



CLASSIQUES
GARNIER

MÜHLETHALER (Jean-Claude), BURGHGRAEVE (Delphine) et SCHERTZ (Claire-Marie), « Introduction. Figure, posture, *ethos* à l'épreuve de la littérature médiévale », *Un territoire à géographie variable. La communication littéraire au temps de Charles VI*, p. 9-51

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-05964-6.p.0009](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-05964-6.p.0009)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2017. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

INTRODUCTION

Figure, posture, *ethos* à l'épreuve de la littérature médiévale

S'en doibt tout le monde amasser
Contre moy, a tort et en vain,
Pour le chetif livre casser
Dont je ne suis que l'escrivain ?
Alain CHARTIER, *L'Excusacion de maistre*
Alain, v. 213-216, p. 108.

L'auteur est mort, vive l'auteur ! Ce n'est pas ici le lieu de retracer une fois de plus l'histoire¹ de la mort annoncée de l'auteur jusqu'à son retour sur le devant de la scène, de Roland Barthes (1968, vol. II, p. 491-495) et Michel Foucault (1969) à Seán Burke (2010) ou Pierre Bayard (2010). Depuis quelques années, le regain d'intérêt critique pour le concept est évident ; il touche aussi, dans le sillage des travaux de Hans Robert Jauss (1972) – « le sens d'une œuvre d'art ne se constitue qu'au fil du développement de sa réception² » –, de Wolfgang Iser (1976) et Umberto Eco (1979), l'instance, corollaire, du lecteur³. Certains n'hésitent plus à accorder à celui-ci une place égale, voire dominante, dans la communication littéraire, le qualifiant de « co-auteur » ou de « contrauteur » (Rabau, 2012), puisque l'œuvre ne prend vie qu'à partir du moment où le lecteur ou l'auditeur se l'approprient, la « recréant à son propre usage » (Zumthor, 1983, p. 229).

Les regards croisés des théoriciens de la littérature, des linguistes et des historiens (du livre et de l'art), des prises de position parfois

1 Voir Brunn (2001) ; Diaz (2007) ; Compagnon (2009), notamment l'introduction des conférences publiées en ligne sur le site *Fabula*.

2 Jauss, 2001, p. 109.

3 Voir la mise au point de Piégay-Gros (2002).

tranchées, un brin provocatrices, ont l'indéniable avantage d'avoir mis en lumière la complexité d'une problématique dont témoigne, à lui seul, le foisonnement terminologique : « narrateur », « émetteur », « auteur inscrit », « fonction-auteur », « narrataire », « récepteur », « lecteur fictif » ou « modèle », « lectant », « lisant⁴ », « destinataire », « désauteur », « *ethos* », « scénographie auctoriale », « figure », « double », « posture » enfin, voilà autant de notions qui renvoient aux multiples tentatives et points de vue, souvent complémentaires, par lesquels la critique tente de cerner la place dévolue au lecteur et de réduire la position équivoque de l'« auteur » qui, entre vécu et fiction, responsable historique de l'œuvre et fonction narrative, est pris dans le jeu du même et de l'autre. Le but est de dégager les mécanismes textuels (la mise en scène de l'énonciation) et extra-textuels (la circulation des livres⁵, la réception et actualisation de l'œuvre par les générations successives de lecteurs), auxquels obéit la communication littéraire. Du Moyen Âge à nos jours⁶, de la culture manuscrite à l'essor de l'imprimerie à partir de la Renaissance, puis au triomphe du virtuel à l'ère digitale, les modalités de la communication ont considérablement changé ; les notions, le statut aussi de l'auteur, du lecteur et de l'œuvre ont leur histoire. C'est là que le dialogue entre les spécialistes des temps modernes et des temps anciens prend tout son sens : il permet de mettre en perspective certaines innovations, de les placer sous un éclairage qui, par contraste ou par analogie, en fait mieux ressortir les enjeux.

DE LA THÉORIE LITTÉRAIRE AU MOYEN ÂGE

En discussion avec les réflexions de linguistes tels que Ruth Amossy (2006 & 2009) ou Dominique Maingueneau (2004) autour de la notion d'*ethos*, héritée de la rhétorique antique, Jérôme Meizoz (2007) a, dans une perspective sociologique influencée par Bourdieu, récemment élaboré la notion de « posture d'auteur ». Les premiers limitent l'influence

4 Les notions de « lectant », « lisant » et « lu » sont discutées par Jouve (2011, p. 83-91).

5 Voir Chartier (1996) ; Cavallo & Chartier (2001) ; Manguel (2006).

6 Voir Bennett (2005, p. 29-54) ; Nichols, 2016, chap. 5 (« Variance as Dynamic Reading »).

du contexte à la « scène englobante », c'est-à-dire à l'espace pragmatique qui détermine les attentes du public, liées notamment au genre littéraire : quand nous lisons une (auto-) biographie ou un roman, le rôle de l'auteur inscrit est différent de celui qu'on attend du *moi* lyrique ou de l'instance d'énonciation dans un traité scientifique. L'intérêt des linguistes va en premier lieu à la « scénographie » (Maingueneau, 2004, p. 191-194), à la mise en scène qui, par les indications fournies dans le (para)texte, conditionnent la lecture en assignant à l'auteur et au lecteur leur place respective. Auteur et lecteur sont donc, à leurs yeux, des êtres de papier : ils se présentent comme des « figures imaginaires », des « images discursives » qui s'élaborent aussi bien dans « le discours dit littéraire (...) que dans la publicité éditoriale ou la critique » (Amossy, 2009, p. 2). Jérôme Meizoz, lui, part de l'idée qu'une « personne n'existe en tant qu'écrivain qu'à travers le prisme d'une posture, historiquement construite et référée à l'ensemble des positions du champ littéraire » (2009, p. 4) à une certaine époque. Il élargit le concept de posture en postulant qu'elle ne se limite ni à une construction auctoriale, ni à une émanation ou une inférence du lecteur. Meizoz, rejoignant l'idée développée par Paul Ricoeur (1985, p. 228-263)⁷ d'une rencontre entre le monde du lecteur et le monde du texte, envisage l'élaboration d'une figure d'auteur comme un processus *interactif*. Surtout, l'image se construit à ses yeux aussi, voire autant, hors du texte, à travers les interviews dans les journaux, à la télévision et, plus récemment, dans les blogs sur la toile. Elle relève à la fois d'une *conduite* publique de l'auteur (réel) et de *discours* d'origines diverses. Les réactions des lecteurs peuvent en retour influencer l'attitude assumée en public par un écrivain, de Simenon posant avec la pipe (de Maigret) à Houellebecq s'insurgeant publiquement contre une série d'articles que lui consacre *Le Monde* en 2015. La maîtrise de leur image échappe facilement aux auteurs, aujourd'hui comme autrefois, même à ceux qui, nés à l'ère de la culture de masse, assument et alimentent leur mise en scène publique à l'instar d'Amélie Nothomb⁸.

7 Voir la mise au point de Vultur (2013).

8 Sur la polémique autour de Houellebecq, voir la mise au point d'Estier (2015, p. 87-101). Les postures excentriques contradictoires adoptées par Amélie Nothomb (de l'écrivaine à la star médiatique, en passant par une personnalité gothique) sont le reflet médiatique d'une obsession de la distinction, qui se retrouve jusque dans ses romans. À ce sujet, voir l'article de Saunier et Giraud (2014).

Pour le Moyen Âge, nous ne disposons ni d'interviews, ni de débats télévisés. Les auteurs sont – si l'œuvre n'est pas anonyme ! – connus seulement à travers l'image que nous en livrent leurs textes, de sorte que les notions d'*ethos* et de *scénographie* semblent largement suffisantes pour aborder la littérature médiévale. Mais, comme ce fut le cas pour Simenon⁹, certains lecteurs semblent avoir perçu l'auteur 'réel' à travers le prisme de son œuvre ou en se faisant l'écho des bruits qui couraient à son sujet. Ils ont jeté sur lui un regard extérieur, dans lequel des informations tirées du texte sont projetées sur le vécu du poète, comme si la vie et l'œuvre devaient former un ensemble indissociable. À l'époque médiévale, Boccace rapporte une anecdote révélatrice au sujet de Dante. Alors que l'auteur de la *Divina Commedia*, en exil à Vérone, passe devant une porte où sont assises plusieurs femmes, il entend le dialogue suivant :

« *Vedete colui che va nell'inferno, e torna quando gli piace, a qua su reca novelle di coloro che là giù sono ?* » *Alla quale una dell'altre rispose semplicemente : « In verità tu dei dir vero : non vedi tu com'egli ha la barba crespa e il color bruno per lo caldo e per lo fummo che è là giù ?* » (Boccace, *Trattatello in laude di Dante*, p. 54)¹⁰

Dante sourit en les écoutant et continue son chemin, satisfait, sans même tenter de tirer les femmes de leur erreur. Il joue le jeu en se conformant à l'image qu'elles lui renvoient, jouissant apparemment de l'effet de vérité produit par son *Enfer*. En même temps, son sourire témoigne de la supériorité de l'intellectuel qui sait ce que le *lisant* (lecteur ou lectrice victime de l'illusion narrative¹¹) oublie allègrement : la littérature – « *fictio rethorica musicaque poita*¹² » – a, si jamais, une relation métaphorique avec la réalité¹³, car il faut savoir aller au-delà de la lettre en ne confondant pas *ficta* et *facta*. La scène laisse aussi entrevoir combien la distinction, proposée par José-Luis Diaz (2007, p. 17-21), entre « réel » (le personnage historique), « textuel » (l'auteur inscrit) et « imaginaire » (l'image que le lecteur bricole avec les moyens du bord)

9 Voir Rohrbach (2014).

10 « Voyez-vous celui qui se rend en enfer et en revient quand cela lui plaît et rapporte des nouvelles de ceux qui sont là-bas ? » À quoi l'une des autres répondit avec simplicité : « Tu dis vrai : ne vois-tu pas combien sa barbe est crépue et son teint basané à cause de la chaleur et de la fumée qui règnent là-bas ? » (notre traduction).

11 Jouve, 2011, p. 85.

12 *De vulgari eloquentia*, II IV 2.

13 Comme le développe Paul Ricœur, 1975, VII^e étude (« Métaphore et référence »).

vaut aussi pour le Moyen Âge. Seulement, dans ce jeu de miroirs, les frontières sont floues, les recoupements entre l'auteur et ses avatars plus fréquents que ne le voudrait un critique désireux de travailler avec des catégories claires.

D'un côté, Dante, qui est individualisé par son nom, se présente en élève de Virgile, donc en auteur-lecteur qui, par l'émulation, entend se constituer en *auctoritas*¹⁴ de son temps et des temps à venir. De l'autre, l'auteur en voyageur (d'outre-tombe) – tel qu'on le retrouve dans les *pèlerinages de vie humaine* à la fin du Moyen Âge¹⁵ – relève d'une fiction riche en enseignements ; le choix de la posture est tributaire de la logique didactique du récit, à laquelle les informations de type autobiographique sont soumises. Dans la *Divina Commedia*, Dante se pose à la fois en élu et construit un *moi* à portée générale, une figure de projection, avec laquelle le lecteur de l'époque¹⁶ vibre, car il y reconnaît une expérience qui répond à ses interrogations et ses angoisses. Quant au portrait moral et physique de Dante, que Boccace élabore dans le *Trattatello*, il répond aux exigences de la *laudatio*. Il relève d'un processus d'idéalisation lequel vise à célébrer un grand poète moderne en lui conférant le statut d'*auctor*, d'un écrivain doté d'autorité à l'instar des Anciens dont les œuvres font partie du cursus scolaire. Au-delà et à travers Dante, il s'agit de proclamer la dignité de la poésie en langue vernaculaire. Boccace suit ici les traces de son maître¹⁷ qui, dans la *Vita nova*, puis dans le *Convivio*, avait commenté ses propres œuvres, les élevant ainsi au rang des œuvres canoniques, seules traditionnellement jugées dignes de l'exégèse.

Avec Dante et Pétrarque (qui écrit pour la postérité !) en Italie, Chaucer¹⁸ en Angleterre, on voit naître l'auteur moderne. Par l'écriture, le poète s'affirme non seulement en tant que producteur du texte, il revendique son caractère unique, exceptionnel¹⁹. Et en France ? Guillaume de Machaut rappelle, dans le *Prologue* au recueil de ses œuvres, que Nature l'a formé à part. Suivant une démarche comparable à celle adoptée par

14 Voir Ascoli (2008).

15 Voir Maupeu, 2009, surtout la seconde partie.

16 L'apparat critique, impressionnant, qui accompagne les éditions de l'*Enfer* témoigne que l'œuvre s'adressait en premier lieu à un public au courant des événements politiques de l'époque.

17 Steigerwald (2015).

18 Bennett, 2005, p. 42-44.

19 Nelting, 2015, p. 84-92.

Dante dans la *Vita nova*²⁰, le *Voir Dit* met en scène la genèse d'une passion et d'une œuvre²¹. Son lyrisme a forcé l'admiration d'une jeune femme qui – amoureuse d'un auteur (imaginaire !) qu'elle n'a jamais vu – soumet au poète vieillissant des compositions de son cru. Si Machaut est, d'un côté, un barbon et amant ridicule, il se pose, de l'autre, en poète à succès, puis juge de sa jeune émule et, enfin, compilateur de l'œuvre, unique responsable de l'unité du texte. Il renforce en fin de compte son autorité de maître en décrivant une rédaction à quatre mains fortement hiérarchisée, au sein de laquelle les tâches ne sont pas réparties de manière égale. Ce n'est pas par hasard que le *subtil* poète²², artisan inspiré et reconnu, se compare à Esculape, figure phare de la médecine, dont le renom a résisté à l'usure des siècles.

Les témoignages d'une telle conscience littéraire restent néanmoins denrée rare au Moyen Âge. Leur portée est d'ailleurs difficile à évaluer dans la mesure où, tous, ils sont passés au philtre de la *clergie* et de la rhétorique. Le *Trattatello* a beau multiplier les indications de dates et de lieux, créer un effet référentiel crédible en retraçant la vie de Dante, il hérite d'un côté des *accessus ad auctores*²³ et tient, de l'autre, de l'hagiographie laïque. Les *vidas* des troubadours nous donnent un accès au vécu encore plus biaisé : ces biographies (anonymes) des poètes provençaux, construites à partir de données glanées dans leurs *cansos*, les figent dans la posture idéale du poète et *fin'amant*²⁴. De même, le jongleur apparaît au XIII^e siècle comme un « masque²⁵ » qui le définit dans ses rapports avec les figures d'auteur rivales que sont l'amant, le clerc et le chevalier²⁶, plutôt qu'il ne livre des informations fiables sur la vie de l'écrivain. Plus généralement, ce dernier reste une entité difficile à cerner, car plusieurs instances participent, dans une sorte de nébuleuse, à l'activité d'écriture, telle que la met en scène aussi la fiction²⁷. Comment

20 Cavagna (2015).

21 Schwarze (2015), aussi pour les remarques qui suivent.

22 Sur l'importance des enjeux de cet adjectif, voir Cerquiglini, 2001, p. 211-221 (« Le métier d'écrivain »).

23 Voir Compagnon, 2009, cinquième leçon (« L'auctor médiéval »); Cerquiglini-Toulet (2007).

24 Voir Kendrick (2001).

25 Menegaldo, 2005, chap. IX (« Le jongleur, masque de l'auteur »).

26 Gally (1989); cf. Grosse, 1994, chap. 10 (« Masques d'auteur et sincérité »).

27 Voir Berthelot, 1991, chap. I (« L'énonciation triangulaire »). Les *Prophecies de Merlin* illustrent bien le problème.

est-il possible de distinguer auteur, commentateur, compilateur et scribe, de leur assigner leur place respective dans la genèse d'un texte, alors qu'« auteur », terme polysémique, désigne, selon une étymologie qui remonte à Isidore de Séville²⁸, à la fois celui qui augmente un discours et garantit sa vérité ?...

Avec le XIV^e siècle, nous assistons à l'essor d'une terminologie technique plus claire, laquelle va de pair avec l'activité des traducteurs commandités par Charles V et l'importance grandissante que prend la figure de l'écrivain²⁹ sous Charles VI. À l'époque apparaît la première liste des « bons facteurs³⁰ », due à Gilles Le Muisit qui dit son admiration pour les plus grands poètes de son temps, du *Roman de la Rose* à Guillaume de Machaut. Ce dernier, ainsi que Froissart, s'occupent de l'édition de leurs textes en les rassemblant dans un volume³¹ ; Christine de Pizan, qui dirige son propre atelier, leur emboîte le pas³². La conscience d'une spécificité de l'écriture individuelle, garante de cohésion, implique la rivalité entre différentes figures-types de l'auteur, laquelle soulève la question de savoir quelle place celui-ci occupe dans le champ littéraire. Le statut de l'écrivain est un enjeu majeur du Moyen Âge finissant, quand à la fois des clercs (Jean Gerson, Laurent de Premierfait), c'est-à-dire des professionnels de l'écriture, et des chevaliers (Othon de Grandson, Jean de Garencières, Thomas de Saluces, Jean de Courcy), des princes³³ (Charles d'Orléans, son père occasionnellement), des conseillers (Alain Chartier, Philippe de Mézières, Pierre le Fruitier dit Salmon), voire une femme (Christine de Pizan), prennent la plume. Seulement, peut-on considérer la mise en scène du *moi* dans leurs textes comme le reflet d'une expérience individuelle, d'un vécu ou d'un ressenti, garant de sincérité ?... Dans quelle mesure est-ce un rôle conditionné la tradition, le registre d'écriture et les attentes du public ?...

Encore au seuil de la Renaissance, François Villon ne nous est connu qu'à travers les multiples masques³⁴ qu'il endosse dans ses deux *Testaments*, brouillant les pistes au point qu'on se demande ce qui, dans ce jeu

28 *Etym.* X, 2 : « *auctor ab augendo dictus* ».

29 Doudet, 2008, p. 116-118.

30 Menegaldo (2015).

31 Voir Dauphant (2015b).

32 Ouy, Reno & Villela-Petit, 2012, p. 173-343 (« Les manuscrits-recueils »).

33 Au sujet de cette catégorie, voir Madureira (2011).

34 Voir Taylor, 2001, p. 33-57 (« Constructing Identity in the *Testament* »).

carnavalesque, peut être pris au sérieux. Très vite s'impose d'ailleurs de lui une image légendaire, quand on passe du pauvre « escollier » (*Lais*, v. 2, p. 45), que clame être le poète parisien, au rusé compère dont les anonymes *Repues franches* (vers 1480) rapportent des tours imaginaires dignes du monde des farces, des sermons joyeux ou des aventures de Till Ulespiègle³⁵. Des miniatures qui ornent les chansonniers du XIII^e siècle aux bois que contient l'édition *princeps* des œuvres de Villon par Pierre Levet (Paris, 1489), le 'vécu' paraît tout aussi évanescant : toujours, nous avons droit à un portrait stylisé de l'écrivain qui sert à illustrer « la fonction auctoriale telle qu'elle se configure dans la culture médiévale » (Jennequin-Leroy, 2009, p. 37). Seul paraît accessible, pour parler avec Clément Rosset, le *moi* « social et officiel » (1999, p. 26), celui qui se pare de qualités empruntées – respectables ou comiques, peu importe –, propres à inciter le public à lire ou écouter l'œuvre.

Cela n'a pas de quoi étonner : déjà la rhétorique antique attendait de l'orateur qu'il soit un *vir bonus dicendi peritus* (Quintilien, *Instit. orat.*, II 15 33), car il devait donner de lui une image conforme à l'idéal qu'il défendait, s'il voulait que son discours emporte l'adhésion du public. Forts de cet enseignement, des clercs médiévaux comme Alain Chartier se sont pensés en « lointaing immitateur des orateurs » (*Quadrilogue invectif*, p. 3), quand, descendant dans l'arène politique³⁶, ils ont dû construire leur autorité face aux puissants qu'il s'agissait de convaincre. Ils endossent alors le rôle qui convient à la fonction et dignité sociales dont ils rêvent, celles du *praeceptor principis*, à moins qu'ils ne jouent au contraire la carte de l'auto-dérision, quand ils prennent – de Rutebeuf à Villon en passant par *Les Lamentations de Matheolus* traduites par Jean Le Fèvre entre 1371 et 1380 – le masque du malheureux qui cherche, par ses plaintes et récriminations, soit à provoquer le rire ou la pitié, soit à mieux faire passer un enseignement. Mais Rutebeuf a beau créer une impression de vécu en dressant la liste des étonnantes catastrophes qui s'abattent sur lui (*La Complainte*) et Jean Le Fèvre se présenter sous les traits de l'intellectuel prématurément vieilli, martyrisé par son épouse (*Matheolus*), il y a là une évidente part de jeu, l'influence aussi de lieux communs misogynes. Dans l'un et l'autre cas, le *moi* personnel de l'écrivain reste pour nous un fantôme, tributaire du registre d'écriture

35 Voir Koopmans & Verhuyck (1987).

36 Voir Blanchard & Mühlethaler, 2002, chap. II (« Le poète dans le champ politique »).

choisi : l'impression domine que nous sommes confrontés à ses « doubles » plutôt qu'à lui-même. Ne se met-il pas en scène en puisant dans le « magasin de costumes³⁷ » que lui offre la tradition ?

Si l'auteur fantomatique des temps anciens naît nécessairement des discours, pictural ou écrit, le constat est encore plus vrai pour le lecteur³⁸ dont les traces les plus palpables sont des annotations dans les marges d'un manuscrit, parfois les armoiries ou des marques de propriétaire en fin ou début de volume, qui laissent (au moins symboliquement) entrevoir un individu réel. Dans les miniatures de dédicace, le lecteur est représenté, pour l'essentiel, sous une forme où se mêlent effet de sérialité³⁹ et tendance au portrait, ainsi dans la peinture flamande⁴⁰ à la cour de Bourgogne. Il partage avec l'auteur cet espace où le livre offert sert d'intermédiaire entre le poète et le prince dont les noms, signalés dans la dédicace ou le prologue, tissent un lien avec la situation historique. Les seuils du texte⁴¹ sont, on le sait, les lieux privilégiés où se manifeste ce qu'il convient d'appeler une poétique de la communication littéraire. Au-delà des *topoi* (d'humilité, de la *captatio benevolentiae*, de la nécessité de fuir l'oisiveté, de la nécessité de rendre les auditeurs « *benivolos et attentos* », *Auctoritates Aristotelis*, p. 268, n° 69, etc.), auxquels les auteurs font la part belle depuis l'Antiquité, la dédicace, le prologue surtout, parfois aussi l'épilogue, offrent des précisions sur les conditions de l'écriture. Certains prologues vont plus loin et fournissent des tentatives d'analyse globale de l'œuvre. Ils livrent parfois – en plus du nom de l'auteur⁴² – de fugitives notations autobiographiques⁴³, grâce auxquelles le texte s'inscrit dans un contexte. Tout au long du Moyen Âge, le prologue représente « une entreprise de construction de sens »

37 Diaz, 2006, p. 40.

38 Pour les remarques qui suivent, voir l'étude de Florence Bouchet, 2008, surtout chap. 6 & 8.

39 Encore pour le xvi^e siècle, Ruth Mortimer (1980, p. 1-50) distingue trois types de scènes de dédicace : (1) le poète et le prince en co-présence ; (2) la remise du livre ; (3) l'auteur en train de faire lecture de son œuvre.

40 Voir le catalogue établi sous la direction de Bousmanne & Delcourt (2012).

41 Voir Genette, 2002, p. 41-58 (« Le nom d'auteur »), et, pour le Moyen Âge, les études réunies par Baumgartner & Harf-Lancner (2002).

42 Jusqu'au xiii^e siècle, la présence ou l'absence du nom paraît fortement tributaire du genre (Hult, 1986, p. 31-32).

43 Voir Hamesse (éd., 2000), notamment les contributions de Chazan (les œuvres historiographiques), Dahan (les prologues des commentaires bibliques) et Berlioz & Polo de Beaulieu (les recueils d'*exempla*).

(Bourgain, 2002, p. 252) qui a pour but de justifier la prise de parole par l'auteur. Il est, comme le rappelle judicieusement Brunet Latin en se réclamant de Cicéron, le « sires et princes de tot le conte » (*Li Livres dou tresor*, L. III, chap. 17, p. 335). Moment de la rupture du silence, le prologue sert à orienter la lecture d'une œuvre qu'il surplombe en posant l'auteur en « cause efficiente⁴⁴ » du texte. Ainsi, nous trouvons, à l'époque de Charles VI, des indications concernant l'auteur, son travail, la nature du texte et l'identité du destinataire sous la plume de l'humaniste Laurent de Premierfait, traducteur (entre autres œuvres) du *De casibus* et du *Décameron* de Boccace :

- son nom⁴⁵ et son statut social, revendiqués : « Laurens de Premierfait, clerc et vostre moins digne secretaire » ; « je Laurens » ;
- le nom du destinataire et commanditaire : « Jehan filz de roy de France, duc de Berry et d'Auvergne » ;
- l'immensité de l'entreprise, qualifiée de « grant labour et peine » ;
- sa source : « un tres notable et exquis livre de Jehan Boccace des cas des nobles hommes et femmes » ;
- le contexte historique (le schisme d'Occident) : « Et au saint et noble corps de l'eglise dont Jhesus est le seul chief sont surcreues trois testes a maniere d'un monstre » ;
- le but de la *translation* : « mettre en cler langage les sentences du livre et les histoires », afin de les rendre accessibles à un public plus large, de manière à ce que « les liseurs et escouteurs d'iceulx (*les livres latins traduits*) puissent comprendre l'effect de la sentence » ;
- la mise en scène de l'auteur en lecteur « esbahi », quand Boccace (*Prologue III*) voit apparaître devant lui Adam et Ève désireux de lui raconter leur malheur⁴⁶. Le caractère fictionnel de l'ouvrage qui redonne vie à des personnes disparues depuis longtemps est ainsi mis en évidence.

⁴⁴ Le terme est de Thomas d'Aquin, voir Compagnon, 2009, p. 19.

⁴⁵ Sur l'émergence du nom d'auteur et l'impact d'une signature au Moyen Âge, voir Unzeitig, 2010, p. 60-73.

⁴⁶ Pour les citations, voir *Laurent de Premierfait's Des cas des nobles hommes et femmes* éd. par Patricia M. Gathercole, p. 75, 81, 89, 90, 93 et 96.

Mis à part le fait que le *translateur* se pose – comme Christine de Pizan ou Alain Chartier qui s’engagent dans les affaires de leur temps⁴⁷ – en témoin consterné de son temps, adoptant une posture héritée de la satire et de l’historiographie⁴⁸, Laurent se présente en intellectuel dont le travail requiert la maîtrise du latin. Le translateur se voit ainsi, sinon en égal de l’auteur, Boccace, du moins en maillon indispensable à la transmission du texte, un *co-auteur* en quelque sorte. Le terme de *clerc*, ambigu, désigne aussi bien ce que les Anglais appellent un *clerk* et un *cleric*. Laurent, ordonné *acolyte* dès 1379, a exercé les fonctions de notaire public et « secrétaire », office qu’il occupait en 1409 à la cour de Berry si l’on en croit le prologue du *Des cas*. Mais, quand il dédie sa traduction du *De senectute* au duc de Bourbon en 1405, il se qualifie de « humble clerc et sujet » ; en 1414, il utilise, dans ses *Cent Nouvelles*, à nouveau l’expression « humble clerc et sujet⁴⁹ » face au duc de Berry. L’absence de « secrétaire » laisse entendre qu’à ces moments de son existence, il n’avait pas de fonction stable à la cour du dédicataire respectif : il se présente en ecclésiastique qui sait lire et écrire, affirmant par cette forme de signature sa position sociale et intellectuelle⁵⁰.

L’auteur en lecteur, en « homme scolastique et studieux » (Boccace, *Des cleres et nobles femmes*, vol. I, p. 10)⁵¹ entouré de ses livres dans son étude, est à l’époque une posture récurrente⁵². Mais l’érudition ne saurait se réduire à un exercice solitaire et, en fin de compte, stérile : de Guillaume de Machaut à Christine de Pizan, des miniatures représentent volontiers l’auteur en train d’enseigner, à l’instar du *magister* qui, dans la tradition scolastique, guide ses étudiants dans leur progression intellectuelle⁵³. Métaphoriquement, l’auteur peut se présenter sous les traits de mangeur ou, comme saint Jean⁵⁴, de dévorateur de livres. Le sage est un gourmand qui, à son tour, nourrit le public par

47 Mühlethaler (2015).

48 Bratu (2007).

49 Famiglietti, 2004, p. 31-47 (surtout p. 41).

50 Burghgraeve (2013).

51 Au début du xv^e siècle, l’adjectif *scolastique* ne signifie donc pas seulement « scolaire, à l’usage des écoles, des universités » (sens relevé par le *Dictionnaire du moyen français* en ligne <http://www.atilf.fr/dmf/>) : il désigne aussi celui qui a fait ses écoles, un érudit donc.

52 Voir Pomel (2003) ; Haug (2014a).

53 McGrady, 2006, p. 28-39.

54 Apoc. 10, 9-10 : « *Accipe et devora illum* », dit l’ange : cf. Ez. 3, 3. – Voir Jeanneret, 1987, p. 123-129, Van Hemelryck (2010), Bouchet (2014).

son œuvre. Ainsi, Philippe de Mézières invite son lecteur à goûter la saveur du savoir :

Et lors ce faisant, les lisans, tellement quellement repeus de grosse viande mains salee et paou assavouree, en cestui songe amoureuxment presentee, averont occasion de retourner au blanc pain et assavouurer en esperit les biaux dictiés. (*Songe du Viel Pelerin*, p. 23)⁵⁵

Tout cela relève, dans un Moyen Âge chrétien, du style *transindividuel*. Dans le *Des cas*, les allusions de Laurent à ses conditions de travail restent d'ailleurs générales, le public visé est à peine esquissé, même si, à y regarder de près, il s'agit d'éduquer les nobles. Contentons-nous de relever ici la distinction entre « liseurs » et « escouteurs », particulièrement intéressante à une époque où émerge la lecture individuelle, fragmentaire (l'esthétique de la cueillette) et silencieuse, dans un cadre privé⁵⁶. Il faudra pourtant plus de temps qu'on ne l'a longtemps pensé pour que celle-ci s'impose au détriment de la lecture publique, à voix haute⁵⁷ : au tournant du XIV^e au XV^e siècle, Jean Froissart, Eustache Deschamps et le recueil des *Cent Ballades* réalisé par Jean le Sénéchal et trois collaborateurs offrent (ou suggèrent) des scènes de lectures devant la cour, témoignant de l'« auralité » (Haug, 2011) persistante de la littérature à la fin du Moyen Âge. Encore quelque soixante ans plus tard, certains rondeaux de Charles d'Orléans et son cercle à la cour de Blois⁵⁸ sont construits de manière à devoir être récités à voix haute, entre amis, pour produire l'effet désiré.

Chez Laurent de Premierfait, la position du lecteur fait l'objet de quelques remarques plus poussées dans la traduction du *Décameron* réalisée entre 1411 et 1414. Il légitime sa *translation* en évoquant un souvenir d'études : ses maîtres, écrit-il, avaient l'habitude d'égayer leurs leçons par des « fables ou nouvelles joyeuses » (*Décameron*, p. 4) pour réveiller une attention languissante et ramener leur auditoire à des matières plus graves. Laurent est également conscient que l'œuvre pourrait tomber « entre les mains et aux oreilles de plusieurs hommes qui ont divers

55 La métaphore économique (la multiplication des besants), filée tout au long du prologue, remonte à la parabole biblique : là encore, le choix de la métaphore est tributaire de la tradition.

56 Saenger, 2001, p. 172-182, discuté par Haug (2009).

57 Bouchet, 2008, chap. I (« Lecteurs ou auditeurs ? »).

58 Voir Mühlethaler, 2010, p. 48-50.

sentemens » (*ibid.*, p. 6), peu disposés à goûter la nourriture⁵⁹ qu'il leur propose : Hypocrisie le guette, prête à cracher son venin sur les *Cent Nouvelles*. Nous entrevoyons ici les difficultés que rencontre un auteur en quête d'un public, surtout s'il ne translate ou réécrit pas un texte canonique ; il y a aussi des réticences chez Laurent de Premierfait, trop moraliste pour revendiquer le droit à la seule *delectatio* à l'instar de Boccace qui s'adresse avant tout aux dames, désireux de leur offrir un agréable *passetemps* – terme récurrent sous la plume des auteurs au xv^e siècle⁶⁰ –, un antidote à la mélancolie née de l'ennui. Il ne renonce pas pour autant de traduire la conclusion de l'œuvre où l'auteur italien distingue trois types de publics. Les *Cent Nouvelles* ne sont pas destinées à être récitées dans les églises ni entre philosophes ; on les racontera « en jardins et lieux de soulaz et entre juenes personnes » (Laurent de Premierfait, *Décameron*, p. 1230). Mais n'oublions pas que la licence des récits s'explique par le contexte particulier de la peste qui sévit à Florence, pendant laquelle la *brigata*, loin du regard social, se donne ses propres règles dans l'espace de liberté et de jouissance (avant tout narratives) qu'offrent les villas à la campagne⁶¹. La morale se profile à l'horizon du *Décameron* : comme le vin, précise la conclusion, le recueil peut nuire ou profiter, selon les dispositions dans lesquelles se trouve le lecteur.

Il y a loin du lecteur naïf (les lectrices de la *Divina Commedia*), victime facile de la trompeuse Opinion aux multiples visages (fille d'Ignorance et de Désir de Savoir selon Christine de Pizan⁶²), à la jeune et joyeuse compagnie du *Décameron*, dans laquelle on reconnaîtra des auditeurs – et narrateurs ! – éclairés, lointaine préfiguration du courtisan idéal dont Baldassar Castiglione dressera le portrait au xvi^e siècle. Des mondes enfin séparent le lecteur naïf du lecteur malveillant, qui ne partage pas les valeurs éthiques et esthétiques de l'auteur, mais aussi du lecteur subtil, seul capable de percer l'*obscuritas* de la poésie, défendue par Boccace dans le célèbre livre XIV des *Genealogie deorum gentilium*. On devine sa présence – désirée ! – dans des œuvres qui, lui soumettant des énigmes (anagrammes, acrostiches, métaphores, etc.) à déchiffrer ou

59 Laurent compare l'« honneste leesse » qu'apportent les nouvelles au « confort de viandes » nécessaire au prince pour se restaurer (*Décameron*, p. 3).

60 Lucken (2015).

61 Bevilacqua, 2008, p. 46-58.

62 Seconde partie (p. 54) du *Livre de l'advison Christine* : voir Kelly (2007).

recourant au voile des « fables couvertes » – récit mythologie ou « fiction pastorale » – et de l'allégorie, demandent un lecteur participatif, prêt à « gloser⁶³ » l'œuvre. Qu'il ne rechigne pas à aller au-delà de la lettre en véritable professionnel de la plume⁶⁴ qui lit, compile, pour mieux écrire ! Le lecteur en herméneute : les signes sont là qui témoignent d'une valorisation de son rôle à l'époque de Charles VI.

Nous n'entendons pas nier le caractère référentiel ni des scènes de lecture évoquées par Froissart et Deschamps, ni des souvenirs mobilisés par Laurent de Premierfait. Mais, même si l'on ne voit pas dans l'évocation d'une récitation publique un procédé destiné à donner à l'œuvre le charme désuet du passé, nous devons nous contenter de l'image (nécessairement sélective et intéressée) que les auteurs livrent d'eux-mêmes. C'est bien de la « fonction-auteur⁶⁵ » – et de celle, corollaire, de la « fonction-lecteur » – qu'il s'agit. Malgré la présence du nom propre, l'auteur mis en scène ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, historiquement attesté. L'identité reste fictionnelle dans la mesure où elle est générée par le texte, soumise aux intentions didactiques, satiriques, comiques, etc. qui régissent l'écriture, puis à l'appréciation du lecteur disposé à reconnaître l'auteur comme interlocuteur. La notion de « posture », telle que la propose Jérôme Meizoz, n'est en fin de compte guère opératoire pour l'époque médiévale, et ceci malgré l'anecdote racontée par Boccace ou les réactions de lecteurs soit admiratifs soit indignés face à une œuvre comme le *Roman de la Rose* de Jean de Meun ou *La Belle Dame sans mercy* d'Alain Chartier⁶⁶. Le vécu ne nous est accessible qu'indirectement, médiatisé par l'écriture.

Le débat, éclairant et stimulant, avec la critique moderne s'impose. Nous ne pouvons que saluer les récents colloques⁶⁷ où médiévistes et modernistes se sont rencontrés pour discuter des problèmes liés aux

63 Les trois termes figurent dans le *Pastoralet* (v. 13, 18 et 9126), écrit entre 1422 et 1425. Villon a parodié l'appel à gloser l'œuvre dans son *Testament* (v. 1852-1867).

64 Au sujet des catégories de lecteurs, voir Van Hoorebeeck (2014).

65 Voir Buch-Jepsen (2001). Dans le même volume, Fabienne Pomel applique avec bonheur la notion au *Roman de la Rose* (Pomel, 2001).

66 Les vers cités en exergue en disent long à ce sujet. Mais la critique s'est demandé si Chartier n'a pas lui-même écrit la critique des amants et des dames. Un leurre référentiel de plus ?

67 En plus de *Postures d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité* (2014) et du numéro de *CONTEXTES* (2013) consacré à *l'etbos*, déjà cités, voir : Minet-Mahy, Thiry & Van Hemelryck (éd., 2004); Furno (éd., 2009); Gaucher & Garapon (éd., 2013); Fraisse & Wessler (2014); Friede & Schwarze (éd., 2015).

notions d'auteur, de lecteur, d'*ethos* et de posture. De telles plates-formes ont le grand avantage de soumettre l'étude de cas précis au regard décentré, donc critique, des théoriciens et des spécialistes d'autres époques, d'autres domaines aussi. Elles permettent aussi de mettre en lumière des constantes et des continuités dans la communication littéraire au fil des siècles, lesquelles légitiment l'utilisation d'instruments d'analyse communs. Le médiéviste choisira sa démarche en connaissance de cause, les adaptant aux besoins de son enquête ou, si l'on préfère, aux réalités du terrain. Suite à de nombreuses discussions, d'hésitations aussi, les signataires de cette introduction proposent ici une définition de *posture*, plus restreinte que celle de Jérôme Meizoz, saisie dans ses rapports avec les notions d'*ethos* et de *figure*. Nous ne saurions nous contenter du flou qui, trop souvent, règne dans l'utilisation de ces termes ou du moins certains d'entre eux, s'ils doivent servir d'instruments heuristiques fiables :

Niveau	Terme	Définition	Exemples
Interprétatif	Ethos (<i>expérientiel</i>)	L'impression dominante qui se dégage au fil de la lecture quant au 'caractère' de l'énonciateur	<i>Ethos</i> du moraliste, du maître à penser, de l'intellectuel, du conseiller, de l'historiographe, du chevalier, du bouffon...
Figuratif 2	Posture (<i>ethos montré</i>)	Le rôle dans lequel l'auteur se met en scène	Le témoin, l'élève, l'orateur, le traducteur, le secrétaire, le philosophe, le prophète, le pèlerin, l'alchimiste, le prisonnier, la seulette, l'amoureux, le mélancolique, le borgne, le bègue...
Figuratif 1	Figure-écran (le « double »)	Un individu historique, biblique ou fictif, une personnification, un animal emblématique	Aristote, Térence, Merlin, Minerve, Job, Moïse, David, la Sibylle, Othea, Hypocrisie, Vérité, Nature, le cerf (volant), le faucon, le cygne...

La *posture* est pour nous le rôle figuratif, endossé par l'auteur inscrit, souvent construit à l'aide de *figures* de projection (personnages, animaux, allégories) ou d'autorités (philosophes, pères de l'Église, etc.), pour lesquelles les écrivains médiévaux font volontiers appel à un répertoire

hérité de la tradition, y puisant de quoi construire leur propre image. Dans un second temps seulement, et à un niveau plus abstrait, se dégage l'*ethos* de l'auteur, c'est-à-dire l'image que le lecteur se forge du locuteur en s'appropriant le texte dans une démarche interprétative⁶⁸ à partir des indices (figures et postures notamment) contenus dans l'œuvre. Les recherches réunies dans le présent volume se situent ainsi à un niveau exclusivement discursif : elles exploitent les termes techniques, métaphores et figures-écran désignant le locuteur et le récepteur, incluant aussi les éléments à caractère biographique, puisque ceux-ci servent l'auteur dans la construction de sa posture. Les prologues de Laurent de Premierfait, particulièrement riches, sont révélateurs de la complexité de la tâche. Par l'utilisation d'un vocabulaire spécifique et la mise en scène de l'auteur, des lectorats possibles, y compris celui (ou ceux) à venir, mais aussi par le recours à la personnification (Hypocrisie) et à la comparaison (la lecture comme nourriture), ils témoignent à la fois de la variété des moyens rhétoriques mis à contribution pour penser la communication littéraire et du poids qu'exerce une longue tradition cléricale. L'humaniste nous invite à mesurer ses contemporains à l'aune de sa démarche : c'est à quoi tentent de répondre les contributions réunies dans le présent volume, toutes consacrées à la littérature⁶⁹ d'expression française sous Charles VI.

POURQUOI LE RÈGNE DE CHARLES VI ?

Le long règne de Charles VI (1380-1422) fut marqué par les accès de folie du roi, les rivalités entre les maisons de Bourgogne et d'Orléans, l'occupation anglaise, les révoltes urbaines, le schisme d'Occident et la défaite d'Azincourt. En ces années sombres, se manifeste (malgré ou à cause de la crise endémique ?) une effervescence littéraire impressionnante, une fascination aussi pour le jeu courtois dont témoigne la

68 Maingueneau, 2004, p. 206-207 ; c'est ce que Vincent Jouve appelle le « lecteur interprétant » (2011, p. 84).

69 Nous utilisons le terme dans une acception plus large que celle qui est la sienne aujourd'hui. Au Moyen Âge, la *littérature* englobe toute forme de savoir écrit, dont le vers peut d'ailleurs se faire le véhicule : voir Armstrong & Kay (2014).

création, en 1400, de la *Cour d'amour* par le roi lui-même. Il n'y a pas que l'essor du premier humanisme parisien pour témoigner d'une prise de conscience, chez les auteurs, de leur dignité et de leur rôle social ; en témoignent aussi l'engagement, déjà évoqué, d'Alain Chartier et de Christine de Pizan face à une crise politique endémique, ainsi que la rédaction du premier art poétique français – l'*Art de dictier* (1392) d'Eustache Deschamps – qui définit un champ propre au lyrisme⁷⁰ en postulant la séparation du texte et de la musique. D'autre part, des auteurs appliquent la démarche de l'allégorie, vulgarisée en France par l'*Ovide moralisé*, à leurs propres œuvres, comme Dante l'a fait en Italie : la pratique de l'*auto-commentaire* se rencontre chez Évrart de Conty, médecin de Charles V, ou chez Christine de Pizan⁷¹, « fille d'escolle⁷² » désireuse d'affirmer son statut de *clergesse* dans un monde d'hommes.

Rappelons enfin la présence de « collaborative debating communities » dont Emma Cayley (2006, p. 7)⁷³ a démontré l'importance pour la circulation des œuvres en ce Moyen Âge finissant⁷⁴. Ainsi, le scandale de la *Belle Dame sans mercy* d'Alain Chartier, père de l'éloquence française, est à l'origine d'un nombre impressionnant de *dits*, dans lesquels des poètes prennent position⁷⁵, rejettent ou approuvent l'opinion défendue par d'autres, et cela tout au long du xv^e siècle. En 1401 et 1402, des auteurs s'étaient déjà affrontés au sujet de l'immoralité du *Roman de la Rose* : leurs lettres tournent autour de l'influence, néfaste ou bénéfique, qu'exerce sur le lecteur une œuvre généralement admirée, posant ainsi le problème d'une éthique de l'écriture et de la lecture⁷⁶. On trouve, d'un côté, Christine de Pizan et Jean Gerson, chancelier de l'Université de Paris, de l'autre, Jean de Montreuil, les frères Gontier et Pierre Col⁷⁷. Entre les détracteurs de Jean de Meun et les admirateurs de son art, surgit la question de sa responsabilité d'auteur, posée en termes

70 Voir Lacassagne (1998).

71 Voir Schertz (2013) et la contribution d'Amandine Mussou dans le présent volume, qui parle de « commentateur ».

72 *Le Livre de l'advison*, p. 54.

73 Voir surtout le chap. 2, consacré en large mesure au débat sur le *Roman de la Rose*.

74 Des réseaux entre poètes se constituent dès le xii^e siècle, chez les troubadours, puis les trouvères : voir Jeay (2015, p. 147-192), qui y voit un phénomène annonçant les cercles princiers de la fin du Moyen Âge.

75 Voir McRae (2015).

76 Desmond (2003).

77 Sur la genèse et les enjeux de la querelle, voir Greene (2007).

narratologiques. Un auteur, écrit Pierre Col, doit-il nécessairement adhérer aux propos qu'il fait tenir à ses personnages, alors que ceux-ci sont censés « parler selon qui luy appartient : c'est assavoir le Jaloux comme jaloux, la Vielle come la Vielle, et pareillement des autres⁷⁸ » ? Autrement dit : est-il légitime de remonter de l'œuvre à son auteur pour porter sur l'*homme* un jugement moral qui se base sur le seul témoignage du texte ou, pire, d'une partie extraite de son contexte d'origine ? On croit entendre la critique que Proust adressera, quelques siècles plus tard, à Sainte-Beuve cherchant à établir « le rapport de l'œuvre à la personne même, au caractère, aux circonstances particulières⁷⁹ ». Sous Charles VI, les préoccupations des intellectuels, étonnamment actuelles, contiennent l'amorce de ce qui sera au cœur de la réflexion critique du xx^e siècle, la distinction entre les différentes instances de l'énonciation. Seulement, ils posent le problème en des termes qui sont les leurs : quels sont les enjeux moraux de l'écriture ?... Dans quelle mesure un personnage (allégorique, donc nécessairement fictif) est-il, sinon un double de l'auteur, du moins son porte-parole⁸⁰ ?

Quelque cinquante ans avant l'essor de l'imprimerie, l'époque de Charles VI apparaît comme un terreau littéraire fertile, riche en promesses. Période en mouvement, confrontée à des changements d'habitude, le règne hérite de traditions variées qu'on adapte au nouveau contexte. Il s'ouvre aussi à des interrogations, auxquelles les écrivains trouvent parfois des réponses porteuses d'avenir en ce qui concerne l'écriture du *moi*. Le fait que les gens les plus divers, nous l'avons vu, prennent désormais la plume, n'est probablement pas étranger à cette affirmation de l'individu⁸¹ dans le champ littéraire : clercs (humanistes), poètes de cour (Deschamps), chevaliers, princes, une femme (Christine). On y trouve aussi un berger étonnamment érudit, masque probable d'un clerc féru de littérature latine, le « rustique » Jean de Brie qui, encore à la

78 « La Response maistre Pierre Col, chanoine de Paris aux deux traitiés precedens » dans *Le Débat sur le Roman de la Rose*, p. 100.

79 Première préface (1836) aux *Portraits littéraires* (Sainte-Beuve, 1956, p. 649).

80 Il n'est pas le lieu de retracer ici ce long cheminement critique qui a impliqué linguistes, structuralistes et narratologues. Nous renvoyons le lecteur aux ateliers de théorie littéraire de *Fabula* (<http://www.fabula.org/ressources-atelier.php>), plus particulièrement aux notions d'*auteur*, *narratologie*, *narrateur*, *personnage*, *polyphonie*, *voix*, etc.

81 À juste titre, Madeleine Jeay (2015, p. 95-136) considère la seconde moitié du xiv^e siècle, à partir de Machaut et de Froissart, comme un tournant dans « l'écriture de soi ».

demande de Charles V, rédige le premier traité français (*Le Bon Berger*) sur l'élevage des moutons en 1379.

La variété caractérise aussi les genres littéraires pratiqués au tournant du XIV^e au XV^e siècle, qu'ils soient rédigés en prose, en vers ou se présentent sous la forme, inspirée du *De consolacione Philosophiae* de Boèce, du *prosimètre*⁸². Rappelons que la distinction entre genres est, pour le Moyen Âge, délicate⁸³, car les contours en sont souvent difficiles à tracer. Il reste que, au-delà du brouillage générique, la façon dont se présente un texte conditionne largement les attentes du public. Les distinctions, tributaires d'un point de vue critique moderne, que nous proposons ici servent simplement à se faire une idée de la variété d'un vaste corpus d'œuvres. Peut-être aurait-il été préférable, malgré les témoignages d'une conscience générique dès le XII^e siècle⁸⁴, d'utiliser le terme de *registre d'expression*⁸⁵, moins rigide, qui permet de voir dans l'appartenance à un genre une question de *dominante*, de manière à tenir compte qu'un texte ménage, presque toujours, une place aux interférences registrales :

- le lyrisme, majoritairement d'inspiration courtoise⁸⁶, sauf chez Deschamps⁸⁷ qui l'ouvre à la fois aux soucis quotidiens et politiques, n'hésitant pas à couler des conseils pratiques dans la forme de la ballade. Il est surtout représenté par les œuvres d'Othon de Grandson, Jean de Garençières, Christine de Pizan, Alain Chartier, mais également par des recueils – autre forme de *collaborative community* – tels que les *Cent Ballades* de Jean le Sénéchal où l'on retrace la main de plusieurs auteurs ;
- des traités que l'on peut considérer comme des arts poétiques : l'*Art de dictier* de Deschamps, l'*Archiloge Sophie* du moine augustin Jacques Legrand ;
- des traités destinés à l'éducation : dans le *Mesnagier de Paris* (vers 1393), un bourgeois donne à son épouse, sa « chiere seur »

82 On pensera notamment au *Livre de l'Esperance* (1430) d'Alain Chartier.

83 Voir l'article pionnier de Jauss (1970).

84 Gingras (2011).

85 Nous utilisons le terme dans un sens qui ne correspond pas à la définition qu'en donne Paul Zumthor, 1972, p. 231-232.

86 On rattachera à cette veine certains *dits* et *débats* d'inspiration courtoise de Christine de Pizan et d'Alain Chartier.

87 Voir Kendrick (1983) ; Becker (2012).

- (p. 22), des conseils d'ordre moral, mais lui enseigne aussi comment gérer l'hôtel et se comporter en société ;
- des mythographes dans le sillage de l'*Ovide moralisé*, comme le *Livre des ebechs amoureux moralisés*⁸⁸ d'Évrart de Conty ;
 - des débats (littéraires) : la querelle sur le *Roman de la Rose* ; les réactions suscitées par *La Belle Dame sans mercy*. Le goût généralisé pour le débat paraît lié à la diffusion d'une mentalité juridique⁸⁹ à la fin du Moyen Âge ;
 - des traités et des *dits* à portée politique, qui prennent volontiers la forme d'un songe : *Le Songe véritable* (anonyme), *Le Quadrilogue invectif* d'Alain Chartier ;
 - les sermons (en français) de Jean Gerson, chancelier de l'Université de Paris, et de Jean Courtecuisse, doyen de la Faculté de théologie, puis évêque de Paris ;
 - les traductions de Laurent de Premierfait, de Jean Courtecuisse (*Senèque des quatre vertus*), issu du collège de Navarre. S'y rattachent le *Des cleres et nobles femmes*, une traduction anonyme du *De claris mulieribus* de Boccace réalisée en 1401, *Les Lamentations de Matheolus* de Jean Le Fèvre de Ressons à la toute fin du règne de Charles V et l'adaptation en vers du *De contemptu mundi* d'Innocent III par Eustache Deschamps (*Double Lay de la fragilité humaine*) ;
 - des chroniques (universelles) et des journaux. À la première catégorie se rattache la *Bouquechardière* de Jean de Courcy, chevalier normand, à la seconde l'anonyme *Journal d'un bourgeois de Paris* qui commence abruptement, sans prologue, en septembre 1405. Au fil des événements relatés par l'auteur anonyme, rien ne vient nous dire quelles raisons l'ont poussé à prendre la plume. La « fonction-auteur » est la grande absente de ce texte que son style, volontairement impersonnel, oppose à l'écriture pratiquée dans la *Chronique du religieux de Saint-Denis*, histoire du règne de Charles VI en latin, pourtant aussi sans prologue : Michel Pintoïn s'astreint à relater « tout ce qui est digne d'éloge ou de blâme » (Guenée, 2000, p. 239)

88 L'œuvre se lit aussi, du moins pour certaines parties, comme un art poétique : voir Roy, 1999, chap. 2 (« Eustache Deschamps et Évrart de Conty, théoriciens de l'art poétique »).

89 Becker (1997).

dans les faits et gestes du roi, de sa famille et des Français, bref il s'expose ;

- la biographie, qu'il s'agisse de retracer la vie (exemplaire) d'un prince – *Les Faits et bonnes mœurs du sage roi Charles V* de Christine de Pizan – ou d'une biographie chevaleresque⁹⁰, versifiée comme le *Bertrand du Guesclin* de Cuvelier, rédigée en prose dans le cas du *Livre des Faits de Jean Le Meingre, dit Boucicaut* (1409), qui raconte la vie du maréchal fait prisonnier à Azincourt en 1415, puis mort captif en Angleterre ;
- des épîtres, forme de communication interindividuelle, à laquelle recourent volontiers les humanistes suivant le modèle de Pétrarque, mais que pratiquent aussi des poètes en langue vernaculaire. On songera plus particulièrement à la suite d'épîtres que sont les *Dialogues de Pierre Salmon* (3^e partie), mais aussi à la lettre en vers écrite par Christine de Pizan à Eustache Deschamps et la réponse de ce dernier (n^o MCCXLII). Dans le domaine politique, voici l'épître adressée par la clergesse à Isabeau de Bavière (*Epistre a la reine*) et la *Lamentacion sur les maux de la France*, adressée au duc de Berry alors que menace la guerre civile. S'y ajoute l'*Epistre de la prison de vie humaine*, toujours de Christine, à visée morale ;
- des œuvres conçues comme un miroir des princes ou s'y apparentant, que ce soit sous le voile de l'allégorie (*L'Epistre Othea* de Christine de Pizan), d'un traité (*Le Livre du corps de policie* et *Le Livre des trois vertus*, toujours d'elle) ou sous la forme d'un dialogue (*Dialogues de Pierre Salmon et Charles VI*) qui suggère une relation privilégiée entre le prince et l'auteur qui se voit dans le rôle du « familier⁹¹ ». Nous rattachons à cette veine le *Bréviaire des nobles* (en vers) d'Alain Chartier, qui fut un livre de chevet de l'aristocratie jusqu'au xvi^e siècle ;
- des traités sur l'art de la guerre : *L'Arbre des batailles* d'Honoré Bovet, dédié à Charles VI, dont les deux dernières parties sont consacrées aux implications légales des conflits armés ; *Les Faits d'armes et de chevalerie* de Christine de Pizan – qui, décidément,

90 À ce sujet, voir Gaucher (1994).

91 Sur la mise en scène favorable de l'auteur face au roi malade dans les miniatures, voir Roux (1998). Voir aussi la contribution de Philippe Maupeu dans le présent volume.

- pratique les registres d'écriture les plus divers – paru en 1410, trois ans après l'assassinat du duc Louis d'Orléans ;
- des récits allégoriques, tels que *Le Songe du Viel Pelerin* de Philippe de Mézières, qui tient aussi du miroir des princes, *Le Chevalier errant* de Thomas III de Saluces, aux implications autobiographiques, *Le Chemin de longue estude* de Christine de Pizan, où est retracé le parcours intellectuel de la clergesse qui monte sur l'échelle d'Imagination, faite de Spéculation, pour accéder aux vérités célestes ; et *Le Chemin de Vaillance* (1424-1426) de Jean de Courcy, à la fois parcours initiatique d'un jeune chevalier et traité sur l'art des armes ;
 - un bref roman arthurien parodique, le *Conte du papegau* destiné à tout auditeur « qui se delite a oÿr les aventures et proesses de chevalerie » (p. 74), autrement dit capable de goûter les allusions intertextuelles (surtout à Chrétien de Troyes) et le détournement ludique d'œuvres appréciées ;
 - les romans de *Melusine*, l'un en prose (Jean d'Arras), l'autre en vers (Coudrette). Écrits pour un prince (Jean de Berry, les seigneurs de Parthenay), ils sont à la fois caractérisés par la place qu'ils accordent au merveilleux féerique et aux enjeux politiques, combinant origine légendaire, célébration lignagère et idéologie de croisade.

Ce rapide survol comprend, entre autres, les œuvres qui font l'objet d'une analyse dans le présent volume. Il suffit à prouver la nécessité de regards croisés sur une époque riche en données concernant les places que l'auteur et le lecteur occupent dans le processus de communication ; par leur mise en scène dans les textes, on en arrive à interroger le statut de l'œuvre, de la parole poétique et, plus généralement, de la littérature. Les présents travaux ont largement profité de la base de données établie par une petite équipe de recherche de l'Université de Lausanne⁹², puis mise en ligne sous le nom de *Clerc6*⁹³ en 2014. La base recense, en exploitant pour l'essentiel les informations glanées dans les prologues et les épilogues, plus rarement dans le corps des œuvres :

92 Il s'agit des signataires de la présente introduction.

93 URL : <http://wp.unil.ch/clerc6/>. *Clerc6* est un acronyme pour : « Communication littéraire à l'époque du roi Charles VI ».

- les substantifs désignant l’auteur (« acteur », « clerc », « orateur », « poète », etc.), parfois mis en évidence dans les rubriques. Jacques Legrand, par exemple, s’y présente en philosophe qui, « amoureux, de prie Sophie, c’est assavoir Sapience, que elle soit s’amie » (*Archiloge Sophie*, p. 26) ;
- les substantifs désignant le public. Le message peut s’adresser au seul « prince » (du puy ou seigneur politique) – souvent interpellé au début de l’envoi des ballades et chants royaux – ou, au contraire, viser tous les amants (courtois) et, dans le registre politique, être destiné à « toute France » (Jean Le Fèvre, *Les Lamentations de Matheolus*, L. I, v. 100) ;
- les substantifs se référant à l’œuvre (« dit », « ditié », « escript », « livre », « livret », « matière », « mystère », etc.), ses parties constitutives (« allegorie », « argument », « exemple », « exposition », « glose », « parabole », « prologue », « proverbe », « senefiance », « sentence », « table », etc.), au style enfin (« art », « manière », « prose », « rethorique », « subtilité », « vers »), qui peut être « doux » – *suavis* et *suadere* sont traditionnellement associés ! (Carruthers, 2015, p. 89) – ou « amer » (par exemple dans une plainte), parfois l’un et l’autre comme ce livre que l’ange donne à manger à saint Jean (Apoc. 10, 9) ;
- la présence du nom de l’auteur et du dédicataire. Mais un poète comme Deschamps multiplie ses noms, nous invitant à les décoder⁹⁴ : en plus de ses deux patronymes, Deschamps et Morel, il se qualifie de Brûlé des Champs, maître Fumeux ou roi des laids. Quant au dédicataire et commanditaire, il arrive qu’on y fasse allusion tout en taisant son nom par discrétion : c’est la démarche adoptée par Christine de Pizan dans *Le Livre du duc des vrais amants* ;
- des notations à caractère biographique ou historique, dont nous avons vu l’importance pour la construction du *moi* chez Laurent de Premierfait. Pour Deschamps, qui se met en scène dans bon nombre de ballades, on a pu parler d’une véritable « comédie du *Moi* » (Poirion, 1978, p. 232), à travers laquelle se tissent des liens référentiels avec le contexte social, celui des fonctionnaires à la cour ;

94 Cerquiglioni-Toulet (2005, p. 17) parle de « subjectivité codée ».

- les verbes en relation avec les différentes phases de la communication, tels que « aorner », « compiler », « écrire », « enregistrer », « envoyer », « exposer », « gloser », « lire », « oïr », « publier », « tradlater », etc. Dans la mesure où certains de ces verbes, comme « dire » ou « écouter », peuvent se référer à différentes instances d'énonciation (narrateur, personnages), il a fallu faire des choix parfois délicats. Ils ont été retenus de manière systématique pour le niveau extradiégétique, mais, au niveau de la diégèse, seulement pour des scènes où les personnages pouvaient être considérés comme des doubles de l'auteur ou du lecteur. Si la démarche s'avère déjà délicate pour le domaine narratif, elle l'est bien plus dans le cas du *moi* lyrique dont le statut, variable, est tout sauf évident. Quand peut-on y voir la voix de l'auteur et non celle liée à un rôle (conventionnel, attendu) qu'il prend pour l'occasion ? Pourquoi un *je*, pronom désignant simplement le locuteur, devrait-il être perçu comme un indice référentiel rigide, ancré dans un vécu individuel et un ressenti personnel, plutôt que comme une case vide, un espace qui ne demande qu'à être occupé par celui qui (se) récite la ballade ou le rondeau, c'est-à-dire le lecteur ? Les textes anonymes invitent plus particulièrement à réfléchir à la fonction sociale de la poésie. Quant aux pièces, écrites par un poète, mais qui délèguent la parole à un *moi* féminin (ou l'inverse chez Christine de Pizan), elles nous rappellent à quel point le *je* mis en scène est un autre. Ainsi, sous la plume de Deschamps, une vieille regrette le temps passé (ball. MCLXXXV), une épouse se plaint de son mari infidèle (ball. MCCXXXII), une autre de voir sa jeunesse se faner aux côtés d'un rustre (ball. MCCXXXV).
- les termes désignant – de la crainte et du courroux à la pondération en passant par le regret, la mélancolie, l'espoir, le travail de la mémoire et de l'« entendement » – l'état affectif et intellectuel, révélateur de « l'intencion de l'acteur » (*Pastoralet*, v. 9120-9121). La palette, étonnamment riche, se retrouve jusque dans les miniatures, ainsi dans les représentations de Guillaume de Lorris et/ou de Jean de Meun que proposent les manuscrits illustrés du *Roman de la Rose*⁹⁵ à la fin du Moyen Âge. Il

95 Hult, 1986, p. 77-89 (avec illustrations).

convient de recenser les états affectifs aussi pour le lecteur : on sait combien l'effet, non seulement escompté, mais produit sur le public est crucial pour une communication réussie, car aucun auteur, qu'il adopte le détachement du sage ou se pose en témoin consterné⁹⁶, ne peut amener son public à faire siennes les valeurs qu'il prône sans susciter des émotions⁹⁷, positives (d'adhésion) ou négatives (de rejet ou d'indignation) ;

- les auteurs ou œuvres cités, qu'il s'agisse d'*auctoritates* canoniques (Aristote, Boèce, Cicéron, etc.) ou d'écrivains contemporains (Chaucer, *auctor* reconnu en son pays⁹⁸ et admiré par Deschamps⁹⁹, lui-même cité par Philippe de Mézières qui conseille au jeune Charles VI de lire ses « dictiés vertueux » (*Songe du Viel Pelerin*, p. 951) ;
- ce que nous appelons les « figures-écrans », c'est-à-dire des personnages – comme Aristote, incarnation du philosophe, le prophète Moïse, Merlin l'enchanteur ou la fée Mélusine – que le contexte permet de considérer comme des « doubles » de l'auteur. À l'ombre de Merlin (qu'évoquent Eustache Deschamps, Christine de Pizan et dont *Le Chevalier errant* retrace l'histoire aux côtés d'Arthur¹⁰⁰), d'autres magiciens hantent la littérature médiévale : Virgile selon une certaine tradition, Barbarin dans le *Conte de Floire et Blanchefleur*¹⁰¹ ou l'inquiétant Aroès¹⁰² dans le *Roman de Perceforest*, sont tour à tour les doubles du bon ou du mauvais écrivain dans des passages à caractère méta-poétique. Pourtant, si l'on en croit les fiches de la base de données, la figure du magicien se fait rare à l'époque de Charles VI, du moins sans sa fonction de double. Cela mériterait soit une recherche plus poussée, soit une réflexion approfondie, car une absence peut être significative : serait-ce parce que la matière arthurienne est traitée sur le mode moralisant (*Le Chevalier errant*) ou sur le

96 Voir Mühlethaler (2012).

97 Jouve, 2001, p. 124-148 ; Patoine (2015), sur la « lecture empathique ».

98 Edwards (2011) : en Angleterre, John Gower jouit d'une reconnaissance comparable à celle de Chaucer.

99 Voir ball. CCLXXXV.

100 Thomas de Saluces, *Il Libro del Cavaliere errante*, v. 9057-9163.

101 Foehr-Janssens (2004).

102 Ferlampin-Acher, 2010, p. 157-162.

mode parodique (*Le Conte du papegau* substitue un perroquet à Merlin¹⁰³)?... que le lyrisme courtois s'y prête mal ou que le poids des événements nécessite une écriture plus ancrée dans l'actualité?... On y croise par contre des personnifications (Hypocrisie chez Boccace, Vérité chez Philippe de Mézières, Philosophie ou Raison chez Christine de Pizan, la France chez Deschamps, Jean Gerson ou Alain Chartier) qui mettent en jeu le statut de l'énonciation, parfois aussi des animaux symboliques (voir *infra*) qui fonctionnent comme un double textuel de l'auteur ou du lecteur ;

- les métaphores désignant l'auteur, qui se voit volontiers en médecin¹⁰⁴, jardinier¹⁰⁵ ou architecte¹⁰⁶, et l'œuvre conçue comme cité, paysage¹⁰⁷, miroir, jeu d'échecs, (sur)vol aussi qui, lié à une vue surplombante, est l'image d'une connaissance globale, celle de la fée Mélusine, déléguée de Dieu, d'Ardant Désir chez Philippe de Mézières ou de la Sibylle et Christine dans la première partie du *Chemin de longue étude*, à caractère encyclopédique. Il y a enfin les métaphores, dont certaines remontent à l'Antiquité¹⁰⁸, qui dépeignent l'acte créateur (l'écrivain forge, peint, construit, tisse, extrait, songe, navigue, etc.). C'est là un champ d'investigation parfois difficile à délimiter, puisque le fait de considérer ou non qu'une métaphore renvoie à l'écrivain, la lecture (la cueillette ou le butinage) ou l'écriture (le labourage, la procréation) dépend dans certains cas du faire interprétatif et, partant, de la sensibilité du critique. Mais, comme le rappelle judicieusement Hélène Haug, « mettre à contribution les images et les métaphores de la littérature du temps permet de révéler un climat, une certaine façon de concevoir les rapports entre livre, lecteur et auteur » (2014b, p. 333).

Les fiches de la base *Clerc6* – qui ne demande qu'à être enrichie! – ouvrent des pistes de recherche des plus intéressantes. À elles seules, les

103 Victorin, 2002, p. 49-50.

104 Picherit (1994).

105 Minet-Mahy, 2005, p. 325-337 (« Roi et poètes jardiniers »).

106 Cowling (1998).

107 Voir Galand-Hallyn, 1994, p. 107-139 (sur le « texte-femme » et le « texte-paysage »).

108 Voir Curtius, 1986, chap. VII ; Tilliette, 2000, p. 129-134.

multiples désignations de l'écrivain et de son activité, relevées en partie par Philippe Ménard (2007) pour le français, par Pascale Bourgain (2001) pour le latin, révèlent la difficulté de cerner la notion d'*acteur* qui, à l'époque, peut désigner aussi bien l'auteur en chair et en os, dont l'*action* est à l'origine de l'œuvre, que le narrateur, fonction purement textuelle. D'où l'importance d'étudier le recours à des appellations plus précises, telles que « poète » (longtemps réservé aux auteurs de *poésie*, de récits mythologiques¹⁰⁹), « philosophe » et « docteur » (désignant d'habitude des sages, des *auctoritates*), « historien » (appliqué par Laurent de Premierfait à Boccace), « fauteur » et « faititre » (désignant les auteurs lyriques). On s'interrogera ainsi sur le statut respectif du « scribe » ou de l'« escrivain », termes qui désignent habituellement une sorte de secrétaire et, plus généralement, une personne maîtrisant l'écriture. De simples copistes¹¹⁰ serait-on enclin à penser ; Philippe de Mézières et Nicole Oresme utilisent pourtant « escrivain » dans le sens d'auteur responsable du texte.

Non seulement la terminologie médiévale n'est pas univoque¹¹¹, mais la réalité elle-même n'invite pas à trancher dans le vif. Luciano Canfora relève à juste titre que, pendant l'Antiquité, le copiste peut être considéré comme « co-auteur du texte » (2012, p. 28), un *ghost-writer* en quelque sorte, de manière à ce que la notion de texte *original* paraît fort problématique¹¹². La remarque vaut largement aussi pour le Moyen Âge¹¹³. Plusieurs personnes travaillent conjointement au sein d'un *scriptorium*¹¹⁴ : quelle est leur part de responsabilité dans la genèse d'une œuvre à plusieurs mains ?... Quand les manuscrits sont rédigés par des élèves¹¹⁵ ou transcrits (sous une forme souvent altérée) longtemps après le décès de l'auteur, à qui en attribuer la paternité ?... Quel statut accordera-t-on (face à Boccace) à un *traducteur* comme Laurent de Premierfait, humaniste conscient, nous l'avons vu, de l'importance de sa fonction ?... Il paraît aussi difficile de refuser à Raoul Tainguy

109 Voir Jung (1971).

110 C'est le sens ironique qu'il a dans les vers d'Alain Chartier cités en exergue.

111 Voir Delsaux (2014).

112 Voir les contributions réunies par Delsaux & Haug (2011).

113 Conti (2012). Pour l'époque moderne, voir Philippe (2017).

114 La question se pose surtout jusqu'au début du XVI^e siècle : voir Unzeitig, 2010, p. 69-71 ; Friede & Schwarze, 2015, p. 3-7.

115 Au XX^e siècle encore, l'édition du *Cours de linguistique* de Saussure est faite à partir des notes prises par son élève Charles Bally.

le rôle de co-responsable des *Œuvres complètes* (BnF, fr. 840) d'Eustache Deschamps, car il ne se contente pas de transcrire (avec ses collaborateurs) servilement les pièces : il supervise l'organisation du volume, s'occupe des rubriques, signe en sa qualité de maître d'atelier et rend sensible sa présence en introduisant sa devise à deux reprises dans le manuscrit¹¹⁶.

Même un scribe respectueux de son modèle jouit ainsi d'une grande autonomie¹¹⁷. La transcription peut se muer en compilation, parfois en véritable effort créateur, ainsi quand Gui de Mori retranche et ajoute des parties au *Roman de la Rose*, de manière à le rendre « plus entendables¹¹⁸ ». Le cas est extrême, mais jusqu'au XIV^e siècle, la présence de l'auteur premier, l'auteur démiurge, tel que le fantasme encore – malgré internet – notre civilisation à l'affût de l'originalité et de l'authenticité, tend souvent à s'effacer. Elle devient évanescence, dès qu'on pense aux multiples interprètes – jongleurs, ménestrels, etc. – qui, à une époque où les œuvres se diffusent volontiers par voie orale, se substituent aux yeux du public à l'écrivain, d'ailleurs souvent anonyme¹¹⁹ pendant la première moitié du Moyen Âge. Encore à l'aube de la Renaissance, juste avant l'essor de l'imprimerie (qui ne réduira que progressivement la variance des textes), Villon rappelle combien une œuvre même écrite est sujette à être déformée. Ironique, n'autorise-t-il pas Jean de Calais à « gloser et commanter », « diminuer ou augmenter » son *Testament* (v. 1852-1854), de manière à lui donner le sens qu'il désire, pour le meilleur ou le pire ? Dès la fin du Moyen Âge, le lecteur, malveillant ou ignare, peut se profiler en *contre-auteur* prêt à déconstruire l'œuvre plutôt qu'en *co-auteur* (le copiste) qui amplifie ou abrège le texte qu'il transcrit.

La « variance » (Cerquiglini, 1989, p. 57-69) si caractéristique des textes médiévaux en langue vernaculaire s'estompe pourtant à l'époque de Charles VI : les manuscrits sont contemporains de leurs auteurs et ceux-ci authentifient les œuvres par des formes de signature. Certains vont jusqu'à superviser la transcription et la mise en page du manuscrit,

116 Dauphant, 2015a, p. 54-63.

117 Wolf (2008, p. 190) parle de facteur littéraire déterminant (« literarische Grösse ») dans la transmission des textes.

118 Citation et commentaire chez Hult, 1986, p. 34-55.

119 Voir Zumthor, 1983, p. 209-214.

comme le firent, tout au long du Moyen Âge¹²⁰, des auteurs écrivant en latin. À leur image, des poètes français se mettent à annoter ou transcrire eux-mêmes des parties du texte, ainsi dans le cas, bien étudié¹²¹, de Christine de Pizan. Sous Charles VI, Eustache Deschamps écrit aussi le premier tombeau littéraire dédié à un poète français, champenois comme lui, déplorant « la mort Machaut, le noble rethorique » (ball. CXXIV et CXXV, refrain) dont lui-même fut un fervent lecteur¹²². Le poète ne met désormais plus sa plume au service du seul chevalier, même si Cuvelier fait encore acte de propagande¹²³ en coulant la vie de Du Guesclin, mort en 1380, dans la forme d'une chanson de geste. Christine et ses contemporains sont en quête de gloire et reconnaissance sociale. Le nom de la poétesse et sa présence 'physique' dans la miniature préliminaire – on la reconnaît à sa coiffe de veuve – réalisée sous son contrôle personnel¹²⁴, traduisent l'image que Christine veut donner de soi au public, bien qu'aucun de ses portraits « ne nous restitue véritablement sa physionomie¹²⁵ ». Elle fonde ainsi l'unité du manuscrit et en garantit l'authenticité. Les imprimeurs du XVI^e siècle ne procéderont pas autrement, quand ils mettront en exergue le nom de l'auteur sur la couverture du livre et feront précéder l'œuvre de son portrait, de manière à « constituer l'écriture comme l'expression d'une individualité » (Chartier, 1996, p. 66-67). Entre une écriture à plusieurs mains et la conscience de plus en plus affirmée que l'auteur a de sa dignité et de sa responsabilité d'écrivain, le tournant du XIV^e au XV^e siècle apparaît décidément comme un moment de renouveau et de changements décisifs.

Les « figures-écrans » aussi méritent quelques remarques complémentaires. À elles seules, les ballades d'Eustache Deschamps permettent de mesurer l'étendue de ce champ d'investigation. Le poète peut ainsi se poser en conseiller du prince, feignant de donner la parole

120 Wolf, 2008, p. 286-288.

121 Voir Delsaux (2013).

122 McGrady, 2006, p. 152-169.

123 Voir Guinée (2008, p. 78-103), qui montre combien Du Guesclin, soucieux « de se gagner les médias » (*ibid.*, p. 83), recourait au service de ménestrels. Boucicaut, de son côté, semble être l'instigateur de sa propre biographie : voir la contribution d'Élisabeth Gaucher dans le présent volume.

124 Lechat (2015).

125 Ouy, Reno & Villela-Petit (2012, p. 136) dans le chapitre consacré aux peintres enlumineurs.

à Aristote¹²⁶, maître d'Alexandre, puis, dans l'envoi de la ballade, s'adresser lui-même au roi en lui proposant l'empereur macédonien en exemple. De l'autre côté, témoin de la guerre de Cent Ans, il se voit en prophète des temps modernes, modulant sur sa lyre tour à tour les cris de Siméon et les plaintes de Jérémie tout en se réclamant de l'autorité de Bède, Merlin et la Sibylle :

J'ay tant crié*, com le viel Symeon, *crier, se plaindre
 Et lamenté, comme fist Jeremie,
 En esperant, que la redempcion
 De Gaule en grec sur la terre d'Albie,
 Voy approchier, et que la prophecie
 Bede, Merlin et Sebile, ensement
 Avec le Brut commencent proprement
 Leur grand effect. (Ball. xxvi, v. 1-8)

La tendance de Deschamps à « l'énumération chaotique » (Jeay, 2006, p. 367)¹²⁷ est connue. Elle lui sert à camper son autorité face au prince en se posant en imitateur de modèles reconnus ; Jacques Legrand fait de même quand, dans l'*Archiloge Sophie*, il affirme être l'héritier des philosophes, se réclamant de la *translatio studii*. Par contre, Deschamps, qui vise un public autrement plus large que celui de la cour, n'hésite pas à tourner en dérision ses vaines tentatives de prêcher la morale à ses contemporains : cela revient à prendre « les asnes a la glus », faire « au cul de l'asne tes chants » (ball. xcvii, v. 7 et 11) ! L'âne est ici identifié aux lecteurs ou auditeurs obtus, réfractaires aux leçons du poète. Par l'animalisation et le recours au terme obscène, Deschamps leur nie toute dignité humaine, toute lumière de la raison ; il fait d'eux des pécheurs végétant dans la nuit du vice. Lui-même se présente métamorphosé en oiseaux dans la ballade LXIII : faucon à la vue perçante, puis grue à l'ouïe exceptionnelle et, enfin, pie « mis en caige » (v. 7), punie pour avoir trop parlé. La métaphore aviaire pose le poète en témoin critique de son temps, mais enfermé pour en avoir trop dit. Il s'en plaint à Jupiter qui lui propose de devenir une fourmi vivant en sécurité dans son « trou » (v. 23) garni de vivres ; qu'il soit un buffle qui entend mal, une taupe

126 *Ibid.*, ball. 99. Voir aussi la ball. 98 qui s'ouvre sur une liste des « saiges clers en philosophie » (v. 2) comprenant Hermogène, Virgile, Platon, Diogène, Philémon (grammairien grec), Hippocrate et Aristote, le plus grand parmi eux.

127 Jeay (2006) : les p. 365-432 sont consacrées à Deschamps.

qui ne voit pas, un hérisson sachant garder bouche close ! En passant en revue les animaux (guère valorisés dans la tradition médiévale !) auxquels il est susceptible de s'identifier, Deschamps exprime le malaise d'un poète de cour qui voit et entend trop, mais doit apprendre à se taire, s'il ne veut pas perdre ses gages ou, pire, finir en prison ou exilé loin de la cour – comme Ovide qui fut relégué sur les rives de la Mer Noire pour avoir vu on ne sait trop quoi dans le palais d'Auguste.

La liberté de la parole a donc ses limites. Mais le poète peut jouer la carte carnavalesque – comme Rutebeuf en amont ou Villon en aval – pour divertir un public dont, en fin de compte, il dépend. Ainsi, Deschamps écrit un « testament par esbatement » sous forme d'épître (pièce n° MCCCXI) ou revendique le titre burlesque de « chancelliers des Fumeux » (ball. DCCCXIII). Il aurait « le 'cervel enfumé' de vin » (Jay, 2015, p. 111)¹²⁸, serait sujet à de terribles sautes d'humeur – tour à tour mélancolique et colérique – qui le font « muser souvent et si ne say pourquoi » (refrain). Entre sérieux et comique, les figures d'auteur – et de lecteur ! – sont susceptibles de multiples variations : la gamme va, pour le premier, du moraliste et *præceptor principis* à l'amuseur, pour le second du courtisan féru de littérature à ceux qui ont l'entendement rude, en passant par le roi, destinataire privilégié.

Ces dernières années, figures et postures d'auteur au Moyen Âge ont fait l'objet de colloques, ainsi dans le volume édité par les soins de Virginie Greene (2006), auquel fait pendant un volume centré sur le lecteur, paru la même année (Bohler, 2006). Mais, contrairement à ces publications, contrairement aussi au livre de référence de Florence Bouchet (2008), déjà cité, et aux travaux rassemblés dans *Les Manuscrits médiévaux témoins de lecture* (Croizy-Naquet, Harf-Lancner & Szkilnik, 2015) qui, tous, embrassent une période de deux siècles voire plus, nous nous sommes volontairement limités au temps de Charles VI, convaincus qu'il s'agit là d'un moment-charnière. À notre connaissance, aucun médiéviste n'a tenté à ce jour de dresser la cartographie des pratiques communicatives à une période historique précise, de manière à les saisir dans leur complexité et leurs interactions. C'est ce que se sont proposé de faire les auteurs des études réunies dans le présent volume, résultat

128 Jay (2015) : les p. 110-127 sont consacrées à Deschamps.

final d'un projet soutenu par le Fonds National Suisse de la recherche scientifique : offrir l'instantané d'un territoire à géographie variable, celui du règne de Charles VI. Une tranche de vie littéraire aux enjeux étonnamment actuels.

Jean-Claude MÜHLETHALER,
Delphine BURGHGRAEVE,
Claire-Marie SCHERTZ

BIBLIOGRAPHIE D'ORIENTATION

La présente bibliographie indique les études et articles cités dans l'*introduction*, lesquels nous ont accompagnés pendant ces années de recherche. Corollaire obligatoire, chaque contribution du volume comporte une bibliographie spécifique.

TEXTES

- ALAIN CHARTIER, *Le Quadrilogue invectif*, éd. par Florence Bouchet, Paris, Champion, 2011.
- ALAIN CHARTIER, BAUDET HERENC, ACHILLE CAULIER, *Le Cycle de la Belle Damme sans mercy*, éd. et trad. par David F. Hult & Joan E. McRae, Paris, Champion, 2003.
- Les Auctoritates Aristotelis. Un florilège médiéval, étude historique et édition critique*, éd. par Jacqueline Hamesse, Louvain/Paris, Publications Universitaires / Béatrice-Nauwelaerts, 1974.
- BOCCACE, *In Defense of Poetry. Genelalogiæ deorum gentilium Liber XIV*, éd. par Jeremiah Reedy, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1978.
- BOCCACE, *Trattatello in laude di Dante*, éd. par Bruno Maier, Milan, Rizzoli, 1965.
- BOCCACE, *Des cleres et nobles femmes*, éd. par Jeanne Baroin & Josiane Haffen, Université de Besançon, Annales Littéraires, 1993.
- BRUNET LATIN, *Li Livres dou tresor*, éd. par Francis J. Carmody, Genève, Slatkine Reprints 1998 (1^{re} éd. 1948).
- CHRISTINE DE PIZAN, *Le Chemin de longue étude*, éd. et trad. par Andrea Tarnowski, Paris, Le Livre de Poche (Lettres gothiques), 2000.
- CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre de l'advison Cristine*, éd. par Christine Reno & Liliane Dulac, Paris, Champion, 2001.
- Le Conte du papegau*, éd. et trad. par Hélène Charpentier & Patricia Victorin, Paris, Champion, 2004.
- DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, éd. par Guglielmo Gorni, Turin, Einaudi, 1996.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, éd. par Tommaso Casini, revue par S.A. Barbi, Florence, Sansoni, 1970 (6^e éd.).
- DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, Columbia University, Center for Digital Research and Scholarship, Dpt. of Italian (URL : <http://digitaldante.columbia.edu/library/dantes-works/convivio-italian>).
- Le Débat sur le Roman de la Rose*, éd. par Éric Hicks, Paris, Champion, 1977.
- EUSTACHE DESCHAMPS, *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, 11 vol., éd. par

- le marquis de Queux de Saint-Hilaire & Gaston Raynaud, Paris, Firmin Didot, 1878-1903.
- FRANÇOIS VILLON, *Lais, Testament, Poésies diverses*, éd. et trad. par Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Champion Classiques, 2004.
- GUILLAUME DE LORRIS & JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. par Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche (Lettres gothiques), 1992.
- GUILLAUME DE MACHAUT, *Le Livre du Voir Dit*, éd. par Paul Imbs, trad. par Jacqueline Cerquiglini, Paris, Le Livre de Poche (Lettres gothiques), 1999.
- JACQUES LEGRAND, *Archiloge Sophie*, éd. par Evencio Beltran, Paris, Champion, 1986.
- JEAN LE FÈVRE DE RESSONS, *Les Lamentations de Matheolus*, éd. par Tiziano Pacchiarotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.
- LAURENT DE PREMIERFAIT, *Laurent de Premierfait's Des cas des nobles hommes et femmes*, éd. par Patricia M. Gathercole, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968.
- LAURENT DE PREMIERFAIT, *Boccace, Decameron, traduction de Laurent de Premierfait*, éd. par Giuseppe Di Stefano, Montréal, Ceres, 1998.
- Le Mesnager de Paris*, éd. par Georgina E. Brereton & Janet M. Ferrier, trad. par Karin Ueltschi, Paris, Le Livre de Poche (Lettres gothiques), 1994.
- Pastoralet*, éd. par Joël Blanchard, Paris, Puf, 1983.
- PHILIPPE DE MÉZIÈRES, *Songe du Viel Pelerin*, éd. par Joël Blanchard, Genève, Droz, 2015.
- THOMAS III DE SALUCES (TOMMASO III DI SALUZZO), *Il Libro del Cavaliere errante*, éd. et trad. par Marco Piccat, Boves, Araba Fenice, 2008.

ÉTUDES ET ARTICLES

- AMOSSY, Ruth, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006.
- AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009 (URL : <http://aad.revues.org/662>).
- ARMSTRONG, Adrian & KAY, Sarah, *Une muse savante ? Poésie et savoir, du Roman de la Rose jusqu'aux rhétoriciens*, trad. R. Feunette, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- ASCOLI, Albert R., *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, vol. II, p. 491-495.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle & HARF-LANCNER, Laurence (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, 2 vol., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- BAYARD, Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Minuit, 2010.

- BECKER, Karin, « La mentalité juridique dans la littérature française (XIII^e-XV^e siècles) », *Le Moyen Âge*, n° 103, 1997, p. 309-327.
- BECKER, Karin, *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps. Entre poésie et pragmatisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- BENNETT, Andrew, *The Author*, Londres et New York, Routledge, 2005.
- BERTHELOT, Anne, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, Montréal et Paris, Institut d'Études Médiévales / Vrin, 1991.
- BEVILACQUA, Mirko, *Leggere per diletto. Saggi sul Decameron*, Rome, Salerno, 2008.
- BLANCHARD, Joël & MÜHLETHALER, Jean-Claude, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, PUF, 2002.
- BOHLER, Danielle (éd.), *Le Goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 2006.
- BOUCHET, Florence, *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Champion, 2008.
- BOUCHET, Florence, « Les cinq sens du lecteur médiéval », *L'Univers du livre médiéval*, éd. K. Ueltschi, Paris, Champion, 2014, p. 289-305.
- BOURGAIN, Pascale, « Les prologues des textes narratifs », *Les Prologues médiévaux*, éd. J. Hamesse, Turnhout, Brepols, 2000, p. 245-273.
- BOURGAIN, Pascale, « Les verbes en rapport avec le concept d'auteur », *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, éd. M. Zimmermann, Paris, École des chartes, 2001, p. 361-374.
- BOUSMANNE, Bernard & DELCOURT, Thierry, *Miniatures flamandes (1404-1482)*, Paris, BnF, 2012.
- BRATU, Milai C., *L'Émergence de l'auteur dans l'historiographie médiévale en prose en langue française*, thèse soutenue à l'Université de New York sous la direction de N. Freeman Regalado, Ann Arbor, UMI, 2007.
- BRUNN, Alain, *L'Auteur*, Paris, GF/Flammarion, 2001.
- BUCH-JEPSEN, Niels, « Le nom propre et le propre auteur. Qu'est-ce qu'une "fonction-auteur" ? Une Histoire de la "fonction-auteur" est-elle possible ? », éd. N. Jacques-Lefèvre & Fr. Regard, Saint-Étienne, Publications de l'Université, 2001, p. 49-64.
- BURGHGRAEVE, Delphine, « Entre stéréotypie et singularité : la construction de l'*ethos* de Laurent de Premierfait dans ses prologues », *CONTEXTES*, n° 13, 2013 (URL : <http://contextes.revues.org/5814>).
- BURGHGRAEVE, Delphine, MEIZOZ Jérôme & MÜHLETHALER Jean-Claude (dir.), *Postures d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité, Fabula / Les colloques*, 2014 (URL : <http://www.fabula.org/colloques/sommaire2341.php>).
- BURKE, Seán, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010.
- CANFORA, Luciano, *Le Copiste en auteur*, trad. L. Calvié & G. Cocco, Toulouse, Anacharsis, 2012.

- CARRUTHERS, Mary, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2013 (Oxford Scholarship Online, mars 2015).
- CAVAGNA, Mattia, « Aux origines de l'autobiographie poétique entre Italie et France : une lecture parallèle de la *Vita Nova* de Dante et du *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », *Sens, Rhétorique et Musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, éd. S. Albert, M. Demaules, E. Doudet, S. Lefèvre, C. Lucken & A. Sultan, Paris, Champion, 2015, vol. II, p. 837-864.
- CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001.
- CAYLEY, Emma, *Debate and Dialogue. Alain Chartier in His Cultural Context*, Oxford, Clarendon Press, 2006.
- CERQUIGLINI, Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, « Un engin si subtil ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 2001 (1^{re} éd. 1985).
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « Eustache Deschamps en ses noms », *Les « Dictiez vertuelux » d'Eustache Deschamps*, éd. M. Lacassagne & T. Lassabatère, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 9-17.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « Écrire au Moyen Âge », *La Littérature française : dynamique & histoire I*, dir. J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 2007, p. 45-107.
- CHARTIER, Roger, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996.
- COMPAGNON, Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Fabula*, 2009 (URL : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>).
- CONTI, Aidan, « Scribes as Authors, Transmission and Composition : Towards a Science of Copying », *Modes of Authorship in the Middle Ages*, éd. S. Rankovic, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2012, p. 267-288.
- COWLING, David, *Building the Text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- CROIZY-NAQUET, Catherine, HARF-LANCNER, Laurence & SZKILNIK, Michelle (éd.), *Les Manuscrits médiévaux témoins de lecture*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2015.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, 2 vol., trad. Jean Bréjoux, Paris, Puf (Agora), 1986 (1^{re} éd. 1947).
- DAUPHANT, Clotilde, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr. 840). Composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015a.
- DAUPHANT, Clotilde, « Qui voudra de mes choses savoir : lire Machaut, Froissart et Deschamps dans leurs œuvres complètes », *Les Manuscrits médiévaux*

- témoins de lectures*, éd. C. Croizy-Naquet, L. Harf-Lancner & M. Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015b, p. 135-150.
- DELSAUX, Olivier & HAUG, Hélène (éds), *Original et originalité. Aspects historiques et littéraires*, Louvain-la-Neuve, UCL, 2011.
- DELSAUX, Olivier, *Manuscrits et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Âge. Le cas de Christine de Pizan*, Genève, Droz, 2013.
- DELSAUX, Olivier, « Qu'est-ce qu'un *escripvain* au Moyen Âge ? Étude d'un polysème », *Romania*, n° 132, 2014, p. 11-158.
- DESMOND, Marilyn, « The *Querelle de la Rose* and the Ethics of Reading », *Christine de Pizan. A Casebook*, éd. B. K. Altmann & D. L. McGrady, New York et Londres, Routledge, 2003, p. 167-180.
- DHONDT, Reindert, HOREMANS, Katrien, VANACKER, Beatrijs & VANDEMEULEBROUCKE, Karen, *L'Ethos en question*, *CONTEXTES*, n° 13, 2013.
- DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.
- DOUDET, Estelle, « Par le non connuist an l'ome. Désignations et signatures de l'auteur, du XII^e au XVI^e siècle », *Constitution du champ littéraire. Limites – Intersections – Déplacements*, éd. P. Chiron & F. Claudon, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 105-123.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula : la cooperazione interpretativa nei testi*, Milan, Bompiani, 1979.
- EDWARDS, Robert R., « Authorship, Imitation, and Refusal in Late-Medieval England », *Medieval and Early Modern Authorship*, éd. G. Bolens & L. Erne, Tübingen, Narr, 2011, p. 51-73.
- ESTIER, Samuel, *À propos du « style » de Houellebecq. Retour sur une controverse (1998-2010)*, Lausanne, Archipel Essais, 2015.
- FAMIGLIETTI, Richard C., « Laurent de Premierfait. The Career of a Humanist in Early Fifteenth-Century Paris », *Un traducteur et un humaniste à l'époque de Charles VI : Laurent de Premierfait*, éd. C. Bozzolo, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p. 31-47.
- FERLAMPIN-ACHER, Christine, *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, Genève, Droz, 2010.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « Le clerc, le jongleur et le magicien : figures et fonctions d'auteur aux XII^e et XIII^e siècles », « *Toutes choses sont faictes cleres par escripture* ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, *Les Lettres Romanes*, n° hors série, 2004, p. 26-29.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, n° 63, 1969, p. 84-88.
- FURNO, Martine (éd.), *Qui écrit ? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte, XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, ENS, 2009.

- FRAISSE, Luc & WESSLER, Éric (éd.), *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- FRIEDE, Susanne & SCHWARZE, Michael (éd.), *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015.
- GALAND-HALLAND, Perrine, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- GALLY, Michèle, « L'amant, le chevalier et le clerc : l'auteur médiéval en quête d'un statut », *Images de l'écrivain*, éd. J.-L. Diaz, Paris, Université de Paris VII, 1989, p. 11-28.
- GAUCHER, Élisabeth, *La Biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion, 1994.
- GAUCHER, Élisabeth & GARAPON, Jean (éd.), *L'Autoportrait dans la littérature française du Moyen Âge au XVII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2013.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002.
- GINGRAS, Francis, « Pour faire court : conscience générique et formes brèves au Moyen Âge », *Faire court. L'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, éd. C. Croizy-Naquet, L. Harf-Lancner & M. Szkilnik, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 155-179.
- GREENE, Virginie (éd.), *The Medieval Author in Medieval French Literature*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2006.
- GREENE, Virginie, « Le débat sur le *Roman de la Rose* comme document d'histoire littéraire et morale », *Cahiers de Recherches Médiévales*, n° 14 spécial, 2007 (URL : <http://crm.revues.org/2586>).
- GROSSE, Max, *Das Buch im Roman. Studien zu Buchverweis und Autoritätszitat in altfranzösischen Texten*, Munich, Wilhelm Fink, 1994.
- GUENÉE, Bernard, « L'écho d'un prologue : de Guillaume de Tyr à Michel Pintoin », *Les Prologues médiévaux*, éd. J. Hamesse, Turnhout, Brepols, 2000, p. 229-243.
- GUENÉE, Bernard, *Du Guesclin et Froissart. La fabrique de la renommée*, Paris, Tallandier, 2008.
- HAMESSE, Jacqueline (éd.), *Les Prologues médiévaux*, Turnhout, Brepols, 2000.
- HAUG, Hélène, « Le Passage de la lecture oralisée à la lecture silencieuse : un mythe ? », *Le Moyen Français*, n° 65, 2009, p. 1-22.
- HAUG, Hélène, « Lectures devant la cour : enjeux d'une pratique sociale », *Cultures courtoises en mouvement*, éd. I. Arseneau & Fr. Gingras, Montréal, Presses de l'Université, 2011, p. 300-311.
- HAUG, Hélène, « *Ains lisoie entre mes dens*. Figures d'auteurs-lecteurs (XIV^e-XV^e siècles) : une réaction face au succès mitigé des *nouvelletez* littéraires en contexte curial ? », *Fabula / Les colloques. Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, 2014a (URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2402.php>).

- HAUG, Hélène, « L'histoire de la lecture médiévale. État des recherches et inventaire des sources », *L'Œuvre littéraire du Moyen Âge aux yeux de l'historien et du philologue*, éd. L. Evdokimova & V. Smirnova, Paris, Classiques Garnier, 2014b, p. 325-337.
- HULT, David F., *Self-Fulfilling Prophecies. Readership and Authority in the First Roman de la Rose*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Sznycer, Paris, Mardaga, 1976.
- JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 79-101.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Paris, Gallimard (Tel), 2001 (1^{re} éd. 1972).
- JEANNERET, Michel, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987.
- JEAY, Madeleine, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 2006.
- JEAY, Madeleine, *Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- JENNEQUIN-LEROY, Marie, « Le Portrait d'auteur au Moyen Âge. Parcours iconographique à travers les miniatures de quelques manuscrits », *Interférences Littéraires*, n° 2, 2009 (*Iconographies de l'écrivain*), p. 27-37 (URL : <http://www.uclouvain.be/sites/interferences>).
- JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2011 (1^{re} éd. 1992).
- JUNG, Marc-René, « *Poetria*. Zur Dichtungstheorie des ausgehenden Mittelalters in Frankreich », *Vox Romanica*, n° 30, 1971, p. 44-64.
- KELLY, Douglas, *Christine de Pizan's Changing Opinion : A Quest for Certainty in the Midst of Chaos*, Woodbridge, Brewer, 2007.
- KENDRICK, Laura, « Rhetoric and the Rise of Public Poetry : The Career of Eustache Deschamps », *Studies in Philology*, n° 80, 1983, p. 1-13.
- KENDRICK, Laura, « L'image du troubadour comme auteur dans les chansonniers », *Auctor & auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, éd. M. Zimmermann, Paris, École des Chartes, 2001, p. 507-519.
- KOOPMANS, Jelle & VERHUYCK, Paul, *Sermon joyeux et truanderie*, Amsterdam, Rodopi, 1987.
- LACASSAGNE, Miren, « L'Art de dictier : Poetics of a 'New' Time », *Eustache Deschamps, French Courtier-Poet. His Work and His World*, éd. D. M. Sinnreich-Levi, New York, AMS, 1998, p. 181-193.
- LECHAT, Didier, « Christine de Pizan et ses doubles dans le texte et les enluminures du *Livre du duc des vrais amants* », *Sens, Rhétorique et Musique*.

- Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, éd. S. Albert, M. Demaules, E. Doudet, S. Lefèvre, C. Lucken & A. Sultan, Paris, Champion, 2015, vol. II, p. 689-702.
- LUCKEN, Christopher, « Le passe temps de la littérature », *Sens, Rhétorique et Musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, éd. S. Albert, M. Demaules, E. Doudet, S. Lefèvre, C. Lucken & A. Sultan, Paris, Champion, 2015, vol. I, p. 111-128.
- MCGRADY Deborah, *Controlling Readers. Guillaume de Machaut and His Late Medieval Audience*, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 2006.
- MCRÆE Joan E., « A Community of Readers : The Quarrel of de Belle Dame sans mercy », *A Companion to Alain Chartier*, éd. D. Delogu, J. E. McRay & E. Cayley, Leiden/Boston, Brill, 2015, p. 200-222.
- MADUREIRA, Margarida, « Le prince-écrivain : individu et originalité à la fin du Moyen Âge », *Original et originalité. Aspects historiques, philologiques et littéraires*, éd. O. Delsaux & H. Haug, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2011, p. 97-109.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MANGUEL, Alberto, *Une histoire de la lecture*, trad. C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud / Léméac (Babel), 2006.
- MAUPEU, Philippe, *Pèlerins de vie humaine. Autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais*, Paris, Champion, 2009.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Éruditions, 2007.
- MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009 (URL : <http://aad.revues.org/index667.html>).
- MÉNARD, Philippe, « Les dénominations de l'écrivain au Moyen Âge », *Travaux de Littérature*, n° 20, 2007 (*Le Statut littéraire de l'écrivain*), p. 25-40.
- MENEGALDO, Sylvère, *Le Jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles : du personnage au masque*, Paris, Champion, 2005.
- MENEGALDO, Sylvère, « Le premier Parnasse français. Éloge des poètes et de la poésie dans les *Méditations* (1350) de Gilles Le Muisit », *Sens, Rhétorique et Musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, éd. S. Albert, M. Demaules, E. Doudet, S. Lefèvre, C. Lucken & A. Sultan, Paris, Champion, 2015, vol. I, p. 243-259.
- MINET-MAHY, Virginie, THIRY, Claude & VAN HEMELRYCK, Tania (éd.), « Toutes choses sont faictes cleres par escripture ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, *Les Lettres Romanes*, n° hors série, 2004.

- MINET-MAHY, Virginie, *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et discours*, Paris, Champion, 2005.
- MORTIMER, Ruth, *A Portrait of the Author in Sixteenth-Century France*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, « Tristesses de l'engagement : l'affectivité dans le discours politique sous le règne de Charles VI », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n° 24, 2012, p. 21-36.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, « Alain Chartier, Political Writer », *A Companion to Alain Chartier*, éd. D. Delogu, J. E. McRay & E. Cayley, Leiden/Boston, Brill, 2015, p. 163-180.
- NELTING, David, « ... per sonare un poco in questi versi... Dichterliche Autorität und Selbstautorisierung bei Dante », *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters*, éd. S. Friede & M. Schwarze, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015, p. 74-95.
- NICHOLS, Stephen G., *From Parchment to Cyberspace. Medieval Literature in the Digital Age*, New York etc., Peter Lang, 2016.
- OUY, Gilbert, RENO, Christine & VILLELA-PETIT, Inès, *Album Christine de Pizan*, Turnhout, Brepols, 2012.
- PATOINE, Pierre-Louis, « Lire de tout son corps. Une application du modèle neuroesthétique de la lecture empathique », *La Perception entre cognition et esthétique*, éd. A. Bruzan, J.-M. Chevalier, R. Mocan & R. Vicovanu, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 241-257.
- PHILIPPE, Gilles, « Parce qu'un nouvel auteur survient? », *Poétique*, n° 181, 2017, p. 5-17.
- PICHERIT, Jean-Louis, *La Métaphore pathologique et thérapeutique à la fin du Moyen Âge*, Tübingen, Neumeyer, 1994.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Lecteur*, Paris, GF/Flammarion, 2002.
- POMEL, Fabienne, « La fonction-auteur dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun : le double jeu de la consécration et de l'esquive », *Une histoire de la fonction-auteur est-elle possible ?*, éd. N. Jacques-Lefèvre & Fr. Regard, Saint-Étienne, Publications de l'Université, 2001, p. 89-106.
- POMEL, Fabienne, « S'écrire en lectrice. Les métamorphoses de Christine de Pizan dans *Le Chemin de longue étude* », *Lectrices d'Ancien Régime*, éd. I. Brouard-Arends, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 215-230.
- POIRION, Daniel, *Le Poète et le Prince. Évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine Reprints, 1978.
- RABAU, Sophie (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

- RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit III : le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- ROHRBACH, Véronique, « L'auteur des lecteurs. Simenon à travers le courrier de ses lecteurs 'ordinaires' », *Fabula / Les colloques. Postures d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, éd. J. Meizoz, J.-Cl. Mühlethaler et D. Burghgraeve, 2014 (URL : www.fabula.org/colloques/sommaire2341.php).
- ROSSET, Clément, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Minuit, 1999.
- ROUX, Brigitte, *Les Dialogues de Salmon et Charles VI*, Genève, Droz, 1998.
- ROY, Bruno, *Cy nous dient. Dialogue avec quelques auteurs médiévaux*, Orléans, Paradigme, 1999.
- SAENGER, Paul, « Lire aux derniers siècles du Moyen Âge », *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, éd. G. Cavallo & R. Chartier, Paris, Seuil (Points), 2001, p. 153-182.
- SAINTE-BEUVE, *Œuvres I*, éd. M. Leroy, Paris, Gallimard (Pléiade), 1956.
- SAUNIER, Émilie & GIRAUD, Frédérique, « Ressorts stratégiques et intimes de la posture : les cas d'Émile Zola et d'Amélie Nothomb », *Fabula / Les colloques, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, éd. J. Meizoz, J.-Cl. Mühlethaler et D. Burghgraeve, 2014 (URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2398.php>).
- SCHERTZ, Claire-Marie, « Autour de Christine de Pizan : entre lyrisme courtois et engagement politique », *CONTEXTES*, n° 13, 2013 (URL : <http://contextes.revues.org/5798>).
- SCHWARZE, Michael, « Inszenierte (Ko-)Autorschaft und imitative Autorisierung im *Voir Dit* von Guillaume de Machaut », *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters*, éd. S. Friede & M. Schwarze, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015, p. 247-272.
- STEIGERWALD, Jörn, « Doppelte Autorisierung. Giovanni Boccaccios *Esposizioni sopra la Commedia* », *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters*, éd. S. Friede & M. Schwarze, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015, p. 113-136.
- TAYLOR, Jane H. M., *The Poetry of François Villon. Text and Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- TILLIETTE, Jean-Yves, *Des Mots à la Parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000.
- UNZEITIG, Monika, *Autornamen und Autorschaft. Bezeichnung und Konstruktion in der deutschen und französischen Erzählliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts*, Berlin / New York, De Gruyter, 2010.
- VAN HEMELRYCK, Tania, « Mascher l'écriture. Livre, lecture et nourriture aux XIV^e et XV^e siècles », *Être à table au Moyen Âge*, éd. N. Labère, Madrid, Casa de Velasquez, 2010, p. 235-245.

- VAN HOOREBEECK, Céline, « Du livre au lire. Lectures et lecteurs à l'épreuve des catégories sociales », *Lecteur, lectures et groupes sociaux au Moyen Âge*, éd. X. Hermand, É. Renard et C. Van Hoorebeeck, Turnhout, Brepols, 2014, p. 123-131.
- VICTORIN, Patricia, « Un nain et un papegau : des nuances de Merlin au xv^e siècle dans *Ysaïe le Triste* et le *Chevalier au papegau ?* », *L'Esplumoir*, n° 1, 2002, p. 41-55.
- VULTUR, Iona, « La communication littéraire selon Paul Ricœur », *Fabula / Les colloques, L'héritage littéraire de Paul Ricœur*, 2015 (URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1932.php>).
- WOLF, Jürgen, *Buch und Text. Literatur- und kulturhistorische Untersuchung zur volkssprachigen Schriftlichkeit im 12. und 13. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 2008.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.