

Philippe Maupeu

L'INTENTION ET L'EMPREINTE

Rhétorique du manuscrit d'auteur
à la fin du Moyen Âge

Ethos – autographie – autobiographie



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2022

www.honorechampion.com

INTRODUCTION

À la fin du Moyen Âge, l'écrivain en langue vernaculaire tend à accéder progressivement au statut d'auteur, *auctor* garant de la légitimité de son écrit. La revendication de ses prérogatives se manifeste concrètement par un contrôle éditorial accru sur ses propres œuvres : la copie du texte, l'organisation de recueils pluri-textuels, le programme iconographique font de plus en plus l'objet d'une élaboration et d'une supervision vigilantes chez des auteurs comme Guillaume de Machaut ou Christine de Pizan, dans une collaboration étroite avec les ateliers de copie et d'enluminure. Si certains écrivains copient *propria manu* leurs textes en vue de leur édition, le manuscrit auctorial n'est pas pour autant nécessairement « autographe » au sens courant et étroit du terme. Défini au sens large comme « une édition *princeps* revue et corrigée par l'auteur »¹, le manuscrit d'auteur pose d'épineux problèmes d'authentification, dont les controverses récurrentes sur la nature autographique (au sens spécifique) des manuscrits de Christine de Pizan (la fameuse « main X » régulièrement identifiée par les experts en graphologie... et contestée par d'autres) constituent un cas d'école². Si, comme l'affirme Roger Chartier, l'une des « expressions majeures de la fonction-auteur » au XIV^e siècle consiste bien en « la possibilité de *déchiffrer dans les formes du livre* l'intention qui a créé le texte »³, cette intention, parce qu'elle relève de l'implicite, est toujours délicate à établir.

¹ Tania Van Hemelryck, « Manuscrits autographes et corrections d'auteurs à la fin du Moyen Âge. Le cas controversé de Christine de Pizan », dans *Le livre au fil de ses pages. Actes de la 14^e journée d'étude du Réseau des Médiévistes belges de Langue française, Université de Liège, 18 novembre 2005*, éd. R. Adam et A. Marchandise, p. 101-118 (p. 105). On se reportera également au guide des manuscrits autographes publié par O. Delsaux et T. Van Hemelryck, *Les manuscrits autographes français à la fin du Moyen Âge : guide de recherches*, Turnhout, Brepols, « Texte, codex et contexte » (15), 2014.

² Voir également Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2015.

³ R. Chartier, *Culture écrite et société : l'ordre des livres, XIV-XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1996, chapitre 2 « Figures de l'auteur », p. 69. Je souligne. Chartier associe le développement de l'écriture autographe (qu'il entend *stricto sensu*) chez Pétrarque, comme moyen de garantir la « lisibilité » du texte, à celui des prérogatives de l'auteur vernaculaire.

Que recouvre au juste cette «*intentio auctoris*» dont l'autorité supposée est parfois alléguée, aujourd'hui encore dans le milieu académique, contre les risques de «sur-interprétation» auquel succomberait le lecteur lorsqu'il s'aventure sur les voies de l'herméneutique textuelle⁴? Vaut-elle comme certificat de validation de l'authenticité du texte manuscrit et de son orthodoxie (sa conformité à des normes institutionnelles et morales), sur le mode de la certification des textes officiels, diplomatiques et notariés émanant des chancelleries⁵? Relève-t-elle de modèles et procédures discursifs de légitimation de l'écrit? Concerne-t-elle plutôt la psychologie, les motivations et ressorts plus ou moins conscients de la création littéraire et de la fabrique du sens? Se dégage-t-elle au terme d'une enquête de type judiciaire qui viserait à établir le mobile d'un texte comme on établit celui d'un crime ou d'un délit? La question est d'autant plus prégnante qu'aux XIV^e et XV^e siècles, dans le champ de la production de l'écrit et des «lettres», la notion d'*intention*, jusqu'alors immanente au texte d'après les catégories académiques des *accessus ad auctores*, s'infléchit vers une forme de judiciarisation qui implique la personne de l'auteur en tant que garant et responsable de son ouvrage⁶. De fait, et nous aurons à y revenir, certains auteurs des XIV^e et XV^e siècles, comme Martin Le Franc et Georges Chastelain, prennent la parole pour clarifier leur intention mal comprise, «mal prise» écrit Chastelain, en réponse à une «*intentio lectoris*» qui en dévoierait le sens.

La clarification qu'un auteur apporte sur son intention prend généralement la forme d'un acte de discours de type judiciaire, formellement déterminé par un dispositif rhétorique, mais qui n'épuise jamais pleinement l'implicite. Comment dès lors prétendre en «déchiffrer» la présence à travers les «formes du livre» (pour le dire avec Roger Chartier) dans

⁴ Risque auquel on n'oppose d'ailleurs jamais, en miroir, celui à notre sens tout aussi dommageable de «sous-interprétation». Rappelons que les médiévaux eux-mêmes, et pas seulement les exégètes des *Ecritures*, étaient de véritables «professionnels de la surinterprétation»...

⁵ C'est contre cette conception de l'intention, pourtant historiquement avérée (et non pas «du moins aujourd'hui») comme nous le verrons dans les pages qui suivent, que Barthes s'emportait avec fougue: «Nous sommes généralement enclins, du moins aujourd'hui, à croire que l'écrivain peut revendiquer le sens de son œuvre et définir lui-même ce sens comme légal; d'où une interrogation déraisonnable adressée par le critique à l'écrivain mort, à sa vie, aux traces de ses intentions»; puis d'ajouter: «nous refusons alors que le mort saisisse le vif, nous libérons l'œuvre des contraintes de l'intention» (*Critique et vérité*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1966, p. 59-60). Si le critique structuraliste libère l'écrivain *mort* de son intention, c'est bien à celle-ci que le public médiéval des cours assigne l'écrivain vivant, et celle-ci dont nous tentons ici l'archéologie.

⁶ Voir *infra*, chapitre 2.

lequel s'inscrit le discours ? L'intention de l'auteur peut se déclarer dans des lieux stratégiques du texte : principalement les dédicaces et préfaces à valeur d'*accessus ad auctorem*. Dans ce cas, elle paraît équivaloir à l'énoncé qui la formule. Pour autant, s'il n'est à proprement parler d'*intention* (*in-tentio*), au sens juridique du terme, que dans l'aveu d'elle-même et dans la réponse à la sommation qui lui est faite de se formuler (*quelle est donc ton intention ?*), l'intention d'un auteur ne loge jamais tout entière dans la déclaration qui l'énonce. Elle peut être gardée en réserve, tue, tenue en retrait des déclarations de principe et des formalisations rhétoriques, mal débrouillée par l'auteur lui-même, plonger dans des motivations obscures, recéler une part d'impensé. Elle ne saurait se re-saisir alors qu'au prix d'une enquête herméneutique patiente, à travers un faisceau d'*empreintes* laissées dans le texte et le manuscrit auctorial. Ces empreintes peuvent avoir été laissées sciemment par l'auteur, à la manière d'un sceau, d'une signature, d'une déclaration d'intention, comme autant de décisions formelles ; elles peuvent l'être au contraire inconsciemment et surgir comme un lapsus, une faute, un repentir ou une contradiction révélatrice de sens ayant valeur de symptôme d'un conflit irrésolu entre des positions discursives ou des intérêts contradictoires. Dans le premier cas, elles relèvent pleinement d'une stratégie rhétorique d'affirmation de l'*ethos*. Dans le second elles y échappent, voire la trahissent : l'intention est alors plus ou moins avouable ou avouée, souterraine, et son assignation relève parfois moins des dispositifs inquisitoriaux de type judiciaire que des inférences subtiles de la métapsychologie. Nous le verrons dans les monographies qui suivent : pour un écrivain de cour dont l'intention répond strictement à celle de son commanditaire, combien de textes dont les enjeux personnels, complexes, excèdent les déclarations d'intention de leur auteur ? L'intention se traque alors dans les failles du discours, les incohérences d'un système, les gênes, les embarras, autant d'imperfections le plus souvent attribuées, dans la tradition philologique d'établissement du texte littéraire, aux négligences du copiste ou de l'éditeur.

Le terme d'« intention », lorsque nous l'appliquons à l'auteur d'un texte, recouvrera en somme dans ces pages deux acceptions très différentes : d'un côté une catégorie rhétorique, *technique*, en vertu de laquelle l'intention, en s'explicitant dans les lieux privilégiés que sont les discours préfaciels et métatextuels, contribue à la formation de l'*ethos* et relève donc des « preuves techniques du discours » au sens où l'entend Aristote ; de l'autre une catégorie que l'on définira plus sûrement par défaut, par ce qu'elle n'est pas, une catégorie *non technique* recouvrant les motivations personnelles (quelles qu'elles soient) qui échappent aux dispositifs rhétoriques et aux

formules de la topique⁷. *L'intention et l'empreinte* : le titre du présent essai laisse ouvert le libre jeu de cette double acception, technique et non-technique, de l'intention. Précisons que nous réservons l'expression consacrée d'*intention d'auteur*, *a fortiori* sous sa forme latine *intentio auctoris*, au sens proprement rhétorique de la notion.

Cette question doit être resituée dans les conditions matérielles de production du manuscrit à la fin du Moyen Âge. Que la forme du livre, dans son hétérogénéité matérielle (principalement la graphie, la mise en page et l'iconographie) procède de l'intention d'auteur ne signifie en rien que l'écrivain, dans le milieu curial en tout cas, s'affranchit des structures institutionnelles qui contrôlent, régulent et autorisent les discours. Bien au contraire : l'intention de l'auteur, telle qu'elle se manifeste à travers la forme-livre, résulte d'un ajustement et d'une négociation permanentes avec les structures sociales et discursives auxquelles il est assujéti⁸ à la fin du Moyen Âge. L'intention compose nécessairement avec l'*ethos* objectif de la cour.

Les textes dont il sera question dans les pages qui suivent sont appréhendés à travers la forme-livre qui les matérialise. Si le texte médiéval est pluriel dans ses manifestations, en vertu de cette capacité à se réécrire et se réinventer dans le jeu incessant de sa *mouvance* comme l'a montré Paul Zumthor, le manuscrit est un objet unique : *autographique*, cette fois-ci

⁷ La bibliographie sur l'intention d'auteur et sa fonction dans l'assignation des « limites de l'interprétation » est abondante et excède l'ambition de cet essai. Précisons néanmoins que les « intentions » qui passent sous le seuil de la rhétorique ne concernent pas pour notre propos « l'inconscient du texte » théorisé par Jean Bellemin-Noël, théorie qui évince l'auteur comme instance de production du sens du texte (*Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 190). Michel Collot distingue moins schématiquement « entre l'écrivain en tant qu'il pourrait se porter garant (*auctor*) de ce qu'il écrit, et son inconscient qui introduit « malgré lui » dans son œuvre une « parole » qu'il ne maîtrise pas » (« La textanalyse de Jean Bellemin-Noël », *Littérature*, 1985, n°58, p. 79-90 (p. 77)). Cela dit, nous sommes bien en peine de faire le départ entre ce que l'auteur médiéval « maîtrise » et ce qu'il ne « maîtrise pas ». *L'intention* n'est pas le *projet*, elle n'implique pas une « préméditation intégralement inconsciente » du texte comme le souligne Laurent Zimmerman à la suite d'Antoine Compagnon (« Le désauteur », dans *Lire contre l'auteur*, dir. S. Rabau, Paris, Essais et Savoires, 2012, p. 85-97). Sophie Rabau rappelle que la figure de l'auteur et de son intention a avant tout une fonction probatoire, au sens rhétorique, de validation du discours et de son interprétation (*Ibid.*, p. 6-18). Dans notre perspective, le seuil qui distingue les acceptions technique et non technique de l'intention est moins celui de la *conscience* que de l'*explicité* et des possibilités que la rhétorique et la topique lui offrent ou non de se formuler.

⁸ On aura reconnu, dans ce jeu entre intention et cadres institutionnels, la misère et la grandeur de l'écrivain de cour selon Paul Zumthor, dans son grand livre sur la Grande Rhétorique (*Le masque et la lumière. La poétique des Grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, « Poétiques », 1978).

dans le sens qu'a donné Nelson Goodman à ce terme dans son essai sur les *Langages de l'art*. S'interrogeant sur la contrefaçon des œuvres d'art, et sur la notion même d'original que questionne cette pratique frauduleuse, Goodman oppose les œuvres *autographiques* aux œuvres *allographiques* : une œuvre est autographique « si et seulement si la distinction entre l'original et sa contrefaçon a un sens ; ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas, de fait, statut d'authenticité »⁹. La peinture, la sculpture, sont à ce titre des arts autographiques, elles produisent des œuvres dont on peut trouver de plus ou moins habiles contrefaçons (l'histoire de l'art est aussi une histoire du faux). La musique et la littérature sont par opposition des arts allographiques : la partition ou le texte constituent l'identité opérable de l'œuvre, ce que Goodman nomme son « identité orthographique » (disons encore *notationnelle*)¹⁰. Les textes littéraires ne peuvent être à proprement parler contrefaits : les différentes éditions d'un même texte ont même légitimité du moment qu'elles en respectent l'identité orthographique, ce ne sont pas des copies d'une œuvre unique comme un tableau de Van Meegeren est une copie (frauduleuse) de Vermeer. Les « propriétés constitutives » du texte, qui relèvent strictement de sa notation, doivent être distinguées de ses « propriétés contingentes » (le format et la qualité du papier, la typographie, l'illustration de l'édition etc.)¹¹.

La distinction entre *auto-* et *allo-*graphie recoupe celle qu'établit Gérard Genette, dans le premier volet de *L'œuvre de l'art*, entre œuvres « à objet d'immanence physique » (la peinture ou la sculpture) et œuvres « à objet d'immanence idéal » (la littérature ou la musique)¹². Les œuvres et pratiques allographiques, écrit Genette dans la continuité de Goodman, « se caractérisent par l'emploi d'un système plus ou moins rigoureux de notation, tel que la langue, la notation musicale ou les diagrammes d'architectures »¹³. En revanche, si le texte se définit par son identité notationnelle ou orthographique, l'empreinte de l'écriture comme geste relève d'une pratique autographique : un manuscrit ou une lettre sont susceptibles

⁹ N. Goodman, *Langages de l'art*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, « Pluriel », 1990, p. 147. Bernard Vouilloux discute les apports théoriques de Nelson Goodman et Gérard Genette dans *Langages de l'art et relations transaesthétiques*, Paris, Editions de l'éclat, « tiré à part », 1997.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 149.

¹¹ *Ibid.*, p. 147.

¹² G. Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, « Poétique », 1994, p. 22-23.

¹³ *Ibid.*, p. 26.

d'être contrefaits. Un manuscrit médiéval peut ainsi être appréhendé selon ce que Genette appelle deux *régimes d'immanence* : en tant qu'exemplification d'un texte (en régime allographique) et en tant qu'objet d'immanence unique, physique (en régime autographique). La distinction est fondamentale pour notre propos. *L'Epistre Othea* de Christine de Pizan a fait l'objet d'une édition scientifique : c'est-à-dire, au sens de Goodman et de Genette, d'une « réduction allographique » qui en manifeste l'immanence idéale par-delà les variantes manuscrites. Parce qu'elle existe en deux rédactions distinctes, ainsi que l'a établi son éditrice Gabriella Parussa, elle est à l'instar de la *Chanson de Roland* (exemple retenu par Genette) une « œuvre à immanences plurielles »¹⁴. Un manuscrit particulier comme l'est le manuscrit autographe de la BnF français 848, le premier exemplaire de l'œuvre, peut être lu en régime *allographique* comme témoin du texte qu'il exemplifie, mais également comme *objet autographique* unique, remarquable notamment par les choix de mise en page et d'iconographie qui ont présidé à son élaboration¹⁵. Contingentes au regard de l'identité notationnelle du texte, la graphie, la mise en page ou l'illustration sont des propriétés constitutives du manuscrit, et relèvent à cet égard de l'intention d'auteur et / ou de l'éditeur, selon un partage qu'il convient d'établir.

Ce sont des œuvres *autographiques*, au sens goodmanien, qui feront l'objet de notre étude et particulièrement des monographies qui en constituent le second volet. Le manuscrit auctorial est communiqué sur la scène curiale comme le représentent les images d'offrande du livre peintes en frontispice¹⁶. De telles images définissent ce que Dominique Maingueneau nomme la « scénographie » du texte : non les « circonstances empiriques de la production de l'énoncé » mais « le foyer de coordonnées qui sert de repères, directement ou non, à l'énonciation¹⁷ ». La scène d'offrande, lue dans une perspective pragmatique, distribue les coordonnées rhétoriques du discours : le *je* de l'écrivain s'adresse au *tu* du dédicataire princier, par l'intermédiaire du manuscrit qu'il lui remet en mains propres. Par là, ce sont des positions rhétoriques qui sont assignées aux protagonistes de la communication littéraire. Le geste de transmission du livre désigne par métonymie l'énonciation du discours. Cette position d'énonciateur

¹⁴ *Ibid.*, p. 225-226.

¹⁵ Voir *infra*, chapitre 6 : « Christine de Pizan : *L'Epistre Othea* (manuscrit BnF fr 848). Mise en page et autorité (2) ».

¹⁶ Voir *infra*, chapitre 1 : « Scène d'offrande et fonction-auteur ».

¹⁷ *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, chapitre 17 (« La scénographie »).

assumée par l'écrivain est justiciable des catégories rhétoriques qui déterminent et régulent la production et la réception des discours dans l'espace curial médiéval, et notamment de ce que les traités rhétoriques définissent sous le terme de *convenientia* ou de *decorum* : une *convenance* du discours non seulement à la matière traitée mais également aux « personnes » en présence, écrivain-orateur et lecteur-auditeur :

Il faut considérer ce qui est séant (*quid deceat*). Et ceci réside d'une part dans la chose dont on traite (*in re*) et d'autre part (*et*) dans les personnes de ceux qui parlent et de ceux qui écoutent (*in personis*)¹⁸.

Le *decorum* (au sens de Cicéron) conditionne la production du discours, notamment politique (mais pas uniquement, nous le verrons), dans l'espace curial au Moyen Âge¹⁹, et assigne une position rhétorique tenable et légitime pour l'auteur dans la situation de communication intersubjective symbolisée par la scène d'offrande du livre.

La représentation rhétorique de l'auteur *dans* et *par* son discours est ce que l'on nomme l'*ethos*. L'*ethos*, au sens aristotélicien, forme rappelons-le avec le *pathos* et le *logos* une des trois preuves techniques du discours : « C'est le caractère (*èthos*) moral (de l'orateur) qui amène la

¹⁸ « (...) semperque in omni parte orationis ut vitae quid deceat est considerandum; quod et *in re*, de qua agitur, positum est, et *in personis et eorum qui dicunt et eorum qui audiunt* » (Cicéron, *Orator*, éd. et trad. A. Yon, Paris, Les Belles lettres, 1964, ch. XXI, §71, p. 25).

¹⁹ Quand bien même les traités rhétoriques antiques qui le théorisent ne seront intégralement découverts que dans les années 1420 (*Orator* et *De Oratore* de Cicéron, *Institution oratoire* de Quintilien; voir Georges A. Kennedy, « Cicero's oratorical and rhetorical legacy », in *Brill's Companion to Cicero. Oratory and Rhetoric*, ed. James M. May, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, p. 481-501). Les *artes poeticae* médiévaux, consacrés principalement à l'*inventio*, la *dispositio* et aux figures de l'*elocutio*, ne mentionnent pas ce qui relève de la communication de l'œuvre littéraire, là n'est pas leur but. Mais la « littérature » curiale ne saurait pour autant faire l'économie d'un cadre *pragmatique* qui en régule la production. Il ne faut pas s'exagérer le silence théorique médiéval sur ces questions. Parmi les traités rhétoriques classiques les plus constamment lus durant tout le Moyen Âge, le *De inventione (rhetorica vetus)* ancre la rhétorique dans un rapport nécessaire à l'éthique (au sens moral du terme), et l'*Ad Herrenium (rhetorica nova)* mentionne (certes brièvement) la catégorie de l'*ethos*. Plus que dans les *artes poeticae*, c'est dans les *artes dictaminis* que les médiévaux trouvent les modèles scolaires de l'art oratoire et de leur application aux lettres au-delà de la seule technique épistolaire. Les notions plus spécifiquement « pragmatiques » de la rhétorique (*ethos, convenientia in personis*) y sont convoquées *mutatis mutandis* – par exemple les prescriptions concernant la *salutatio* selon les *status personarum* ecclésiastiques et laïques de la correspondance épistolaire. Pour une réévaluation des pratiques de l'*ars dictaminis* au Moyen Âge en lien avec la rhétorique, on se reportera à B. Grévin et A.-M. Turcan-Verkek (dir.), *Le dictamen dans tous ses états. Perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e -XV^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2015.

persuasion, quand le discours est tourné de telle façon que l'orateur inspire la confiance»²⁰. C'est principalement au *sujet éthique* du discours que nous nous intéresserons ici, en tant qu'il en garantit la vérité et le légitime dans l'espace de communication curiale. Cette construction éthique du sujet dans le manuscrit auctorial ne mobilise pas seulement le texte : elle commande également les paramètres matériels que sont la graphie, l'organisation et la logique du recueil, la mise en page et l'iconographie. Les catégories rhétoriques que nous mobilisons pour rendre compte de la construction éthique du sujet dépassent ainsi une conception de la rhétorique qui serait restreinte à la seule *elocutio*.

Depuis les travaux de Roland Barthes et des recherches structuralistes du Groupe Mu jusqu'aux recherches plus récentes portant sur l'image médiévale, une tendance s'est en effet développée pour appliquer à l'image les mécanismes logiques qui sous-tendent les figures du discours (métaphore, métonymie, syllepse etc.), fondées sur la notion d'écart rhétorique et sur des opérations structurelles fondamentales de disjonction, conjonction et substitution sémiques²¹. Le risque de ces travaux est de fonder une «rhétorique sans sujet», pure combinatoire de procédés qui ressortissent au *logos*. La notion d'*ethos* réintroduite par la linguistique pragmatique et les travaux de Ruth Amossy et Dominique Maingueneau replace le sujet du discours au cœur de la rhétorique. Parmi les parties canoniques de la rhétorique classique, l'*inventio*, la *dispositio* et la *memoria* ont fait ces dernières décennies l'objet d'approches renouvelées, riches pour l'étude des pratiques discursives médiévales au rang desquelles comptent les

²⁰ Aristote, *Rhétorique*, Livre I, chapitre II, trad. Ch. E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, commentaires de B. Timmermans, Paris, Le Livre de poche, «Classiques de la philosophie», 1991. Voir également l'introduction au volume *Ethos et pathos. Le statut du sujet rhétorique. Actes du Colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997)*, éd. Fr. Cornilliat et R. Lockwood, Paris, Champion, 2000, p. 7-11, et les articles d'Eugene Carver («La découverte de l'éthos chez Aristote», p. 15-35) et Perrine Galland-Hallyn («Le statut du sujet dans les théories de la représentation antiques et humanistes», p. 37-52). La catégorie de l'*ethos* se prolonge dans les traités rhétoriques latins, notamment l'*Orator* et le *De oratore* de Cicéron, et l'*Institution Oratoire* de Quintilien.

²¹ Voir la synthèse éclairante de Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, PUR, «Interférences», 2010, chapitre 1 («Prendre langue avec l'autre»). Liliane Louvel évoque l'entreprise de réduction linguistique de l'image qui a longtemps dominé le discours critique. Pour une application des catégories de l'*elocutio* rhétorique aux images médiévales, voir notamment les travaux de M. Perez-Simon qui se situe dans la perspective d'une «sémiotique icono-plastique» (*Mise en roman et mise en image. Les manuscrits du Roman d'Alexandre en prose*, Paris, Champion, 2015, p. 23 ; cf. *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, dir. S. Hériché-Pradeau et M. Pérez-Simon, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, introduction p. 12-38).

manuscrits médiévaux²². Mais image et mise en page ne relèvent pas uniquement de la composition du texte et du livre, de sa *dispositio*, à des fins de mémorisation. La thèse que nous soutenons dans ces pages est que les éléments non verbaux du manuscrit auctorial – principalement graphie, mise en page et surtout iconographie – participent de la *représentation éthique du sujet* en complémentarité avec les éléments textuels. Ils relèvent en ce sens de l'*actio* : une éloquence du corps, *corporis eloquentia* selon les termes de Cicéron²³. Les composantes non verbales du manuscrit, dans leur hétérogénéité formelle et sémiotique, prennent sens et assument une fonction rhétorique dans l'acte de communication du discours métaphorisée par les images d'offrande du livre. Il ne s'agira donc pas tant ici de définir les règles d'une «rhétorique de la mise en page» ou d'une «rhétorique de l'image médiévale» dont les auteurs proposeraient des applications, que de reconnaître *des usages rhétoriques* de l'image ou de la mise en page au sein de manuscrits singuliers, gouvernés par leur économie rhétorique propre, et pensés par leurs auteurs comme participant d'une unité discursive qui compense et contient l'hétérogénéité formelle du manuscrit.

Il n'est pas de discours sans *ethos*, et tout genre discursif présuppose l'*ethos* qui le valide dans une situation d'énonciation et en vertu d'une scénographie donnée²⁴. Cela étant, nous avons choisi de centrer notre étude sur des œuvres dont le sujet éthique ne se résout pas en un *ethos* type ou générique corrélé à un genre de discours (lyrique, encyclopédique, politique etc.), mais présente des marques de caractérisation individuelle et subjective. L'*ethos* produit par le discours du livre ne se limite pas à un rôle dans la situation d'énonciation : il intègre également des éléments biographiques, plus ou moins développés, qui participent de l'*identité narrative* du sujet, pour reprendre les analyses de Paul Ricoeur dans *Temps et Récit*²⁵,

²² Ce sont notamment les ouvrages désormais classiques de Frances Yates (*L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, nrf, «Bibliothèque des histoires», 1975 [1966]), et Mary Carruthers (*Le Livre de la mémoire*, Paris, Macula, «Argô», 2002 [1990], et *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, nrf, «Bibliothèque des histoires», 2002 [1998]).

²³ *Orator*, éd. cit., 55-60 (p. 20-22).

²⁴ Voir, pour une définition de l'*ethos*, de la posture et de la figure, l'introduction à *Un Territoire à géographie variable. La communication littéraire sous Charles VI*, dir. J.-Cl. Mühlethaler et D. Burghgraeve, Paris, Classiques Garnier, 2017.

²⁵ *Temps et Récit, t. 3, Le temps raconté*, Paris, Seuil, «Points Essais», 1985, p. 441-446. Nous appliquons la notion d'«identité narrative», qui rend compte de l'identité ipséique du sujet à même d'intégrer «le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie», à une configuration rhétorique productrice d'*ethos*.

et qui assument une fonction rhétorique de caractérisation éthique nécessaire à la validation du discours. Les œuvres que nous retenons pour nos études monographiques se distinguent par une individuation forte du sujet, irréductible au *je* purement grammatical de l'énonciation. Les enjeux de cette caractérisation individuelle varient avec les auteurs et les textes. De la simple sujétion de l'auteur, laïc ou clerc, à l'institution qu'il représente, jusqu'à la véritable narration autobiographique à visée édifiante ou auto-apologétique²⁶, en passant par des énoncés autobiographiques syntaxiquement démarqués (les *biographèmes* selon Roland Barthes) ou les allusions personnelles cryptées : la représentation de soi obéit à des impératifs et relève de stratégies extrêmement variées, dont seule une approche par monographies nous a paru devoir rendre compte. Nous pouvons sommairement distinguer trois degrés de caractérisation éthique du sujet à travers et par le discours du livre :

- une caractérisation *a minima*, limitée aux traits constitutifs de la *persona* d'auteur et qui suffise à garantir la validité de son discours en son nom propre (et le plus souvent au nom de l'institution qu'il représente) ;
- une caractérisation plus développée, intégrant des éléments narratifs et descriptifs qui relèvent de l'autoportrait, énoncés localisés ou dispersés dans le texte et le manuscrit ;
- une caractérisation *autobiographique*, où le sujet se prend lui-même comme objet d'une narration rétrospective continue, dans une intention le plus souvent auto-apologétique.

En vertu de la scénographie curiale qui sous-tend notre approche rhétorique du manuscrit auctorial, nous avons écarté les manuscrits à usage personnel, tel le célèbre *Journal* d'Opicinus de Canistris par exemple²⁷, pour ne considérer que des manuscrits auctoriaux de *publication* où le sujet se met en scène en usant des ressources rhétoriques, symboliques et figuratives du texte, de l'image et de tous les paramètres matériels qui font l'identité formelle du livre. Le manuscrit auctorial sera ainsi appréhendé comme système sémiotique et rhétorique unifié,

²⁶ Je me permets de renvoyer à l'ouvrage issu de ma thèse *Pelerins de vie humaine. Autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais*, Paris, Champion, 2009 (introduction).

²⁷ Sur ce *Journal* étonnant, écrit et dessiné par un moine psychotique de la curie avignonnaise dans les années 1340-1350, on pourra se reporter à la présentation qu'en donne Sylvain Piron dans « L'Europe d'Opicino », dans *Philippe de Mézières et l'Europe. Nouvelle histoire, nouveaux espaces, nouveaux langages*, dir. J. Blanchard et R. Blumenfeld-Kosinski, Genève, Droz, 2017, p. 191-202).

procédant d'une intention d'auteur et placé sous sa juridiction. L'*ethos* opère comme un facteur d'intégration et d'homogénéisation de la disparate sémiotique, matérielle et éventuellement textuelle (pour les manuscrits composites) du manuscrit réalisé sous sa supervision. L'auteur, lorsqu'il prépare l'édition manuscrite de son texte, doit nécessairement négocier avec d'autres instances décisionnelles tels le lecteur-commanditaire ou l'éditeur (lorsqu'il est distinct de l'auteur), sans compter tous les agents intervenant dans la fabrique du manuscrit, du copiste au peintre en passant par le rubricateur²⁸. Au niveau rhétorique, l'*ethos* auctorial qui se dégage du système discursif du manuscrit est un *ethos* qui compose avec l'*ethos* curial (l'«étiquette» qui s'impose à tout écrivain de cour) : il s'agit en somme, pourrait-on dire sans investir le terme de connotations freudiennes, d'une «formation de compromis». L'*ethos* auctorial peut correspondre plus ou moins au cahier des charges de l'*ethos* curial, ou au contraire manifester une forte singularité subjective (le cas de Christine de Pizan est le plus remarquable, mais il n'est pas le seul) au sein d'un système dont les pratiques de discours sont sévèrement contrôlées. L'*ethos* intègre ces manifestations de la subjectivité à un niveau rhétorique. Certains modèles discursifs, comme l'autobiographie de type judiciaire, sont à cet égard de puissants agents d'intégration rhétorique de la subjectivité du sujet (c'est notamment le cas chez Christine de Pizan et Pierre Salmon²⁹) et gouvernent tout à la fois la cohérence du texte, de l'iconographie et des autres constituants non verbaux du manuscrit. L'*ethos*, fût-il une «formation de compromis» entre plusieurs *ethè*, relève bien du niveau discursif et rhétorique, là où l'intention au sens *non-technique* du terme que nous avons défini plus haut se situe quant à elle à un niveau *infra*-rhétorique.

La période sur laquelle s'étend cette étude est celle du Moyen Âge tardif, entre 1400 et 1500 (1511 très exactement pour le chapitre consacré à la *Concorde des deux langages* de Jean Lemaire de Belges). Les analyses portent sur des œuvres de langue française, produites principalement dans les cours de France et de Bourgogne à une époque, la fin du XIV^e et le XV^e siècle, où les auteurs s'impliquent davantage dans le processus éditorial et revendiquent avec plus d'insistance la propriété de leur œuvre. Certains travaux importants ont déjà permis une meilleure appréhension des textes médiévaux en régime autographique, en étudiant le manuscrit auctorial en tant que système poétique et / ou rhétorique cohérent. Parmi

²⁸ Voir *infra*, chapitre 4.

²⁹ Voir *infra*, chapitre 7.

ces recherches, les ouvrages de Sylvia Huot et Cynthia Brown, qui bornent chronologiquement la période considérée, ont exercé une influence déterminante sur notre approche des rapports entre texte et forme matérielle du livre, manuscrit puis imprimé. Dans son essai *From Song to Book*³⁰, Sylvia Huot a montré à travers les manuscrits des œuvres de Guillaume de Machaut et de Jean Froissart compilés sous leur direction, comment l'écrivain lyrique se repositionnait dans le champ littéraire comme écrivain³¹. Envisagé comme «a unified work of art», le manuscrit auctorial présente une unité codicologique, lyrique et narrative, dont la figure de l'auteur singulier constitue le principe d'organisation. C'est ainsi que Huot rattache le développement du manuscrit d'auteur à celui de la forme littéraire du *dit* au sens où l'a défini Jacqueline Cerquiglini : le «Je» est le foyer d'énonciation d'un discours marqué par la discontinuité³². Notre étude est largement redevable au livre de Sylvia Huot par l'articulation qu'elle propose du verbal au non-verbal dans l'économie du manuscrit auctorial, et par l'attention qu'elle porte à la représentation de l'auteur poète lyrique et écrivain. Les éléments matériels que sont l'iconographie ou la structure du recueil d'auteur ne sont plus des «propriétés contingentes» de l'œuvre, pour parler avec Goodman, elles participent de sa cohérence esthétique et poétique. Notre approche s'en distingue néanmoins par le genre littéraire qu'elle privilégie, non plus lyrique, mais moral ou politique³³. Cette inflexion est à corrélérer avec la présence de l'image d'offrande du livre, absente des manuscrits de Machaut et Froissart étudiés par Sylvia Huot. La raison en est la suivante : Huot fait du *dit* lyrique, et du «je» qui en est le foyer, l'agent de cohésion du livre-manuscrit, son principe de structuration à la fois discursif et matériel. Nous adoptons une perspective assez différente : c'est la situation intersubjective d'énonciation du texte, en *contexte curial*, symbolisée par l'image d'offrande au seuil des manuscrits, qui forme le soubassement rhétorique de notre analyse du sujet éthique dans le manuscrit auctorial³⁴. À l'autre bout du XV^e siècle, la coexistence des régimes éditoriaux de l'imprimé et du manuscrit permet de jeter une lumière nouvelle sur ce dernier. Avec son essai séminal *Poets, Patrons and*

³⁰ S. Huot, *From Song to Book : the poetics of writing in old French lyric and lyrical narrative poetry*, Ithaca, New York, Cornell university press, 1987.

³¹ *Ibid.*, p. 328.

³² *Ibid.*, p. 211-213.

³³ À l'exception du *Paradis de la reine Sibylle* d'Antoine de la Sale, décidément inclassable (*infra*, chapitre 8).

³⁴ Ce qui ne signifie pas pour autant qu'il n'y a de «rhétorique du manuscrit» que s'il y a présence effective d'une image d'offrande.

*Printers*³⁵, Cynthia Brown a permis de repenser la complexité de la situation éditoriale de l'énonciation du texte, en contexte imprimé comme en contexte manuscrit. L'analyse des gravures liminaires des éditions des textes d'André de la Vigne, Jean Molinet ou Pierre Gringore³⁶ les donne à voir comme un lieu de *conflit d'autorités* entre auteur et éditeur-imprimeur, qui met au jour le jeu d'auctorialité partagée qui caractérise la production « littéraire » médiévale en milieu curial, y compris en amont, en contexte de production manuscrite du texte. Mais Brown limite l'étude des interactions entre texte, paratexte et image liminaire à la question de la propriété littéraire, à un moment où les écrivains en même temps favorisés et fragilisés par le nouveau medium adoptent « a more protective posture *vis-à-vis* literary creation »³⁷ : elle s'intéresse aux seuils du livre et du texte là où notre étude s'efforce de prendre en compte l'économie du manuscrit dans son entier, au-delà des lieux privilégiés où s'affiche l'exercice de la fonction-auteur sur le texte.

Cette enquête sur le sujet éthique entre également en résonance avec les recherches récemment menées sur la communication littéraire au Moyen Age, et tout particulièrement le projet conduit par Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve sur les figures de l'auteur, de l'écrivain et du lecteur sous Charles VI³⁸. Dans l'introduction de l'ouvrage qui fixe les cadres théoriques de cette enquête, les auteurs proposent une application des théories de la pragmatique du discours à la littérature médiévale tardive, en adaptant notamment les travaux de Jérôme Meizoz et la notion de *posture* d'auteur. Au sein de ce que Dominique Maingueneau nomme la « scène englobante », à savoir « l'espace pragmatique qui détermine les attentes du public », les textes programment les places « que l'auteur et le lecteur occupent dans le processus de communication littéraire »³⁹. C'est ainsi que l'auteur se manifeste dans et à travers son texte à un niveau *figuratif*, en endossant une posture (orateur, prophète etc. : niveau figuratif 2) et en adoptant des « figures-écrans » (ou « doubles » fictionnels : niveau figuratif 1) à partir desquelles le lecteur induira l'*ethos* de l'auteur, entendu comme « impression dominante qui se dégage quant au caractère

³⁵ Cynthia Brown, *Patrons, Poets and Printers : crisis of authority in late medieval France*, Ithaca - New York - London, Cornell university press, 1995.

³⁶ Voir notamment le chapitre 3, « The Changing Image of the Poet ».

³⁷ *Ibid.*, p. 17. Les écrivains, écrit C. Brown, se redéfinissent dans un rapport de méfiance vigilante aux imprimeurs comme « protectors and first-stage proprietors of their texts » (*ibid.*).

³⁸ *Un Territoire à géographie variable, op. cit.*

³⁹ *Ibid.*, p. 11, p. 30.

de l'énonciateur»⁴⁰. Le jeu dynamique entre production technique de l'*ethos* d'une part et construction inductive du sujet par le lecteur d'autre part traverse toute la seconde partie de notre ouvrage. Mais là où les études proposées par le groupe de Lausanne «se situent à un niveau exclusivement discursif»⁴¹, nous l'élargissons d'une part au niveau infra-discursif de l'intention (au sens *non-technique*), c'est-à-dire en-deçà des représentations figuratives, et d'autre part aux paramètres non-verbaux de la matérialité du livre intervenant dans la définition de l'identité de l'œuvre et dans la construction du sujet éthique.

Les quatre premiers chapitres posent les fondements théoriques et épistémiques de l'étude. Les six chapitres suivants sont consacrés aux monographies de manuscrits d'auteur, de *L'Apparicion maistre Jehan de Meung* d'Honoré Bovet (1398) à la *Concorde des deux langages* de Jean Lemaire de Belges (1511).

Les scènes d'offrande peintes aux frontispices des manuscrits sont étudiées dans une perspective heuristique (chapitre 1 : Images d'offrandes du livre et *auctorialité*). Elles définissent l'espace symbolique au sein duquel s'exerce la fonction-auteur, fonction partagée entre l'écrivain, le lecteur-commanditaire et plus largement l'institution curiale. Le second chapitre porte sur la notion stratégique d'intention d'auteur en lien avec la promotion d'un imaginaire corporel du livre. Cette intention compose avec les instances régulant et validant la production du discours dans l'espace curial de la communication littéraire (chapitre 2 : Corps du livre et intention d'auteur). Le chapitre suivant aborde plus spécifiquement les marques de la présence de l'auteur au sein du manuscrit auctorial, entre les pôles indiciel de la (re)présentation autographique (les ouvrages copiés *propria manu*) et iconique-figuratif de l'autoportrait (chapitre 3 : Autographie et autoportrait). On questionne ensuite les modalités pratiques de l'intervention de l'auteur dans la fabrique du manuscrit et les médiations techniques par lesquelles l'intention d'auteur se réalise dans la forme-livre. Une part importante de ces pages est consacrée à la programmation par les écrivains de l'iconographie de leur texte (chapitre 4 : Ecrivains iconographes. De l'intention d'auteur à la forme-livre).

⁴⁰ *Ibid.* Voir le tableau et son commentaire p. 23-24. Les auteurs déplacent ainsi l'*ethos* vers le lecteur, à l'encontre de la polarité aristotélicienne *ethos / pathos*, du champ de la rhétorique vers l'herméneutique : l'*ethos* consiste en un faisceau de traits caractérisants, irréductibles à une figure, à la synthèse desquels le lecteur procède.

⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

Les six monographies suivantes sont présentées dans l'ordre chronologique, mais cet ordre ne préjuge aucunement d'une évolution historique de la représentation du sujet dans le manuscrit d'auteur, de ses lieux et de ses enjeux. Chaque chapitre traite l'œuvre concernée en régime autographique, à savoir un (ou deux) manuscrits supervisés par l'auteur, dans le souci d'en dégager la construction du sujet éthique induit par le manuscrit pensé en tant qu'unité rhétorique. Sont mobilisés à ce sujet les paramètres textuels et non-verbaux du discours (images, mise en page, ornementation, graphie). Les deux premières études sont consacrées à des auteurs qui ont tous deux articulé au sein du livre textes en vers et en prose, gloses marginales et iconographie, dans un dispositif de mise en page concerté mais selon des enjeux et modalités différents. Le songe allégorique de l'*Apparicion Maistre Jehan de Meung* (1398) d'Honoré Bovet cache mal, derrière sa visée politique et édifiante adressée à Louis d'Orléans, un plaidoyer *pro domo* en faveur d'intérêts personnels suggérés à demi-mots dans les marges et les énoncés allusifs (chapitre 5 : Honoré Bovet et l'*Apparicion Maistre Jehan de Meung*. Mise en page et autorité (1)). Christine de Pizan adopte pour sa première édition de l'*Epistre Othea* (1400) un dispositif de mise en page englobant, parfaitement cohérent, qui participe de son entreprise de légitimation de la femme-écrivain dans le champ discursif des clercs (chapitre 6 : Christine de Pizan et l'*Epistre Othea*. Mise en page et autorité (2)). L'ouvrage *a priori* composite de Pierre Salmon (1409) trouve son unité dans une articulation des *faits et des dits* de l'auteur dont la rétrospection autobiographique, émaillée de documents épistolaires et abondamment illustrée, constitue l'ossature. Le sujet s'y définit dans une visée auto-apologétique, sur le mode d'une rhétorique judiciaire qui détermine l'organisation de l'ensemble du manuscrit (chapitre 7 : *Les dialogues de Pierre Salmon et Charles VI*. La scène autobiographique). Dans le *Paradis de la reine Sibylle* (ca 1437-1442), à l'opposé du positionnement adopté par Salmon, Antoine de la Sale livre à ses protecteurs un récit autobiographique dégagé des cadres éthico-narratifs du récit de conversion et de la *narratio* judiciaire. La constitution du recueil hétéroclite, la nature des faits surnaturels rapportés d'expérience, l'iconographie atypique participent de la construction d'un sujet qui échappe aux catégorisations éthiques, dans un jeu permanent entre référence et fabulation (chapitre 8 : Antoine de la Sale et le *Paradis de la Reine Sibylle*. L'espace fictionnel). Le récit allégorique du *Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais (1494) souscrit apparemment plus clairement aux cadres éthiques et narratifs du récit édifiant. Le programme iconographique suit pas à pas l'évolution de l'acteur : si le

manuscrit original a été perdu, il semble que la copie subsistante en donne un reflet fidèle, bien conforme à l'intention de son auteur, à en croire les déplacements iconographiques qui affectent la représentation de l'«acteur», double fictionnel d'Octovien (chapitre 9: *Le Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais. Formes de la conciliation). La dernière étude interroge les deux miniatures qui bornent l'itinéraire de l'acteur-pèlerin dans le manuscrit de la *Concorde des deux langages*: l'iconographie, qui fait l'objet principal de l'enquête, rend compte du statut incertain de son auteur, Jean Lemaire de Belges, entre les cours de Bourgogne et de France en 1511 (chapitre 10: Jean Lemaire de Belges et la *Concorde des deux langages*. Les termes du contrat). Chaque œuvre est abordée dans son économie éditoriale propre, texte incarné dans un objet matériel singulier répondant à la volonté de l'auteur. Tous les éléments non-verbaux du manuscrit auctorial ne sont pas toujours investis des mêmes enjeux rhétoriques et symboliques: ainsi, si la mise en page est centrale dans le dispositif rhétorique élaboré par Honoré Bovet ou Christine de Pizan, elle est plus conventionnelle chez Lemaire de Belges ou Pierre Salmon. *A contrario*, l'iconographie a fait l'objet chez ceux-ci d'une élaboration particulièrement remarquable. La démarche herméneutique intégrative qui est la nôtre restituera, nous l'espérons, la pleine dimension de ces œuvres manuscrites «autographiques» dont les effets de sens transcendent leur réduction textuelle.