Fabula-LhT
n° 20, 2018
Le Moyen Âge pour laboratoire
DOI : https://doi.org/10.58282/lht.2139

Tristan(o) — Retour vers le futur d'un roman médiéval

Tristan(o) - Back to the future of a medieval novel

Florent Coste

Pour citer cet article

Florent Coste, « *Tristan(o)* — Retour vers le futur d'un roman médiéval », dans *Fabula-LhT*, n° 20, « Le Moyen Âge pour laboratoire », dir. Florent Coste et Amandine Mussou, Janvier 2018, URL : https://fabula.org/lht/20/coste.html, article mis en ligne le 29 Janvier 2018, consulté le 12 Octobre 2024, DOI : http://doi.org/10.58282/lht.2139

Ce document a été généré automatiquement le 12 Octobre 2024

Florent Coste, « *Tristan(o)* — Retour vers le futur d'un roman médiéval »

Résumé - *Tristano* de Nanni Balestrini est un roman expérimental, fondé sur un protocole combinatoire complexe et dont toutes les versions sont différentes et uniques. Tout en se gardant d'assimiler la mouvance médiévale à un pur jeu expérimental de voix neutres ou à une grande loterie textuelle, on fait le pari ici qu'un détour par les romans en prose médiévaux permet de mieux prendre la mesure de cet objet poétique étrange qui constitue à la fois un défi pour la philologie et l'ontologie de l'œuvre d'art.

Mots-clés - Combinatoire, Informatique, Moyen Âge, Ontologie de l'œuvre d'art, Philologie, Roman

Florent Coste, « *Tristan(o)* - Back to the future of a medieval novel »

Summary - Nanni Balestrini's *Tristano* is an experimental novel, generated by a complex system of combinations, resulting in each version of the novel being different and unique. Without strictly assimilating medieval *mouvance* to some big textual lottery, this article aims at demonstrating how medieval prose novels may prove helpful to understand this strange poetic object, which challenges both medieval philology and artistic ontology.

Ce document a été généré automatiquement le 12 Octobre 2024

Tristan(o) — Retour vers le futur d'un roman médiéval

Tristan(o) - Back to the future of a medieval novel

Florent Coste

Issu des avant-gardes et de l'extrême gauche italiennes, le poète et romancier Nanni Balestrini articule étroitement sa pratique du collage à son engagement dans les luttes sociales[1]. Il peut être considéré comme l'un des premiers contributeurs dans les années 60 à la poésie combinatoire et informatique : avec *Tape mark I* et *Tape mark II*, il programme un énorme IBM 7070 qui assemble des séquences de phrases extraites du *Journal d'Hiroshima* de Michito Hachiya, du *Tao te King* de Lao Tseu et du *Mystère de l'élévateur* de Paul Goldwin. Cette poésie assistée par ordinateur met en œuvre des procédures assez impitoyables d'impersonnalisation de la voix et de pulvérisation de la subjectivité qu'une longue tradition romantique avait jusque-là considérée comme le foyer générateur du sens et du style[2].

En 1966, Balestrini pousse l'expérimentation plus loin. Il forme un projet littéraire et éditorial que les conditions technologiques d'alors commencent à peine à rendre viable : « une édition de copies uniques, numérotées, contenant chacune une combinaison différente du même matériel verbal et élaborées par le programme d'un calculateur IBM ». Quarante ans plus tard, les technologies de l'impression numérique ont fini par rendre réalisable ce livre reposant sur un protocole complexe :

> a) Le livre contient dix chapitres ;
> b) Chaque chapitre comporte dix pages, et chaque page contient deux paragraphes considérés pour ainsi dire comme autant de laisses (*lasse*) ;
> c) Les vingt paragraphes de chaque chapitre sont sélectionnés parmi trente possibles (chaque chapitre ne représente que deux tiers d'un chapitre complet potentiel) ;
> d) Ces paragraphes sont distribués à l'intérieur de chaque chapitre de manière aléatoire. Puis les chapitres ainsi constitués sont ensuite permutés.

[1] Nanni Balestrini, *Gli invisibili* (1987, 1992). *Romanzo*, préf. Antonio Negri, Roma, Derive approdi, 2005 ; *Id*., *Nous voulons tout* (1971), trad. Pascale Pudillon Puma, Genève – Paris, Entremonde, 2012 ; *Id*., *Black out. Poème* (1980), trad. Pascale Pudillon Puma et Ada Tosatti, Paris – Genève, Entremonde, 2011. Pour une lecture de l'ensemble de l'œuvre de Balestrini, voir Antonio Loreto, *Dialettica di Nanni Balestrini : dalla poesia elettronica al romanzo operaista*, Milano, Mimesis, 2014.

[2] John Picchione, The New Avant-Garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices, Toronto, University of Toronto Press, 2004, chap. 7 ; Luigi Weber, Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo novecento italiano, Bologna, Il Mulino, 2007.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

e) Dans le livre, une phrase apparaît toujours une seconde fois, dans une laisse numériquement identique d'un autre chapitre ; chaque laisse d'un chapitre donné contient au moins une phrase présente dans la laisse correspondante à tous les autres chapitres.
f) Les phrases distribuées et collées sont manifestement extraites de fictions (policières ou érotiques) et de *nonfictions* (manuels de photographie, de botanique, livres de paléontologie, guides touristiques).
g) Ponctuation et typographie sont minimales : le roman se contente des points et des points d'interrogation, neutralise tout cadrage énonciatif, et dissuade tout dépistage philologique de l'origine des phrases à peine traçables.
h) Ce livre s'intitule *Tristano*[3].

1. Cent mille milliards de romans

Un chiffre vertigineux circule : avec l'aide experte de programmeurs, Balestrini a traduit ce protocole sous la forme d'un algorithme générant cent-neuf-mille-vingt-sept-milliards-trois-cent-cinquante-millions-quatre-cent-trente-deux-mille (109 027 350 432 000) exemplaires différents de *Tristano*[4].

Quelles sont les manifestations éditoriales et matérielles de cette expérience probabiliste ? En 1966, les éditions Feltrinelli n'avaient d'abord publié qu'une seule version, en italien, de cette expérimentation combinatoire, reproduite et commercialisée en un nombre limité d'objets identiques. En France, Jacqueline Risset en avait proposé une traduction, *Tristan*, parue en 1972 au Seuil, dans la collection « Tel Quel ». En 2007, les éditions Derive Approdi reprennent le flambeau et poussent le protocole expérimental un peu plus loin (sans atteindre son terme) en exploitant les ressources de l'impression digitale et en imprimant des versions différentes du même roman[5]. En 2013, enfin, la maison d'édition Verso décide, quant à elle, d'imprimer 4000 exemplaires uniques de *Tristano*, dans une traduction anglaise de Mike Harakis.

---

[3] Nanni Balestrini, *Tristano. A novel*, trad. Mike Harakis, préf. Umberto Eco, London – New York, Verso, 2014. Sur les relations entre Eco et Balestrini dans le « gruppo 63 », un mouvement de néo-avant-garde réuni en 1963 à Palerme pour rompre avec la littérature des années 50, voir Nanni Balestrini et Alfredo Giuliani (dir.), *Gruppo 63: la nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, Roma, Feltrinelli, 1964 ; puis, John Picchione, *The New Avant-Garde in Italy*, *op. cit.*, p. 46-48 ; Florian Mussgnug, « Between Novissimi and Nuovo Romanzo: Literary Genre Categories in the Works of the Gruppo 63 », dans John Butcher et Mario Moroni (dir.), *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli: Italian Poetry in the Sixties and Seventies*, Leicester, Troubador, 2004, p. 21-40. Sur le contexte de l'Italie de la fin des années 60, voir Nanni Balestrini et Primo Moroni (dir.), *La Horde d'or. Italie, 1968-1977. La grande vague révolutionnaire et créative, politique et existentielle* (1988), trad. Jeanne Revel *et alii*, Paris, L'éclat, 2017 ; Emilio Sciarrino, *Le Plurilinguisme en littérature : le cas italien*, Paris, Archives contemporaines, 2016.

[4] Gian Paolo Renello a proposé la reconstruction mathématique la plus précise des contraintes que Balestrini a fait peser sur son roman (« Ars poetica, ars combinatoria », *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, Bologna, CLUEB, Il castello di Atlante, 2010, p. 117-155).

[5] Nanni Balestrini, *Tristano. Romanzo multiplo in copia unica*, préf. Umberto Eco, Roma, Derive Approdi, 2007. J'ignore le nombre d'exemplaires imprimés par l'éditeur italien.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Cet article s'appuie sur l'une de ces versions, faisant surgir une difficulté pratique. Les comptes rendus de cet objet éditorial déconcertant portent sur des occurrences différentes : Juliet Jacques chronique pour *Newstateman* l'exemplaire #10625[6] ; Tom Jones recense le livre pour la *London review of Books* avec l'exemplaire #10603[7] ; Edwin Turner livre pour *Bibliokept.org* sa lecture de l'exemplaire #10786[8] ; pour ma part, j'ai fait l'acquisition de l'exemplaire #12455. Le paragraphe qui se trouve à la page 27 de mon exemplaire a peu de chances de se trouver à la page 27 de votre exemplaire, compromettant mon travail d'indexation, de référencement, de citation au sein même de cet article. Une question se pose fatalement : quelles sont les preuves que je puisse vous présenter et que vous puissiez vous-même vérifier sur votre exemplaire ? Faisons-nous tout bonnement la même expérience ? Travaillons-nous sur la même œuvre ? Parlons-nous de la même chose ?

Voici un paragraphe, qui peut donner une idée au lecteur de ce qu'il pourrait trouver (ou pas, ou probablement à une autre page) dans l'exemplaire dont il aurait fait l'acquisition :

> *Without any sign of organisation or notions of the beginning or end of a logical development. It was not just her beauty that attracted him. A fluctuating condition never pays to live in a single dimension in a same culture in a single voice and so capable of outlining other geographies new multitudes. He discovered he was instinctively attracted to her. Passing from a casual description in the space-time continuum to invisible fields of probability in multidimensional spaces. She bent over slightly resting her forehead on my chin. The remaining portion of the field is decorated with angular and triangular shapes on the sides and in the centre of the short side respectively. I lifted her face and kissed her. A map strewn with thoughts that chase after words that never conclude in a definition. The sensation was very intense. From the two open windows some people looking out of the windows opposite could be seen*[9].

6 Juliet Jacques, « Nanni Balestrini's *Tristano*: the love story with 100 trillion possible plotlines », dans *Newstateman*, en ligne, 17 février 2014 : http://www.newstatesman.com/culture/2014/02/nanni-balestrinis-tristano-love-story-100-trillion-possible-plotlines ; consulté le 15 mai 2017.

7 Tom Jones, « Short cuts », dans *London review of books*, en ligne, 5 juin 2014 : http://www.lrb.co.uk/v36/n11/thomas-jones/short-cuts ; consulté le 15 mai 2017.

8 Edwin Turner, « Review (Version #10786 of) Nanni Balestrini's Novel Tristano », dans *Bibliokept.org*, en ligne, 19 mars 2014 : http://biblioklept.org/2014/03/19/i-review-version-10786-of-nanni-balestrinis-novel-tristano/ ; consulté le 15 mai 2017.

9 *Tristano. A novel*, *op. cit.*, #12455, p. 5 : « Sans le moindre signe d'organisation ou la moindre notion de début ou de fin d'un développement logique. Ce n'est pas seulement sa beauté qui l'attirait. Une condition fluctuante ne permet pas de vivre dans une dimension unique dans la même culture d'une seule voix, qui soit capable de brosser les nouvelles multitudes d'autres géographies. Il découvrit qu'il était instinctivement attiré par elle. Passant d'une description ponctuelle dans le continuum espace-temps à des champs invisibles de probabilité dans des espaces multidimensionnels. Elle se pencha légèrement, posant son front sur mon menton. La portion restante du champ est décorée par des formes angulaires et triangulaires respectivement sur les côtés et au centre du côté court. Il releva son visage et l'embrassa. Une carte parsemée de pensées qui courent après des mots qui ne débouchent jamais sur une définition. La sensation était très intense. Par les deux fenêtres ouvertes, on apercevait des personnes qui regardaient les fenêtres opposées. »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Sans conclure à une impossible transmission de l'expérience de lecture proposée par cet objet imprimé, je fais ici l'hypothèse que l'expérimentation de Balestrini partage un air de famille avec l'expérience que nous proposent certains manuscrits médiévaux et que fait le médiéviste citant tel folio de tel manuscrit conservé en exemplaire unique dans telle bibliothèque. On gage ici, comme dans un labyrinthe, que le détour (par l'expérience médiévale) constitue un raccourci (pour mieux comprendre ce collage combinatoire). En somme, il pourrait être pertinent, pour comprendre une entreprise post-gutenbergienne, d'en passer par des formes littéraires prégutenbergiennes, libérées de la pensée textuaire que véhicule l'imprimé[10]. Balestrini prend en effet à contre-pied la « philosophie spontanée du textuel[11] » et du livre imprimé, fondée sur la reproductibilité et l'intégrité. Si *Tristano* met en crise les principes mêmes de l'imprimé moderne, il est opportun d'en chercher des modèles dans des œuvres écrites antérieures à l'invention de Gutenberg — à savoir dans la culture du manuscrit médiéval.

Certes, on aurait pu inscrire l'entreprise de Balestrini dans une histoire au long cours des machines littéraires[12] et de l'*uncreative writing*[13], pour la rapprocher d'abord de *I am that I am* ou *Pistol poem* de Brion Gising, *Cent mille milliard de poèmes* de Queneau, *Marelle* de Cortazar, ou *Les Malchanceux* de Bryan S. Johnson, quitte à s'intéresser à des savants comme G. P. Harsdörffer, Christophorus Clavius ou encore Pierre Guldin[14], voire, en suivant Italo Calvino et Umberto Eco, jusqu'au néohermétisme tardomédiéval inspiré de l'*ars combinatoria* de Raymond Lulle[15]. Toutefois ce n'est pas par ce Moyen Âge, certes ésotérique mais moins saugrenu qu'il n'en a l'air, que l'on veut comprendre la combinatoire informatique de *Tristano*, mais par les actualisations romanesques de la légende médiévale de Tristan.

10 Marshall MacLuhan, La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique, Paris, Gallimard, 1977.

11 Bernard Cerquiglini, Éloge de la variante : histoire critique de la philologie, Paris, Seuil, 1989, p. 12.

12 Italo Calvino, *La Machine littérature*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, 1993.

13 Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, Columbia University Press, 2011 ; Marjory Perloff, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010. Sur la contribution de Balestrini aux digital arts, voir Hannah Higgins (dir.), *Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foun-dations of the Digital Arts*, Los Angeles, University of California Press, 2012.

14 Umberto Eco, « Foreword. What is Balestrini up to now ? », dans *Tristano. A novel*, *op. cit*., p. vi-viii.

15 Italo Calvino, « Cybernétique et fantasmes. Ou de la littérature comme processus combinatoire », *La Machine Littérature*, *op. cit.*, p. 11 ; Umberto Eco, *Scritti sul pensiero medievale*, Torino, Bompiani, 2013, p. 917-967. Il est intéressant de noter que paraît au xvie siècle une œuvre kabbalistique pseudo-lullienne, *Opusculum raymundinum de Auditu kabbalistico* (Venise, Bernardino Veneto de' Vitali, 1518 ; Paris, Gilles Gorbin, 1578 et 1582), dont l'auteur est Pietro Mainardi, un médecin padouan inspirant le personnage homonyme de Borges — personnage dont on sait qu'il fut l'auteur d'une « monographie sur l'*Ars magna generalis* de Raymond Lulle (Nîmes, 1906) ». (Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », *Fictions*, *Œuvres complètes*, t. 1, éd. Jean-Pierre Bernes, Paris, Gallimard, 2010, p. 468).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

2. De *Tristano* à *Tristan* : un détour par la légende de Tristan

Comme Balestrini, Jacques Roubaud a réfléchi aux conséquences éditoriales d'un roman qui explorerait exhaustivement les possibles narratifs de ces personnages.

> J'aurais bien voulu explorer certains de ces univers parallèles et j'avais proposé à mon éditeur (…) de lui fournir une véritable forêt de récits divergents et reconvergents multiples (…). On n'aurait pas imprimé bêtement le même livre immuable pour tout le monde mais, retrouvant les bonnes vieilles habitudes du xiiie siècle (c'était hier), au temps des manuscrits, chaque lecteur aurait eu son propre livre personnalisé. (…) Vous voyez la beauté de la chose : le Lecteur aurait reçu un exemplaire unique, ne ressemblant à aucun autre ; et il aurait, par ses choix, participé à l'acte de création[16].

Un point de comparaison médiéval de *Tristano* pourrait se trouver du côté des romans en prose médiévaux, dont Roubaud disait qu'ils étaient les plus « post-post-post-modernes[17] » de tous. En effet, au sein de la « manuscriture » médiévale (pour reprendre l'expression de Daniel Poirion), chaque nouvel exemplaire donne au moment de la dictée, de la copie ou de la translation l'occasion (pas toujours saisie) d'accroître ou de modifier l'œuvre par la génération de variantes. Voilà peut-être pourquoi Balestrini fait référence, avec *Tristano*, à la légende amoureuse médiévale de Tristan et Iseult — gisement majeur de la littérature occidentale, massif hypotextuel surexposé à la reprise, acte de naissance contesté de l'amour-passion[18].

On peine certes à voir des allusions directes à la légende des amants de Cornouailles. En plus de la technique du collage, le poète italien a en effet remplacé tous les personnages par la lettre C. Cette uniformisation onomastique introduit ainsi une sorte de constante (comme la notation *c* en physique)[19]. L'effet produit est saisissant : en dépit du brassage textuel de fragments très hétéroclites, le roman converge asymptotiquement vers une intrigue, qui laisse inexorablement entrevoir, par bribes ou par flashs, les fluctuations et les déboires d'une relation amoureuse

---

16 Jacques Roubaud, *L'Enlèvement d'Hortense*, Paris, Seghers, 1991, p. 103.

17 *Id*., *Poésie etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995, p. 243.

18 Balestrini évoque « an ironic homage to the archetype of the love story » (« Note on the text », art. cit., p. xii). La thèse de Denis de Rougemont (*L'Amour et l'Occident* (1939), Paris, coll. « 10/18 », 2001), loin de surgir *ex nihilo*, est probablement redevable de l'édition du poème de Thomas par Joseph Bédier. Voir Alain Corbellari, « Le roman de Tristan et Iseut. Contexte et avatars », *Le Philologue et son double. Études de réception médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 248-249.

19 Une autre interprétation circule : C se parerait de la même aura de mystère que le K de Kafka ; ou renverrait à « A. », le personnage féminin de la *Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. Voir à ce sujet Antonio Loreto, « Il ciclo, la copia, il cinema, la critica : C come Tristano », dans *Resine. Quaderni liguri di cultura*, n° 132-133, 2012, p. 127-140.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

entre un homme (C) et une femme (une autre C). Ainsi lit-on dans mon exemplaire #12455 un paragraphe qui se consacre (occasionnellement) aux deux personnages :

> *You had never had any. Ever. She never lad intimate relations with C. At that moment she realised C was having particular relations with other women and decided to leave him. A relationship began and he suggested they went to C. She refused but a few days later she met C her husband and some other people. C accepted and slept at his place. Later as has already been mentioned she went to live with C in a big white house with high windows and a steep roof. When you were living in C did anyone help you pay the rent. Some of the chests turned out to be empty. I nodded and accompanied C to the lift. She got out of the bed and went into the bathroom. He gave me a questionning look but stepped into the lift. I went back and said. He massaged her shoulders and smiled at her. What have you done. Then continuing he realises it was not as he had thought. And later she went up to him and put an arm round him pressing him to her breast*[20].

Dans un environnement où tout ou presque est soumis à la variation, à la modulation et à la redistribution, l'histoire de C impose une épine dorsale, dont le roman ne peut dévier : le mythe par excellence de l'histoire amoureuse — la légende de Tristan et Iseult, dont *Tristano* peut se revendiquer comme l'un des hypertextes. Si nous devons écarter l'hypothèse tentante de la ressemblance paléographique de l'initiale imprimée C avec l'abréviation T, qui court dans les colonnes de nombreux manuscrits du *Tristan en prose* pour indiquer le nom du héros éponyme, d'autres raisons font de ce choix de la variable C une manière de mobiliser l'hypotexte tristanien : si dans cette tradition romanesque médiévale les personnages de Tristan et d'Iseult sont précisément poussés à dissimuler leur nom, la variabilité qui entoure le personnage principal de *Tristano* partage quelque homologie avec le mode d'existence d'une légende générant une multitude vertigineuse de versions et difficilement unifiable sous un archétype[21]. Ainsi la

[20] *Tristano*. *A Novel*, *op. cit.*, #12455, p. 10 : « Tu n'en as jamais eu, jamais. Jamais de la vie. Elle ne noua jamais de relations intimes avec C. À ce moment elle se rendit compte que C entretenait des relations particulières avec d'autres femmes et décida de le quitter. Une histoire commença et il leur suggéra d'aller voir C. Elle refusa, mais quelques jours plus tard, elle fit la rencontre de C son mari et quelques autres personnes. C accepta et dormit chez lui. Plus tard, comme vu précédemment, elle partit vivre avec C dans une grande maison blanche avec de hautes fenêtres et un toit très incliné. Quand tu étais en train de vivre chez C, y a-t-il eu quelqu'un pour t'aider à payer le loyer. Certains des coffres se révélèrent être vides. J'ai hoché la tête et accompagné C jusqu'à l'ascenseur. Elle sortit du lit et alla dans la salle de bains. Il jeta un regard interrogateur mais entra dans l'ascenseur. Je fis demi-tour et dis. Il lui fit un massage aux épaules et lui sourit. Qu'est-ce que tu as fait. Alors, en poursuivant, il se rendit compte que ce n'était pas ainsi qu'il l'avait pensé. Et plus tard elle s'approcha de lui et mit un bras autour de lui en le pressant sur la poitrine. »

[21] C'est pourquoi on doit voir dans *Tristano* une critique du roman bourgeois et de son art de la typification des personnages sociaux, comme le précise judicieusement Antonio Loreto, *Dialettica di Nanni Balestrini*, *op. cit.*, p. 132 : « Per quel che riguarda *Tristano*, dove "C" (valendo questa come variabile) garantisce la medesima situazione ontologica, si capisce qualcuna delle ragioni che hanno portato alla scelta del *Roman de Tristan* quale ipotesto : Tristano è l'eroe costretto a vivere celando in molte occasioni il proprio nome, e due, nel *Roman*, sono i personaggi che hanno nome Isotta ; l'ipotesto, poi, è in realtà un macro-ipotesto, con la conseguenza che si danno tanti diversi Isotta e Tristano quante sono le versioni storicamente diffusesi. Ne viene dunque l'impedimento a che un nome identifi chi un personaggio o comunque un esistente : ciò che un nome porta con sé è il nucleo di una situazione archetipica, astraibile dal fascio di versioni giunte sino a noi. E d'altro canto è contro un archetipo, proprio, che Balestrini intende muovere nella sua operazione critica : quello del romanzo borghese. »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

convocation de cette matrice romanesque tient à sa constitution foncièrement hétérogène et à la mouvance orale dont elle procède. Si la génération des versions de *Tristano* s'affilie explicitement à la pluralisation du récit oral[22], c'est que la légende de Tristan n'est jamais que le rassemblement fragile et difficilement unifiable de contes issus de la tradition orale, comme en témoigne le manuscrit Douce du *Tristan* de Thomas d'Angleterre :

> *Seignurs, cest cunte est mult divers,*
> *E pur ço l'uni par mes vers*
> *E di en tant cum est mester*
> *E le surplus voil relesser.*
> *Ne vol pas trop en uni dire :*
> *Ici diverse la matyre.*
> *Entre ceus qui solent cunter*
> *E de le cunte Tristan parler,*
> *Il en cuntent diversement :*
> *Oï en ai de plusur gent.*
> *Asez sai que chescun en dit*
> *E ço qu'il unt mis en escrit*[23].

Chacun participe à l'écriture du conte, par les performances dont le conte fait l'objet et dont les voix et les lectures sont autant de réincarnations[24]. En sorte que *Tristano* pourrait être considéré comme le résultat du projet consistant à couler ce fonctionnement mouvant de l'oralité à l'intérieur du moule narratif du roman imprimé. Faudrait-il en conclure que la mouvance médiévale s'impose comme le modèle archaïque du collage avant-gardiste ? Nous n'en sommes pas là.

Par ailleurs, le format du roman en prose médiéval a la spécificité de favoriser l'inflation narrative, les interventions et les recompositions, bien davantage que le format rimique et rythmique des octosyllabes de Chrétien de Troyes. En adoptant le format de la prose, la légende de Tristan connut au Moyen Âge une phase déconcertante d'amplification. On décrit le *Tristan en prose* comme une « sorte de pyramide dont la base va sans cesse s'élargissant », ou comme une formation par « couches successives d'alluvions[25] ». On s'accorde pourtant aujourd'hui, après les

22 « Likewise, a spoken story changes more or less when told to different listeners, or at a different time. » (Nanni Balestrini, « Note on the text », art. cit., p. xii).

23 Thomas d'Angleterre, *Le Roman de Tristan*, Oxford, Bodleian Library, ms. Douce, d. 6, f. 6r, v. 835-846 : « Seigneurs, ce conte est fort varié. C'est pourquoi je l'unifie par mes vers et je raconte uniquement ce qui est nécessaire ; j'élimine le surplus. Je ne veux toutefois pas l'unifier à l'excès ; ici, la matière diverge. Chez tous les conteurs, et plus particulièrement chez ceux qui racontent l'histoire de Tristan, il y a des versions différentes. J'en ai entendu plusieurs. Je sais parfaitement ce que chacun raconte et ce qui a été couché par écrit. »

24 Francine Mora, « D'un manuscrit l'autre. Récriture et créativité dans deux manuscrits de la version brève du *Tristan en prose* : le combat de Tristan et de Palamède devant le roi Galcodin »,dans Danièle James-Raoul et Olivier Soutet (dir.), *Par les mots et les textes. Mélanges de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2005, p. 561.

25 Emmanuèle Baumgartner, *Le* Tristan en prose. *Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

travaux d'Emmanuèle Baumgartner, sur l'existence de quatre versions principales (appelées V. I, V. II, V. III, V. IV), derrière lesquelles se cachent toutefois de multiples versions singulières[26]. La variété de ses versions et la diversité de ses réalisations matérielles laissèrent l'impression, assez tenace, d'un roman mal construit, sans unité, coupable d'empiler des aventures sans lien ou de répéter négligemment les mêmes péripéties[27]. Chaque version accorde une place différente au personnage dans le cycle et chaque manuscrit d'une version surajoute une modulation supplémentaire[28].

Face à ce fourmillement de versions manuscrites, la recherche d'une unité organique du roman n'est pas tant découragée que suspectée de reposer sur des attentes anachroniques héritées de la modernité (romantique ou romanesque) et malencontreusement projetées sur un roman qui obéit à de tout autres logiques[29]. L'entrelacement de fils narratifs produit ainsi des analepses aveugles, des prolepses sans lendemain, des incohérences et des contradictions qui démentent tout postulat unitaire, des interpolations d'intermèdes lyriques ou épistolaires, ou encore de mini-cycles qui finissent par perdre de vue le personnage éponyme. Moins qu'un objet aux bords flous et difficile à unifier, il s'agit d'un processus dynamique et complexe de stratification où les discontinuités priment sur les continuités :

> On a du mal à donner du *Tristan* une définition qui rende compte de son identité sans trahir sa mobilité. Il n'est pas seulement, ni partout en lui-même, une histoire de Tristan ; sa matière est difficile à circonscrire ; il paraît peu organique, porté qu'il est par des voix discordantes, et l'on hésite à lui reconnaître une unité ; il se

26 Sur la présentation des quatre versions du *Tristan en prose*, voir *ibid.*, p. 29-87.

27 Bédier en parle comme d'un fatras d'inventions chevaleresques et une bibliothèque de récits de chevalerie. (Thomas d'Angleterre, *Le Roman de Tristan*, éd. Joseph Bedier, Paris, Firmin Didot, SATF, 2, 1905, p. 191-192). Contre ces lectures peu charitables qui assignent ces œuvres en prose à l'enfance du roman, voir Damien de Carne, *Sur l'organisation du* Tristan en prose, Paris, Honoré Champion, 2010 ; Bénédicte Milland-Bove, Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik (dir.), *Des* Tristan *en vers au* Tristan *en prose. Hommage à Emmanuèle Baumgartner*, Paris, Honoré Champion, 2009. Un roman comme *Guiron le Courtois* laissa au xixe siècle la même impression, sous l'ombre portée du roman réaliste français : « ramassis de contes débités sans ordre » pour Paulin Paris, « fatras », encore, pour Eilert Löseth. La tendance est aujourd'hui à la réévaluation du roman dans ses dimensions disjonctives, cycliques et compilatoires : voir Nicola Morato, *Il ciclo di Guiron le Courtois. Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010 ; Sophie Albert, *Ensemble ou par pièces. Guiron le Courtois (xiiie—xve siècle) : la cohérence en question,* Paris, Honoré Champion, 2010 ; Barbara Wahlen, *L'Écriture à rebours. Le Roman de Méliadus du xiiie siècle au xviiie siècle*, Genève, Droz, 2010 ; sur ces trois ouvrages, voir la discussion et la mise en perspective de Richard Trachsler, « Nouvelles recherches sur *Guiron le Courtois*. À propos de trois livres récents », dans *Romania*, n°132 (2014), p. 227-245.

28 Fabrizio Cigni (« Per un riesame della tradizione del *Tristan* in prosa, con nuove osservazioni sul ms. Paris, BnF, fr. 756-757 », dans Francesco Benozzo *et alii* (dir.), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Roma, Aracne, 2012, p. 247-278) a proposé, à la perpendiculaire d'une compréhension par versions, un recensement de la centaine de témoins manuscrits existants, selon qu'ils proposent des assemblages complets, anthologiques, ou fragmentaires, des séquences narratives.

29 Richard Traschler, « De la chimère au mirage. L'interpolation et la critique textuelle », dans Annie Combes et Michelle Szkilnik (dir.), *Le Texte dans le texte. L'interpolation médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 29. Voir dans ce même volume Nathalie Koble, « Pour un nouveau tombeau de Merlin. L'interpolation à l'œuvre dans un manuscrit cyclique du Lancelot-Graal (Paris, BnF, français 98) », p. 215-234 et Noémie Chardonnens, « Entre interpolation et emprunt. Réflexions autour du Roman de Perceforest », p. 105-122.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> distingue inégalement des textes qui l'entourent, mêle ses frontières à eux et englobe certains d'entre eux en partie ou en entier ; son nom change dans certains manuscrits, et l'on va jusqu'à lui refuser le nom de Tristan ou l'attribution à son auteur premier[30].

Il est étonnant de voir combien ces remarques pourraient tout à fait se transposer à *Tristano*, dont l'expérience de lecture laisse douter que ce texte labyrinthique soit verrouillé par une et une seule intention qui le gouvernerait souterrainement. On porte alors sur *Tristano* le regard soupçonneux que la critique porta au xixe siècle sur *Tristan en prose* : un fatras de phrases, une accumulation désordonnée de fragments d'histoires, un empilement précaire de pierres sans mortier, qui ne pouvait que donner du fil à retordre aux philologues[31].

3. Problèmes philologique et ontologique

Traduisons alors les problèmes ontologiques posés par *Tristano* dans des termes philologiques.

L'ontologie de l'œuvre d'art est un compartiment de l'esthétique, qui s'interroge sur les modes d'existence de l'œuvre d'art dans et hors des objets qui l'incarnent[32] et qui cherche à rendre justice à l'unicité de l'œuvre et du potentiel fourmillement d'objets susceptibles d'en être l'habitacle[33]. On a ainsi pu poser une distinction (qu'on croyait résistante au temps, mais peu commode pour le médiéviste) entre œuvre autographique (œuvre à exemplaire unique, dont la reproduction constitue une contrefaçon) et œuvre allographique (œuvre consistant en plusieurs objets qui n'augmentent pas l'œuvre)[34]. On peut définir en des termes ontologiques l'entreprise de la philologie médiévale comme la science qui rend intelligible la mouvance de manuscrits médiévaux (dispersés en un nombre de versions difficile à appréhender) à l'intérieur du livre imprimé (reproductible en exemplaires identiques). Les débats des philologues ne portent finalement que sur la pertinence des méthodes pour assurer ce transfert ontologique de la manuscriture médiévale dans un régime allographique propre à faire connaître plusieurs versions.

---

30 Damien de Carne, « Texte et cycle : l'identité contradictoire du *Tristan en prose* », dans Barbara Fleith, Réjane Gay-Canton et Géraldine Veysseyre (dir.), *De l'(id)entité textuelle au cours du Moyen Âge tardif (xiiie-xve siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 229-254.

31 *Tristano* semble thématiser de manière métatextuelle ces jeux de la continuité et de la discontinuité : « While she was getting undressed she thought about everything that had happened the previous day. A huge pile of sentences that don't mean anything. The making and breaking of language. He thought to himself it was in the end a complete farce. » (*A Novel*, *op. cit.*, #12455, p. 67) ; « Giving the impression of fragments arbitrarly taken from an uninterrupted tissue » (*Ibid.*, p. 77) ; « The construction technique uses weel-polished stones without mortar » (*Ibid.*, p. 79)

32 Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

33 Rainer Rochlitz, *L'Art au banc d'essai*, Paris, Gallimard, Nrf essais, 1998, p. 59-60.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Schématiquement, la philologie se construit autour d'un débat entre deux écoles sur la question de l'établissement de l'édition critique : d'un côté les lachmaniens estiment devoir et pouvoir créer de l'intelligibilité, en élaborant un *stemma codicum* dérivant d'un type (ou d'un *Urtext* réel ou hypothétique), vers lequel tendent leurs regards ; de l'autre, à l'opposé de cette philologie reconstructive, les bédiéristes, méfiants à l'égard de monstres ecdotiques quasi illisibles et doutant d'une totale reconstructibilité du texte original, préfèrent, par réalisme et souci de clarté, partir du présent des copies et identifier une bonne version, empiriquement ostensible, à partir de laquelle établir des variantes. Si ce débat ancien prend des allures de querelle montée en épingle[35], ces deux écoles présentent pourtant chacune leur avantage, sur des corpus favoris et adaptés à leur méthode (les chansonniers pour les lachmaniens, les fabliaux pour les bédiéristes). Avec les romans en prose, dont la prolifération des versions laisse perplexe, le travail s'est imposé d'éditer d'abord une version de base (dite « vulgate » : celle qu'on juge la plus diffusée et représentative, la plus cohérente d'un point de vue narratif, la plus correcte d'un point de vue linguistique), puis dans des volumes séparés des versions alternatives[36]. La solution bédiériste a donc logiquement prévalu[37], même si, depuis quelques temps, les néo-lachmaniens montrent, avec des arguments convaincants, qu'ils n'ont pas dit leur dernier mot sur les romans en prose médiévaux[38].

Si l'on s'imagine *Tristano* comme une acclimatation systématique au régime de l'imprimé de la légende mouvante du Tristan, on doit alors se demander de quoi serait capable un philologue devant *Tristano*. La réponse n'est pas très optimiste : le roman de Balestrini laisse démuni le bédiériste, dans la mesure où il n'offre aucune version meilleure qu'une autre (toutes les versions peuvent faire office de version de base) ; de même le lachmanien, dont la tendance à regarder vers le haut se

34 Nelson Goodman, *Langages de l'art*, *Une approche de la théorie des symboles* (1968), trad. Jacques Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 ; *Id.* et Catherine Elgin, « L'œuvre d'art survit-elle au monde ? », *Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et dans d'autres sciences*, trad. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, PUF, 1994, p. 49-66. Des approches moins nominalistes sont également possibles : Richard Wollheim (*L'Art et ses objets*, trad. Richard Crevier, Paris, Aubier, 1994) utilise la distinction introduite par C. S. Peirce en métaphysique entre *type* et *token* (type et occurrence); Joseph Margolis (« La spécificité ontologique des œuvres d'art », dans Danielle Lories [dir.], *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 211-219) reprend la distinction de Glickmann entre le faire (je fais des objets particuliers) et le créer (je crée de nouveaux types) ; Étienne Souriau distingue les œuvres à corps unique et définitif et les œuvres qui ont des corps de rechange (*Les Différents modes d'existence* (1943), préf. Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, PUF, 2009) ; Gérard Genette (*L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, p. 23-42) distingue pour sa part œuvres matérielles et œuvres idéales (ou œuvres à immanence physique et œuvres à immanence idéale).

35 Michel Zink, « Le triomphe du texte et la disparition du lecteur », dans *Critica del testo*, XV, 3, 2012, p. 185.

36 *Le Roman de Tristan en Prose*, Philippe Menard (éd.), vols. 1-9, Genève, Droz, 1987-1997.

37 Sur la nécessité de « se résoudre à éditer ou à commenter la copie ou la version qui lui paraît la plus satisfaisante, la plus proche de l'original », voir Emmanuelle Baumgartner, *Le* Tristan en prose, *op. cit.*, p. 265.

38 Voir Cesare Segre, *Ecdotica e comparatistica romanze*, éd. Alberto Conte, Milano, Ricciardi, 1998 ; Richard Trachsler, « Nouvelles recherches sur *Guiron le Courtois*. À propos de trois livres récents », art. cit. ; Lino Leonardi et Richard Trachsler, « L'édition critique des romans en prose : le cas de Guiron le Courtois », dans David Trotter (dir.), *Manuel de la philologie de l'édition*,Berlin – Boston, De Gruyter, 2015, p. 46-80.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

trouve contrecarrée par l'absence de version plus correcte ou plus fautive qu'une autre. Ces deux philologues cherchent en réalité dans *Tristano* des choses qu'ils ne peuvent pas y trouver. Le lachmanien, ambitieux, cherche à reconstruire des auteurs donnant des impulsions premières et originelles (mais le siège auctorial de *Tristano* a été vidé) ; le bédiériste, raisonnable, s'intéresse à des copistes auxquels on pourrait se fier (mais il ne trouve que des imprimantes, des algorithmes et des singes dactylographes[39]). *Tristano* décourage donc toute procédure d'établissement du texte, car si la philologie imagine un auteur infaillible trahi par d'infidèles copistes qui altèrent la tradition en la transmettant[40], *Tristano* vide le concept de faute de toute son utilité philologique : avec un auteur qui a déserté le site de production du sens, avec des scribes infaillibles (dans la transcription) et interventionnistes (dans la compilation des pièces, outrepassant leur sage conservation), avec un archétype inexistant[41], il est impossible d'isoler des fautes permettant de trier le bon grain de l'ivraie.

L'absence d'archétype (empirique ou postulé) n'est pas sans conséquences : faute d'un tel original porteur d'une intention, la lecture ne peut pas être reconnaissance de quoi que ce soit ; faute de trouver une œuvre, il incombe au lecteur, comme aux éperdus archivistes de la bibliothèque de Babel dont les exemplaires uniques ne se ressemblent qu'à *n* caractères près, la tâche de prendre en charge le sens et de conjurer par sa création continuée la dissolution menaçante de la tapisserie en train de se tisser[42]. Y aurait-il autant de textes que d'exemplaires et autant d'exemplaires que de lecteurs pour les créer en les lisant ? Serait-on amené, comme l'a fait la *New Philology* avec les manuscrits médiévaux[43], à ne conclure, faute de texte définitif et faisant autorité, que tout manuscrit est autographe (au sens philologique) et autographique (au sens ontologique), qu'une édition critique du texte occulte l'expérience matérielle du manuscrit et qu'il nous faut nous contenter des éditions mimétiques ou des numérisations de manuscrits[44] ? La question est à la fois

39 « Si, donc, l'on admet que la notion de texte n'est, dans son ambiguïté, pas constitutive de la définition du paradigme bédiériste, on caractérisera ce dernier par l'exaltation du copiste au détriment de l'introuvable auteur. » (Alain Corbellari, « Le texte médiéval. La littérature du Moyen Âge entre topos et création », dans *Poétique*, n° 163, 2010, p. 265).

40 Luciano Canfora (*Le Copiste comme auteur*, Toulouse, Anacharsis, 2012) reproche à la philologie de confiner le copiste à des tâches secondaires et ancillaires — ce qui relève d'un contresens majeur sur la transmission des manuscrits anciens.

41 « The fact that the mechanical reproduction process can be surpassed by that offered by digital technologies seems to hint at the infinite variety of shapes in nature, where each element, from the leaf of a tree to a human being, is always a slightly different variant of a non-existing prototype. » (Nanni Balestrini, « Note on the text », dans *Tristano. A novel*, *op. cit.*, p. xii).

42 « Her story weaves and unweaves like the tapestry she was working on. » (*Tristano*. *An Novel*, *op. cit.*, #12455, p. 12) ; « And only by doing the same will Balestrini's readers have become co-authors (or maybe the sole authors) : by exercising their own creativity. » (Umberto Eco, « What is Balestrini up to now ? », art. cit., p. x).

43 *Speculum,* n° 65, *The New Philology*, dir. Stephen G. Nichols, 1990 ; Keith Busby (dir.), *Towards A Synthesis, Essays on the New Philology,* Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1993 ; Stephen Nichols, « New Challenges for the new medievalism », dans R. Howard Bloch, Alison Calhoun, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Joachim Küpper et Jeanette Patterson (dir.), *Rethinking the new medievalism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2014, p. 12-38.

44 Alain Corbellari, « Le texte médiéval. La littérature du Moyen Âge entre topos et création », art. cit., p. 266.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

philologique et ontologique : si ce ne sont pas les mêmes exemplaires d'un livre, sont-ce encore toutefois les exemplaires d'un même livre ? Si nos exemplaires de *Tristano*, performés qu'ils sont par une foule diverse de lecteurs, ne dépendent plus d'un même type, forment-ils encore à proprement parler une œuvre ?

Or, de ce point de vue, *Tristano* a ceci en commun avec des œuvres médiévales manuscrites qu'ils échappent au partage classique entre œuvre allographique et œuvre autographique et qu'ils font vaciller l'idée d'une constance et d'une consistance de l'œuvre recouvrant la multiplication de ses occurrences et garantie par l'auteur.

4. Partialité, pluralité et partage de l'expérience

Tristano consiste-t-il en la somme d'un bon billion d'exemplaires (autographiques, singuliers et dont il faudrait se tuer à faire les recoupements un à un) ? À moins d'être un esprit aussi puissant qu'un ordinateur, il nous est refusé d'en faire la pleine expérience. Pour autant, nous faisons bien, aussi particulière soit-elle, une expérience *de* (dont l'objet est) *Tristano.* La question n'est pas de savoir si nous faisons l'expérience de l'œuvre, mais à quel degré de partialité nous la faisons.

Le salut pourrait venir de l'ontologie de l'œuvre d'art de Genette favorable à ce genre de subtilités. Ce dernier isole des cas où des artistes font des répliques de leurs propres œuvres, produisent des révisions, réalisent des traductions, multiplient les versions. La pluralité d'immanence qualifie donc ces situations, où une œuvre se manifeste, de manière partielle, indirecte ou fragmentaire, en plusieurs objets non identiques et concurrents.

> Ce mode caractérise toutes les situations où un, quelques, voire tous les récepteurs ont affaire, sciemment ou non, à une manifestation incomplète et en quelque sorte défective d'une œuvre dont certaines parties, ou certains aspects, restent momentanément ou définitivement hors d'atteinte. (…) Dans cette situation, le caractère partiel de la réception ne tient pas à une insuffisance subjective de l'attention, mais au fait objectif qu'une partie ou un aspect de l'objet d'immanence est rendu imperceptible, par absence ou par occultation. (…) la notion d'incomplétude de manifestation implique que l'objet d'immanence comporte, a comporté ou aurait dû comporter d'autres aspects que ceux qui s'offrent *hic et nunc* à la perception[45].

[45] Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, *op. cit.*, p. 327-328.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Puisque ses exemplaires ne mobilisent jamais que deux tiers d'une matière disponible, *Tristano* a en commun avec bien des manuscrits médiévaux d'être des « manifestations lacunaires ». Les lecteurs de *Tristano* comme du *Tristan en prose* vivent très exactement la situation ici décrite de réceptions dissociées, qui sont provoquées par des œuvres cumulant la pluralité et la partialité d'immanence. Si « c'est notre goût des intégrales à variantes qui nous fait aujourd'hui juger incomplètes ces réceptions dissociées[46] », la partialité, dans le cas de *Tristano*, comme dans celui des romans en prose médiévaux, exacerbe des désirs élémentaires de recoupement : le travail de recompilation et de collation du copiste médiéval, la tension du philologue vers l'archétype (réel ou conjectural) pour les manuscrits médiévaux, le désir de recomposer toujours plus l'histoire, bref l'envie de lire.

Ce qu'un manuscrit donne à voir d'un roman médiéval n'est jamais qu'un acte de lecture mobilisant la tradition, une tentative faillible mais courageuse de l'arranger, une façon fragile mais audacieuse d'en stabiliser une disposition, une manière, peut-être fautive mais peut-être ingénieuse, de proposer une cohérence, et une invitation partielle à poursuivre encore ce travail[47]. Le parcours du roman de Balestrini suscite également un questionnement sur le sens de telle phrase (toujours déjà vue ou visible ailleurs) et de tel paragraphe. Sommes-nous en droit d'y injecter du sens ? En sommes-nous responsables ? Si cette responsabilité nous incombe, comment se garder de la surinterprétation ? Chaque fin de phrase de *Tristano* dénonce sa propre contingence et met en cause sa propre représentativité ; à chaque section du dispositif, le lecteur, conduit à ne pas se satisfaire de l'exemplaire qu'il lit, doit imaginer les autres versions possibles. L'enquête philologique s'enclenche ici[48].

De ce point de vue, *Tristano* se présente non comme une exaltation du non-sens, mais comme un laboratoire philologique stimulant nos inférences pour recomposer un ordre qui n'existe pas encore. À la différence du livre imprimé (si intègre qu'il dissuade d'aller comparer les textes et renvoie chacun dans la solitude camérale d'une expérience de lecture privée), la tactique éditoriale de Balestrini (*n* exemplaires uniques d'une œuvre allographique) relance incessamment une expérience de partage dans la lecture et nous pousse à aller imaginer ce qu'un autre lecteur pourrait lire, à créer des corpus, à formuler des hypothèses (éventuellement savantes et philologiques), à mettre en place des conditions

46 *Ibid.*, p. 329.

47 Pour une philologie de la réception (ou philologie du lecteur), voir Roberto Antonelli, « Il testo fra autore e lettore », dans *Critica del testo*, XV/2, 2012, p. 7-28 ; Lino Leonardi, « Filologia della ricezione : I copisti come attori della tradizione », dans *Medioevo romanzo*, XXXVIII/1, 2014, p. 5-27.

48 D'une manière similaire, quoique un peu moins paranoïaque, que les contre-enquêtes de Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

collectives de lecture, à échafauder une communauté de lecteurs qui cherchent à partager ce qu'ils lisent. S'il est vrai sans doute qu'à la différence de ce que Balestrini expérimente avec ses lecteurs, très rares étaient les lecteurs au Moyen Âge à éprouver la variabilité du texte[49], en revanche *Tristano* et les romans médiévaux de *Tristan* ont ceci en commun qu'ils organisent une expérience collective et commune, positionnée au cœur de traditions narratives confluentes, qui n'a pas fait de l'intégrité d'un texte unique la condition indispensable à ce partage[50]. À ce titre, roman médiéval et roman digital se retrouvent, au mépris de la linéarité historique, de part et d'autre de l'expérience individualiste du roman moderne imprimé et bourgeois[51]. Si « l'œuvre, comme son nom l'indique un peu, c'est l'action qu'exerce un objet d'immanence[52] », l'unité opérale de *Tristano* (comme celle d'un roman médiéval) tient alors en ce que chaque exemplaire est le support du même type d'efforts et d'inférences, non pour retrouver un substrat commun, mais pour forger une expérience commune. Deux conséquences relativement générales doivent en être tirées : d'une part, une œuvre n'est pas tant une classe d'objets qu'une classe d'expériences[53] ; d'autre part, il serait impossible au médiéviste de scinder en lui, dans une invraisemblable schize méthodologique, le théoricien et l'historien de la

49 « Car nous ne pensons pas, contrairement à ce que disait Bernard Cerquiglini, que l'on puisse comparer la réception du lecteur ou de l'auditeur du moyen âge avec la nôtre. (…) Pour le dire brièvement, nous, lecteurs modernes, au contraire du lecteur médiéval, ne sommes pas dans le mouvement : nous le surplombons, l'observons, tentons d'en rendre compte, mais, par la force des choses, rétrospectivement, avec un regard objectivant. Nous avons à la fois l'avantage et l'inconvénient d'avoir un point de vue global qui nous permet, malgré la diversité, de circonscrire une œuvre dans un nombre limité, si vaste soit-il, de versions, de textes. Pour des raisons d'ordre historique, l'œuvre médiévale finit tout de même par se clore à un certain moment (dans sa matérialité textuelle, s'entend). Le moyen âge, en revanche, est immergé dans le mouvement, il est porté par lui, ou, plutôt, il le porte en avant. Nous pouvons bien penser qu'une partie des hommes du moyen âge en avait conscience (à commencer par les producteurs de textes eux-mêmes, poètes, jongleurs, copistes), mais c'est au niveau de la réception que les choses diffèrent. D'une œuvre, un auditeur ou un lecteur médiéval ne reçoit, n'entend ou ne lit guère plus qu'une version, qui, pour lui, correspond à cette œuvre, alors qu'elle en est seulement constitutive pour nous. Chaque texte prétend représenter l'œuvre et, en ce sens, chacun est légitimement original. » (Waigh Azzam et Olivier Collet, « Le texte dans tous ses états : le projet MÉDIÉVAL et l'édition électronique des œuvres du Moyen Âge », dans Levente Seláf (dir.), *Vers une nouvelle philologie*, Hallgatói Információs Központ, en ligne, 2007 : http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/vers-une-nouvelle/ch14.html ; consulté le 5 novembre 2017) ; « (…) la variance a beau être un phénomène proprement médiéval, elle nous apparaît de manière plus directe à nous, modernes, qu'elle ne le faisait aux lecteurs du Moyen Âge. Ceux-ci ne lisaient ou n'entendaient sans doute dans leur vie qu'une seule version de tel ou tel texte et n'étaient pas directement confrontés à la dissémination des variantes et des récritures, à moins qu'ils ne fussent copistes ou collectionneurs. Sans doute étaient-ils tous conscients de la variabilité potentielle des œuvres, mais elle affectait peu leur propre réception ; ce n'était que rarement une variation effective. » (Patrick Moran, « Le texte médiéval existe-t-il ? Mouvance et identité textuelle dans les fictions du xiiie siècle », dans Cécile Le Cornec-Rochelois, Anne Rochebouet et Anne Salamon (dir.), *Le Texte médiéval : de la variante à la recréation*, Paris, PUPS, 2012, p. 22-23).

50 Ce que rend plus manifeste encore l'adaptation cinématographique de *Tristano* — *Tristanoil* — un film conçu par Balestrini à l'occasion de la dOCUMENTA de 2012 et généré par ordinateur compilant des centaines de clips télévisés (Dallas, CNN, etc.), superposant la voix off de Balestrini lisant le roman et déployant une expérience collective, désormais visuelle et sonore. Sur cette sortie du livre ouvert à ses dimensions audiovisuelles et digitales, voir Gian Maria Annovi, « Verso un'epica espansa : Tristanoil di Nanni Balestrini », dans *Il verri. Rivista di letteratura*, n° 54, février 2014, p. 1-10.

51 L'archéologie des media, pratiquée en France par Yves Citton et dans la médiévistique française par Estelle Doudet, permet précisément de compliquer, à rebours d'un progressisme naïf, les temporalités propres aux technologies médiatiques. C'est à ce titre qu'on peut s'autoriser la lecture conjointe d'un roman digital et d'un roman médiéval. Voir, dans ce numéro, l'article d'Estelle Doudet, « Moyen Âge et archéologie des media. Vers un nouveau temps profond des arts et des imaginaires de la communication » : www.fabula.org/lht/20/doudet.html.

52 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, *op. cit.*, p. 393 et p. 769.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

littérature médiévale : à bonne distance d'un esprit de sérieux historiciste qui assigne chacun à sa période et à sa discipline, la description des pratiques et des usages des œuvres médiévales a bien besoin d'une forme d'inventivité théorique à même de l'émanciper de conceptions trop modernes et de corpus trop canoniques de la littérature.

53 *Ibid.*, p. 318-319. Jérôme David, « L'engagement ontologique », dans Emmanuel Bouju (dir.), *Fragments d'un discours théorique*. *Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015, p. 63-87 : « 1.011 La littérature n'est pas un mot, mais une classe d'expériences. »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Balestrini Nanni, *Gli invisibili. Romanzo* (1987, 1992), préf. Antonio Negri, Roma, Derive approdi, 2005.

—, *Tristano. Romanzo multiplo in copia unica*, préf. Umberto Eco, Roma, Derive Approdi, 2007.

—, *Black out. Poème* (1980), trad. Pascale Pudillon Puma et Ada Tosatti, Genève – Paris, Entremonde, 2011.

—, *Nous voulons tout* (1971), trad. Pascale Pudillon Puma, Genève – Paris, Entremonde, 2012.

—, *Tristano. A novel*, trad. Mike Harakis, avant-propos de Umberto ECO, London – New York, Verso, 2014.

Borges Jorge Luis, *Fictions*. *Œuvres complètes*, t. 1, éd. Jean-Pierre Bernes, Paris, Gallimard, 2010.

Le Roman de Tristan en Prose, Philippe Ménard (éd.), vols. 1-9, Genève, Droz, 1987-1997.

Roubaud Jacques, *L'Enlèvement d'Hortense*, Paris, Seghers, 1991.

—, *Poésie etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995.

Thomas d'Angleterre, *Le Roman de Tristan*, éd. Joseph Bedier, Paris, Firmin Didot, SATF, 2, 1905.

—, *Le Roman de Tristan*, Oxford, Bodleian Library, ms. Douce, d. 6.

Littérature secondaire

Speculum, n° 65/1, *The New Philology*, dir. Stephen G. Nichols, 1990.

Albert Sophie, *Ensemble ou par pièces. Guiron le Courtois (xiiie-xve siècles) : la cohérence en question*, Paris, Honoré Champion, 2010.

Annovi Gian Maria, « Verso un'epica espansa: *Tristanoil* di Nanni Balestrini », dans *Il verri. Rivista di letteratura*, n° 54, février 2014, p. 1-10.

Antonelli Roberto, « Il testo fra autore e lettore », dans *Critica del testo*, XV/2, 2012, p. 7-28.

Azzam Waigh et Collet Olivier, « Le texte dans tous ses états : le projet MÉDIÉVAL et l'édition électronique des œuvres du Moyen Âge », dans Levente Seláf (dir.), *Vers une nouvelle philologie*, Hallgatói Információs Központ, en ligne, 2007 : http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/vers-une-nouvelle/ch14.html; consulté le 5 novembre 2017.

Balestrini Nanni et Giuliani Alfredo (dir.), *Gruppo 63: la nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, Roma, Feltrinelli, 1964.

Balestrini Nanni et Moroni Primo (dir.), *La Horde d'or. Italie, 1968-1977. La grande vague révolutionnaire et créative, politique et existentielle (1988)*, trad. Jeanne Revel et alii, Paris, L'éclat, 2017.

Baumgartner Emmanuèle, *Le* Tristan en prose. *Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Bayard Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998.

Busby Keith (dir.), *Towards A Synthesis, Essays on the New Philology,* Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1993.

Calvino Italo, *La Machine littérature*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, 1993.

Canfora Luciano, *Le Copiste comme auteur*, Toulouse, Anacharsis, 2012.

Carne Damien (de), *Sur l'organisation du* Tristan en prose, Paris, Honoré Champion, 2010.

—, « Texte et cycle : l'identité contradictoire du *Tristan en prose* », dans Barbara Fleith, Réjane Gay-Canton et Géraldine Veysseyre (éd.), *De l'(id)entité textuelle au cours du Moyen Âge tardif (xiiie-xve siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 229-254.

Cerquiglini Bernard, *Éloge de la variante : histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

Chardonnens Noémie, « Entre interpolation et emprunt. Réflexions autour du Roman de Perceforest », dans Annie Combes et Michelle Szkilnik (dir.), *Le Texte dans le texte. L'interpolation médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 105-122.

Cigni Fabrizio, « Per un riesame della tradizione del *Tristan in prosa*, con nuove osservazioni sul ms. Paris, BnF, fr. 756-757 », dans Francesco Benozzo *et alii* (dir.), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Roma, Aracne, 2012, p. 247-278.

Corbellari Alain, « Le texte médiéval. La littérature du Moyen Âge entre topos et création », dans *Poétique*, n° 163, 2010, p. 259-273.

—, *Le philologue et son double. Études de réception médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

David Jérôme, « L'engagement ontologique », dans Emmanuel Bouju (dir.), *Fragments d'un discours théorique*. *Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015, p. 63-87.

Doudet Estelle, « Moyen Âge et archéologie des media. Vers un nouveau temps profond des arts et des imaginaires de la communication », dans *Fabula-LhT*, n° 20, *Le Moyen Âge pour laboratoire*, en ligne, 2017 : www.fabula.org/lht/20/doudet.html.

Eco Umberto, *Scritti sul pensiero medievale*, Torino, Bompiani, 2013.

Genette Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010.

Goldsmith Kenneth, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, Columbia University Press, 2011.

Goodman Nelson, *Langages de l'art*. *Une approche de la théorie des symboles* (1968), trad. Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

— et Elgin Catherine, *Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et dans d'autres sciences*, trad. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, PUF, 1994.

HigginsHannah (dir.), Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foun-dations of the Digital Arts, Los Angeles, University of California Press, 2012.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Jacques Juliet, « Nanni Balestrini's *Tristano*: the love story with 100 trillion possible plotlines », *Newstateman*, en ligne, 17 février 2014 : http://www.newstatesman.com/culture/2014/02/nanni-balestrinis-tristano-love-story-100-trillion-possible-plotlines ; consulté le 15 mai 2017.

Jones Tom, « Short cuts », *London review of books*, en ligne, 5 juin 2014 : http://www.lrb.co.uk/v36/n11/thomas-jones/short-cuts ; consulté le 15 mai 2017.

Koble Nathalie, « Pour un nouveau tombeau de Merlin. L'interpolation à l'œuvre dans un manuscrit cyclique du Lancelot-Graal (Paris, BnF, français 98) », dans Annie Combes et Michelle Szkilnik (dir.), *Le Texte dans le texte. L'interpolation médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 215-234.

Leonardi Lino, « Filologia della ricezione : I copisti come attori della tradizione », dans *Medioevo romanzo*, XXXVIII/1, 2014, p. 5-27.

— et Trachsler Richard, « L'édition critique des romans en prose : le cas de Guiron le Courtois », dans David Trotter (dir.), *Manuel de la philologie de l'édition*,Berlin – Boston, De Gruyter, 2015, p. 46-80.

Loreto Antonio, « Il ciclo, la copia, il cinema, la critica : C come Tristano », dans *Resine. Quaderni liguri di cultura*, n° 132-133, 2012, p. 127-140.

—, *Dialettica di Nanni Balestrini : dalla poesia elettronica al romanzo operaista*, Milano, Mimesis, 2014.

MacLuhan Marshall, *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, Idées, 1977.

Margolis Joseph, « La spécificité ontologique des œuvres d'art », dans Danielle Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 211-219.

Milland-Bove Bénédicte, Harf-Lancner Laurence, Mathey-Maille Laurence et Szkilnik Michelle (dir.), *Des* Tristan *en vers au* Tristan *en prose. Hommage à Emmanuèle Baumgartner*, Paris, Honoré Champion, 2009.

Mora Francine, « D'un manuscrit l'autre. Récriture et créativité dans deux manuscrits de la version brève du *Tristan en prose* : le combat de Tristan et de Palamède devant le roi Galcodin », dans Danièle James-Raoul et Olivier Soutet (dir.), *Par les mots et les textes. Mélanges de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2005, p. 551-561.

Moran Patrick, « Le texte médiéval existe-t-il ? Mouvance et identité textuelle dans les fictions du xiiie siècle », dans Cécile Le Cornec-Rochelois, Anne Rochebouet et Anne Salamon (dir.), *Le Texte médiéval : de la variante à la recréation*, Paris, PUPS, 2012, p. 14-25.

Morato Nicola, *Il ciclo di Guiron le Courtois. Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010.

Mussgnug Florian, « Between Novissimi and Nuovo Romanzo: Literary Genre Categories in the Works of the Gruppo 63 », dans John Butcher et Mario Moroni (dir.), *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli: Italian Poetry in the Sixties and Seventies*, Leicester, Troubador, 2004, p. 21-40.

Nichols Stephen G., « New Challenges for the new medievalism », dans R. Howard Bloch, Alison Calhoun, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Joachim Küpper et Jeanette Patterson (dir.), *Rethinking the new medievalism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2014, p. 12-38.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Perloff Marjory, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

Picchione John, *The New Avant-Garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

Pouivet Roger, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

Renello Gian Paolo, *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, Bologna, CLUEB, Il castello di Atlante, 2010.

Rochlitz Rainer, *L'Art au banc d'essai*, Paris, Gallimard, 1998.

Rougemont Denis (de), *L'Amour et l'Occident* (1939), Paris, coll. « 10/18 », 2001.

Sciarrino Emilio, *Le Plurilinguisme en littérature : le cas italien*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2016.

Segre Cesare, *Ecdotica e comparatistica romanze*, éd. Alberto Conte, Milano, Ricciardi, 1998.

Souriau Étienne, *Les Différents modes d'existence* (1943), préf. Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, PUF, 2009.

Trachsler Richard, « Fatalement mouvantes. Quelques observations sur les œuvres dites cycliques », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, 2005, p. 135-149.

—, « De la chimère au mirage. L'interpolation et la critique textuelle », dans Annie Combes et Michelle Szkilnik (dir.), *Le Texte dans le texte. L'interpolation médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 15-29.

—, « Nouvelles recherches sur *Guiron le Courtois*. À propos de trois livres récents », dans *Romania*, n° 132, 2014, p. 227-245.

Turner Edwin, « Review (Version #10786 of) Nanni Balestrini's Novel *Tristano* », *Bibliokept.org*, en ligne, 19 mars 2014 : http://biblioklept.org/2014/03/19/i-review-version-10786-of-nanni-balestrinis-novel-tristano/ ; consulté le 15 mai 2017.

Wahlen Barbara, *L'Écriture à rebours. Le* Roman de Méliadus *du xiiie siècle au xviiie siècle*, Genève, Droz, 2010.

Weber Luigi, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Wollheim Richard, *L'Art et ses objets*, trad. Richard Crevier, Paris, Aubier, 1994.

Zink Michel, « Le triomphe du texte et la disparition du lecteur », dans *Critica del testo*, XV, 3, 2012, p. 181-188.

PLAN

- 1. Cent mille milliards de romans
- 2. De Tristano à Tristan : un détour par la légende de Tristan
- 3. Problèmes philologique et ontologique

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

• 4. Partialité, pluralité et partage de l'expérience

AUTEUR

Florent Coste
Voir ses autres contributions
École française de Rome

Courriel : florent.coste@orange.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.