport au premier. Mais la contribution controversée de Guittone d'Arezzo, sur laquelle cette section s'ouvre avec l'article de Lino Leonardi, représente un précédent capital pour comprendre l'expérience de ces deux auteurs. Guittone a-t-il vraiment composé un « canzoniere » ? Cette question résume le problème soulevé au début des années 1990 et que Leonardi rediscute à la lumière des recherches qui se sont multipliées entre-temps sur les textes de l'auteur et leur tradition manuscrite. Guittone est le

principal poète italien avant Dante avec une identité d'auteur très forte, explicitée dans ses déclarations programmatiques et stylistiques, et documentée dans ses relations magistrales avec les poètes contemporains. L'intention de composer un recueil d'auteur a été supposée par certains critiques, mais, à la lumière des considérations défendues par Leonardi, l'évidence de sa preuve documentaire fait défaut. De ses conclusions, il ressort que la présence d'une intention d'auteur est évidente dans l'affirmation d'un «Frate Guittone» à côté et au lieu du simple «Guittone», étant donné le dédoublement d'identité avec lequel le poète a distingué et juxtaposé les deux phases de sa production poétique, courtoise avant et religieuse et morale après sa «conversion»; cette intention est défendable avec de bons arguments pour la série des sonnets, s'avère aussi plausible pour certaines variantes éditoriales, n'est concevable que pour des points particuliers dans l'arrangement des chansons, tandis que, à son avis, l'ensemble est plutôt le résultat du travail de ses disciples, bien informés et, dans un certain sens, complices de l'effort d'achèvement de son œuvre.

Les articles suivants, consacrés aux rimes de Dante et de Pétrarque, examinent le concept d'autorité à partir des stratégies activées dans la composition même des livres respectifs qui les réunissent, la «Vita nuova», le «Convivio» et, selon une hypothèse récemment très débattue, un possible «Livre des chansons» du premier, et les «Rerum vulgarium fragmenta» du second, afin de guider leur lecture et de préserver leur intégrité jusqu'à la transmission matérielle qui, de différentes manières, a sanctionné leur succès.

Dante, voulant à la fois affirmer la validité de la langue et de la littérature vernaculaires et se mesurer aux *auctores* classiques païens (et éventuellement bibliques), élabore une définition de sa propre dimension auctoriale qui s'approprie en quelque sorte le rôle traditionnel de l'*auctoritas* latine tout en le transformant radicalement. Dans son essai, Albert Ascoli met l'accent sur le fait que ce processus, qui s'étend tout au long de sa carrière de poète et d'écrivain dans d'autres genres, implique un concept complexe et novateur de la relation entre l'auteur et le lecteur. Le texte où ce phénomène s'exprime pour la première fois en termes explicites est la «Vita nuova», dans laquelle Dante rassemble trente et une de ses rimes unies par une prose autobiographique qui en révèle l'occasion. Dante s'y présente comme un lecteur et un interprète de ses propres poèmes, mais aussi comme un auteur qui a en vue différents lecteurs: d'autres poètes «fedeli d'amore», dont son premier ami Guido Cavalcanti; des femmes, dont Béatrice elle-même, «che hanno intelletto d'amore», et d'autres encore, Florentins et étrangers. L'essai montre le désir de Dante de contrôler le sens de ses écrits, de montrer qu'il a réalisé son intention d'auteur de manière à déterminer la compréhension de ses différents lecteurs à différents moments. Au cœur de l'analyse, il y a le fait que pour l'auteur de la «Vita nuova», les mots-clés «intenzione» «intendimento» «intendere» et d'autres qui leur sont apparentés indiquent à la fois l'expérience de l'écrivain et celle du lecteur, et peuvent ainsi être considérés comme le signe d'une «modernité» fondamentale dans la relation entre ces deux figures.

L'action défensive et préventive de Dante se réalise donc à travers la solution de l'autocommentaire narratif dans son premier recueil de poèmes. Grâce à cette solution, Dante a pu assurer une circulation compacte de ces textes, très hétérogènes d'un point de vue formel et idéologique, conditionnant leur interprétation même lorsqu'ils sont lus en l'absence de prose. C'est une opération similaire que Dante aurait voulu réaliser avec le <Convivio>, un autocommentaire à caractère cette fois encyclopédique, prévue pour quatorze de ses chansons et réalisée pour seulement trois d'entre elles. L'inachèvement de l'œuvre a longtemps limité sa diffusion, mais un ensemble de quinze chansons, comprenant peut-être tout ou partie de celles prévues dans ce second prosimètre resté à l'état d'ébauche, s'est imposé massivement dans la tradition manuscrite, posant la question de la responsabilité de l'auteur lui-même quant à leur assemblage et à leur disposition. En dehors de ce cas controversé de structure confiée à la seule force de cohésion du vers, dans les œuvres d'attribution certaine, l'action de défense et de prévention de Dante se situe avant tout dans l'espace conceptuel du texte : c'est l'auto-interprétation qui cimente les textes, préserve et garantit leur cohérence et leur compacité. L'action de Pétrarque, en revanche, comme le propose Roberto Leporatti dans sa contribution, vise avant tout le côté matériel de la tradition. Bien qu'il s'inspire de la <Vita nuova> de Dante pour certains aspects novateurs – entre autres, la structure narrative qui s'articule autour de la mort de la bien-aimée et la libre alternance des formes métriques – l'auteur des <Rerum vulgarium fragmenta> rejette toute forme de connectivité narrative ou exégétique entre les poèmes qui composent le recueil. Le résultat est une structure fragile et décousue, qui s'est développée et en partie même propagée à différents moments au fil du temps et qui aurait difficilement pu résister aux forces centrifuges de la tradition manuscrite. La solution adoptée par Pétrarque fut de réaliser un <livre d'auteur>, une copie normative qui pourrait servir de garante du texte pour l'avenir, l'actuel manuscrit latin 3795 de la Biblioteca Apostolica Vaticana, et peut-être aussi une bibliothèque pour le préserver avec ses autres œuvres, accompagnant ces initiatives alors presque utopiques d'une campagne de sensibilisation à la nécessité d'un soin philologique adéquat dans la transmission des textes, en langue vernaculaire non moins qu'en latin.

La contribution suivante, rédigée par Tommaso Salvatore, démontre concrètement, dans la vaste et complexe tradition manuscrite du <Canzoniere>, les difficultés et les succès que la stratégie audacieuse de Pétrarque a rencontrés jusqu'à sa réussite. On répète souvent que la réception pré-moderne du <Canzoniere> ne tient pas compte de l'organicité du recueil, se concentrant plutôt sur la singularité des micro-textes. Salvatore redimensionne ce lieu commun, en examinant les éléments ou les traces matérielles et textuelles qui, dans la tradition apographique de l'œuvre, nous permettent de discerner une fruition en tant que livre unitaire. Parmi les plus de quatre cents manuscrits existants du livre, rares sont ceux qui transmettent la série de poèmes de l'original, avec ses faibles connexions intertextuelles et son fil narratif presque insaisissable. Souvent, ces variations sont le résultat d'accidents de

copie endémiques, mais dans certains cas, il s'agit de choix conscients. Un nombre non négligeable de manuscrits, par exemple, interpolent la séquence des textes en en agrégeant d'autres qui ne figurent pas dans le livre, une partie de ce que l'on appelle les « rimes dispersées » qui font l'objet du projet de recherche genevois ; d'autres manuscrits modifient la disposition des textes, par exemple en les classant dans l'ordre alphabétique des *incipit*, ou en les réorganisant par genre métrique, c'est-à-dire selon les principes de structuration actifs dans les grands chansonniers collectifs entre le XIII^e et le XIV^e siècle. Il s'agit de choix plutôt conservateurs de la part de lecteurs désorientés précisément par la nouveauté du « Canzoniere » – la polymétrie, la séquence macro-textuelle comme séquence génératrice de sens – et qui tendent donc à repousser le livre de rimes d'auteur vers un horizon d'attentes, pour ainsi dire, pré-pétrarquéen. Face à ces interventions rétrogrades et perturbatrices, Salvatore montre qu'il existe cependant une série non négligeable de cas qui nous permettent de reconnaître, au sein de la tradition, une fidélité intermittente ou du moins une impulsion à se conformer à certains choix d'auteur. Après une première phase, relativement circonscrite dans le temps, où l'interpolation et la déconstruction sont largement utilisées, on observe au cours du XV^e siècle des signes croissants d'une prise de conscience que l'œuvre est une structure fermée, qu'elle est composée de textes disposés dans un ordre précis, qu'elle obéit même à certains modes d'organisation matérielle du livre ; et enfin, que même lorsqu'elle modifie la structure, elle le fait parfois avec des stratégies qui semblent rappeler celles employées par l'auteur lui-même dans le long processus de sa composition. L'étude et la valorisation de ces indices d'attention à l'original du « Canzoniere », sporadiques mais de plus en plus fréquents au cours de sa transmission, permettent de mieux comprendre comment l'Original rédigé par l'auteur a été reconnu et choisi comme texte de référence pour l'édition Aldina de 1501 par Aldo Manuzio et Pietro Bembo, grand connaisseur de cette tradition, édition qui est à la base de la fruition moderne du texte.

III. La « fonction auteur » dans la lyrique romane médiévale : la mise en recueil des textes dans les traditions occitane, française, galégo-portugaise, catalane et castillane avant et après Pétrarque

En adoptant comme point de vue la « fonction auteur », on doit constater que les expériences de Dante et surtout de Pétrarque modifient en profondeur le système littéraire européen : le modèle lyrique des « *Rerum Vulgarium Fragmenta* », impactant d'abord les traditions catalane et castillane et ensuite la tradition française, aboutit, au long de quelques décennies, à un renouveau profond, radical et irréversible de la conception du livre de poésie et de la notion d'auteur qui le fonde.

L'influence du « Canzoniere » de Pétrarque est bien visible par exemple dans les recueils mono-autoriaux castillans du marquis de Santillane et de Juan del Encina

(voir la contribution de Carlos Alvar et Sarah Finci) et se manifeste parfois dans la réélaboration de recueils précédents, comme celui du catalan Ausiàs March que la tradition relit à la lumière du chansonnier amoureux de Pétrarque, dans une sorte de «pétrarquisme posthume» qui ne reflète certainement pas les intentions de l'auteur (voir la contribution de Miriam Cabré et Sadurní Martí).

Si on regarde les choses du point de vue de la tradition manuscrite, pourtant, on prend conscience du fait que le changement est moins abrupt, et que les manuscrits du Moyen Âge tardif accueillent, à côté des textes impactés par la «révolution copernicienne» de Pétrarque, aussi des poèmes issus d'expériences poétiques encore éloignées du modèle du «Canzoniere». Les grands recueils pluri-autoriaux, datant de la période qui va du XIII^e au XV^e siècle et auxquels nous devons la conservation de la poésie lyrique en langue romane d'époque médiévale, s'avèrent être ainsi des objets culturels «de frontière»: si, de l'un côté, ils témoignent des bouleversements relatifs à la conscience auctoriale typiques de leur époque de réalisation, de l'autre ils conservent aussi des œuvres plus anciennes, remontant à une époque sur laquelle il serait illégitime de projeter la notion d'auteur qui s'affirmera au long du Trecento.

En effet, la première lyrique romane, en langue occitane et française (ainsi que celle en galégo-portugais, un peu plus tardive), est produite et commence à circuler dans une période d'«auctorialité faible». Si les revendications d'auctorialité ne manquent pas, et sont au contraire une caractéristique distinctive de la lyrique des troubadours, l'évidence d'une volonté auctoriale de regrouper et organiser les textes sous forme de «livre» fait presque toujours défaut. Il n'est pas impossible que les auteurs «anciens» aient adopté des stratégies d'authentification et d'organisation cohérente de leur production, mais, dans les chansonniers lyriques conservés, la notion d'auteur s'avère «médiée» par les compilateurs responsables de l'organisation des grands recueils pluri-autoriaux auxquels nous devons la transmission de cette lyrique. Comme le montre bien Maria Luisa Meneghetti, qui se penche surtout sur la tradition occitane, ces compilateurs ont souvent projeté des critères personnels, de type topique-thématique ou stylistique-formel, sur les textes, et manifestent en particulier la tendance à agglutiner les poèmes anonymes ou d'attribution incertaine autour du nom de quelques auteurs particulièrement prestigieux. Les agrégations précédentes de poèmes, y compris les éventuels recueils d'auteur, doivent donc être éventuellement recherchés derrière les interventions opérées par les compilateurs, et n'ont laissé que des traces indirectes, souvent brouillées à cause de la superposition des nouveaux critères relatifs à la manière selon laquelle la «voix» des auteurs était perçue et conçue.

Dans la «première phase» de la tradition lyrique, d'autre part, les recueils cohérents fondés sur le nom d'un seul auteur sont extrêmement rares et il est souvent impossible de démontrer qu'ils obéissent à la volonté de l'auteur lui-même: les seules exceptions que l'on peut juger certaines sont le *libre* du troubadour Guiraut Riquier et les «Cantigas de Santa Maria» d'Alphonse X de Castille. Plus fréquemment, les chansonniers mono-autoriaux dépendent du cercle d'amis et admira-

teurs proches de l'auteur et sont réalisés après la mort de celui-ci. Il s'agit d'ailleurs presque toujours d'auteurs tardifs à l'intérieur du canon lyrique (à partir de la deuxième moitié ou plus fréquemment du dernier quart du XIII^e siècle) et l'insertion de ces <booklets> mono-autoriaux implique toujours quelques points de rupture évidents par rapport aux critères organisationnels des chansonniers qui les accueillent : c'est le cas de quelques troubadours tels que Peire Cardenal et le catalan Cerverí de Girona. De manière encore plus évidente, l'introduction d'un <booklet> autonome entièrement consacré au trouvère Thibaut de Champagne a laissé des traces matérielles visibles dans quelques chansonniers français. La plus flagrante de ces traces codicologiques est la réorganisation des cahiers du <chansonnier du Roi> (chansonnier français M). Des mécanismes fort semblables sont visibles dans la tradition galégo-portugaise, avec Johan Airas de Santiago, Don Denis et Estevan da Guarda (voir la contribution de Simone Marcenaro). Les diverses traditions lyriques européennes – et les manuscrits qui nous les ont transmises – montrent ainsi des nombreuses analogies, qui néanmoins ne parviennent pas à effacer leurs divergences spécifiques – à partir de celle qui relève d'une <tolérance> majeure (chansonniers français) ou mineure (chansonniers occitans) envers l'anonymat.

Comment procéder pour tenter de saisir quelle notion d'auteur et quelle notion de <livre de poésie> ont inspiré la poésie du XII^e et du XIII^e siècle et orienté les copistes qui l'ont transmise, avant que la <nouvelle vague> venant d'Italie ne s'impose ?

Les contributions consacrées aux traditions occitane, galégo-portugaise, catalane et castillane du présent volume restent fidèles à l'orientation méthodologique typique des études consacrées à la lyrique romane <des origines>, qui combinent l'examen des recueils manuscrits pluri-autoriaux à la réflexion sur l'auteur et son œuvre. Sous des angles différents, les chercheuses et les chercheurs qui ont contribué à notre initiative se penchent tous sur le lien entre les poètes et les chansonniers, dans le but de comprendre comment la <fonction-auteur> s'est construite et si, et comment, elle a été perçue par les compilateurs auxquels nous devons les recueils manuscrits arrivés jusqu'à nous.

Dans ces enquêtes, faisant coexister et mettant en dialogue analyse littéraire et recherche philologique, deux idées, forte et faible, de recueil lyrique et d'auteur transparaissent. Au <degré zéro>, un chansonnier n'est qu'un agrégé factuel de matériaux ; à l'extrême opposé de l'échelle, un chansonnier se configure comme un dispositif pluri-textuel réfléchi, potentiellement porteur d'un sens sur-ordonné par rapport à celui des textes isolés qui composent le recueil. Un auteur, quant à lui, peut être conçu comme une fonction interne au texte – une <personnalité poétique> dont le lien avec une personnalité concrète reste imprécisé et imprécisable – ; ou, encore, comme une entité individuelle liée à une dimension biographique extérieure – pas strictement réelle, donc, mais possédant un lien avec la réalité.

Une troisième dichotomie semble parcourir les articles recueillis dans notre volume, selon qu'ils s'interrogent sur la lyrique du Moyen Âge central et sur ses

manuscrits à partir de l'original ou, à l'inverse, du point de vue des témoignages manuscrits concrètement conservés. Ainsi, les contributions de Miriam Cabré et Sadurní Martí, de Simone Marcenaro ou de Caterina Menichetti réfléchissent sur les stratégies textuelles décelables dans les poèmes qui semblent impliquer la notion de recueil, et qui pourraient donc être ramenées aux auteurs. Les articles de Maria Luisa Meneghetti et de Luca Barbieri, à l'inverse, se penchent plutôt sur les critères en fonction desquels la tradition manuscrite a élaboré et construit la notion d'«auteur».

Les différentes pistes de recherche développées par les contributeurs montrent la variété des questionnements que les problématiques générales que nous venons de mentionner peuvent soulever; mais elles font aussi ressortir les différences intrinsèques qui séparent des traditions littéraires et manuscrites pourtant fort proches et souvent en contact entre elles. Le critère «auctorial», ainsi, est loin d'être le principe unique régissant les initiatives d'anthologisation à la base des recueils pluri-autoriaux de poésies: comme nous l'avons évoqué, il est certainement essentiel pour la tradition occitane, et en particulier pour les chansonniers conçus et copiés dans l'Italie du Nord-Est; mais, dans les chansonniers français, il est concurrencé par d'autres critères. Les chansonniers français d'origine lorraine, par exemple, adoptent des critères différents tels que l'ordre alphabétique des *incipit* (le chansonnier C de Berne) ou l'organisation par genres (le chansonnier I d'Oxford), tandis que le compilateur du chansonnier de Saint-Germain (U), le témoin le plus ancien de la lyrique française, ne semble suivre aucun critère principal sinon celui, souvent insaisissable, finalisé à faciliter la performance. S'agit-il de l'initiative personnelle de quelques compilateurs ou plutôt d'un indice que le critère auctorial intervient seulement dans une deuxième phase plus tardive de la mise en recueil? La tradition occitane, encore, tend à un maximum d'homogénéité dans l'organisation des recueils – dont la structure interne rarement trahit l'apport de sources différentes, et qui semblent réagir de manière fort consciente aux éléments qui perturbent le système (textes anonymes, textes avec attributions doubles...). Les manuscrits français, galégo-portugais et catalans, au contraire, manifestent de temps en temps un désordre croissant qui pourrait remonter à la stratification successive des matériaux et des ajouts.