
Les autographes littéraires et les écritures ordinaires en Angleterre à la fin du Moyen Âge

Daniel Wakelin



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/7619>

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2022

Pagination : 165-180

ISBN : 979-10-231-0733-3

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Daniel Wakelin, « Les autographes littéraires et les écritures ordinaires en Angleterre à la fin du Moyen Âge », *Genesis* [En ligne], 55 | 2022, mis en ligne le 01 décembre 2023, consulté le 09 janvier 2024.

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/7619> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.7619>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Les autographes littéraires et les écritures ordinaires en Angleterre à la fin du Moyen Âge

Daniel Wakelin

Comme les écrivains des autres époques, ceux de la fin du Moyen Âge réfléchissaient à leur travail de composition et de révision. L'image qu'ils se faisaient de ces processus était très variée, allant de l'inspiration qui leur apparaissait en rêve à l'imitation des grands *auctores*. Souvent, depuis les troubadours jusqu'à Alphonse le Sage de Castille, ils se dépeignaient comme des chanteurs, mais à partir des années 1300, à commencer par Pétrarque et divers auteurs français, ils se sont de plus en plus souvent imaginés en train d'écrire. Au milieu des années 1300, Guillaume de Machaut est réprimandé par « Une dame de grant noblesse » dans un de ses poèmes, non seulement parce que « osastes vous dire » qu'il doute de l'amour des femmes, mais aussi parce qu'il a osé « dedens vos livres escrire », et le couplet associe les deux modes, l'un parlé, l'autre écrit¹. Les écrivains ont souvent matérialisé l'esprit créatif par une référence métonymique à leur plume : dans l'un de ses poèmes des années 1380, Geoffrey Chaucer dit que son « penne... with which I write | Quaketh » (« stylo... avec lequel j'écris | Tremble »), à cause du triste récit qu'il lui faut « endite » ou « composer », et fait également rimer le processus de composition avec celui de l'inscription².

Pourtant, au-delà de ces scènes d'écriture imaginaires, les processus réels de rédaction littéraire nous ont laissé peu de traces. Chacun, avant l'apparition de l'imprimerie pendant les années 1400, écrivait à la main, mais la plupart des manuscrits médiévaux qui subsistent sont des copies réalisées par des scribes, destinées à être diffusées, et non des brouillons d'auteur en cours de composition. Elles ne nous permettent pas de saisir les doutes du poète dans le choix de ses mots au moment où ils s'échappent de ses lèvres, ni l'émotion qui vibre au moment où il écrit. On peut néanmoins démontrer qu'il existe des autographes littéraires, dont je considérerai en particulier quelques-uns des spécimens anglais et latins de la fin du Moyen Âge. En outre, parce que les copistes

au Moyen Âge introduisaient souvent des variations dans les textes qu'ils copiaient, leurs copies contiennent des passages que nous pourrions aussi appeler autographes de ces scribes, quand ceux-ci agissaient en qualité d'auteur. Enfin, les textes pratiques que l'on a produit au cours d'une phase de développement de l'écriture utilitaire aux ^{xiv}e et ^{xv}e siècles pourraient également être considérés comme des autographes dans certains types d'ouvrages, tels que les recueils de remèdes ou la correspondance, même si ces derniers ne sont pas des genres littéraires à proprement parler.

Il est vrai que, pour les auteurs célèbres, il était assez rare que le contact de la main de l'auteur présentât un intérêt en soi. Pour autant qu'il y en eût un, cet intérêt pour la dimension biographique du geste d'écriture ne reflétait pas l'attention portée à l'artisanat intellectuel d'un écrivain, mais une préoccupation politique, éthique ou spirituelle pour le travail manuel de l'écriture. Les communautés ecclésiastiques ou religieuses reconnaissaient et révéraient les traces écrites, comme les reliques, celles de personnages d'autorité ou de saints. Avec un mélange de piété institutionnelle et de respect pour l'homme pieux, Thomas Gascoigne, de l'Université d'Oxford, au milieu des années 1400, prenait régulièrement des notes sur les manuscrits de son saint et savant prédécesseur des années 1200, Robert Grosseteste, « *propria manu sua scripsit* » (« écrits de sa propre main »)³. Pour d'autres écrivains, faire une copie autographe d'une œuvre pouvait être un travail spirituel, un marqueur d'amitié spirituelle ou d'*amicitia* humaniste, ou les trois à la fois, comme par

1. « Le Jugement dou Roy de Navarre », 545, 1027-1028, dans Guillaume de Machaut, *Complete Poetry and Music, Volume 1 : The Debate Series*, éd. R. Barton Palmer *et al.*, New York, Garland, 2016, p. 182.

2. Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, éd. B. A. Windeatt, London, Longman, 1984, IV, 13-14.

3. Oxford, Bodleian Library, MS Lat. th. e. 33, p. 41.

exemple dans une paraphrase des Sept Psaumes par Erhard Groß de Nürnberg⁴. Dans de tels cas, l'écriture de l'auteur avait de l'importance, non seulement à cause du contenu du texte qu'il avait rédigé, mais aussi parce que c'était lui-même qui l'avait copié ; c'est la main, le corps, qui comptent, et non plus seulement les traces de l'esprit créateur.

Cela dit, il existe de superbes contributions d'auteur aux manuscrits destinés à la circulation. De nombreux livres ont été eux-mêmes copiés, corrigés ou décorés de la main de l'auteur. Giovanni Boccaccio, par exemple, a réalisé une belle et célèbre copie d'*Il Decamerone* : il a dessiné des lettrines de différentes tailles pour structurer les récits et, étonnamment, il a même orné les réclames, qui étaient normalement des marques utilitaires qui permettaient au scribe ou au relieur de ranger les cahiers dans l'ordre. Mais Boccaccio y a ajouté quelques dessins représentant les personnages de son roman, avec la conscience subtile que sa renommée littéraire dépendait des potentialités offertes par le livre matériel⁵. D'autres auteurs ont organisé et corrigé des copies réalisées principalement par des scribes, voire ont supervisé le travail sans poser la main sur les pages. L'étude la plus approfondie des autographes, réalisée par Olivier Delsaux, souligne que ces livres faisaient tout autant autorité que les copies réalisées à la main par l'auteur lui-même⁶. Par exemple, le théologien allemand Gerhoh von Reichersberg a fait copier ses œuvres par les autres chanoines de son abbaye, mais il s'est donné la peine de corriger leurs erreurs, de peaufiner la ponctuation et d'émonder ses propres citations erronées ; un autre, Ulrich von Lilienfeld, a supervisé les enlumineurs qui ont fourni des centaines d'illustrations uniques et sur mesure⁷. Le poète Guillaume de Machaut, en plus d'évoquer dans le texte la composition de ses poèmes, a demandé à un artiste d'ajouter à un recueil qu'il avait écrit une image de Machaut étudiant, visité par la Nature et ses trois enfants : Sens, Rhétorique et Musique⁸. Même si la partie relevant de l'art visuel a été confiée à un tiers, c'est bien la vision et les consignes de Machaut qui l'ont inspiré.

L'autographie absente

En général, les processus de réflexion et de création sont encore moins visibles dans les coulisses des copies qui ont subsisté. En particulier, le moment initial de rédaction ne peut souvent être reconstitué que par déduction ou par

conjecture. Le travail de composition s'est dissous dans l'air, littéralement, car de nombreux auteurs composaient en dictant oralement à un *amanuensis* : un acte ancré dans les conditions matérielles de classe, mais qui ne laisse aucune trace matérielle. En particulier, plusieurs femmes, comme la mystique Margery Kempe, faute d'avoir été éduquées pour acquérir la compétence purement manuelle – et purement masculine – de l'écriture, rapportent qu'elles dictaient. Dictier pouvait être un signe de bravoure intellectuelle : le célèbre théologien saint Thomas d'Aquin avait la réputation de dictier à trois, voire quatre scribes à la fois⁹. Cette composition par la voix ne peut être reconstituée que de manière spéculative à partir de la texture de l'œuvre finale et de commentaires circonstanciels et métalittéraires.

Mais à l'époque de Thomas d'Aquin, dans les années 1200, la composition écrite devenait plus courante. Olivier Delsaux, déjà cité, a suggéré que les habitudes bureaucratiques, telles que la tenue de registres des nouvelles communautés ecclésiastiques et urbaines, ou la prise de notes de lecture scolaire dans les nouvelles universités, encourageaient à leur tour la pratique de la pensée par l'écriture¹⁰.

4. Henrike Lähnemann, « Latein in der Stadt: Die *Septem Psalmi de sacramento eucharistie* des Erhard Groß », *Daphnis: Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, n° 28, 1999, p. 387-417.

5. Teresa Nocita, « La novella della marchesana di Monferrato (*Decameron* I 5). Una lettura secondo l'autografo hamiltoniano », *Spolia*, n° special, « Eredità medievali. La narratio brevis e le sue declinazioni in area romanza », 2018, p. 143-157 ; K. P. Clarke, « Text and (Inter)Face: The Catchwords in Boccaccio's Autograph of the *Decameron* », dans O. Holmes and D. Stewart (dir.), *Reconsidering Boccaccio: Medieval Contexts and Global Intertexts*, Toronto, University of Toronto Press, 2018, p. 28, 34.

6. Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Âge : l'exemple de Christine de Pizan*, Genève, Droz, 2013, p. 56.

7. Donatella Frioli, « Gerhoh di Reichersberg e i suoi segretari », dans N. Golob (dir.), *Medieval Autograph Manuscripts*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 111-131 ; Martin Roland, « Ulrich von Lilienfeld und die "Originalhandschrift" seiner *Concordantie Caritatis* », *ibid.*, p. 182-200, ici p. 198.

8. BnF, ms fr. 1584, f° D (recto) ; Deborah L. McGrady, *Controlling Readers: Guillaume de Machaut and his Late Medieval Audience*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 37-38.

9. Kenelm Foster, *The Life of Saint Thomas Aquinas: Biographical Documents (Manuscrits et pratiques autographes)*, London, Longman/Green, 1959, p. 51.

10. Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit., p. 70, 88-89, 96.

Le premier moyen d'y parvenir existait depuis des siècles, et est resté en usage jusqu'au XVIII^e siècle : les tablettes de cire¹¹. Ces tablettes étaient des planches de bois articulées ou attachées l'une à l'autre, recouvertes de cire, dans lesquelles on gravait, en incisant la cire, un texte à l'aide d'un stylet ; les lignes de cire étaient ensuite transférées sur une substance plus pérenne, et la tablette était effacée avec l'extrémité plate du stylet. Ces tablettes pouvaient être utilisées pour des textes pratiques, comme souvent les comptes financiers, ainsi qu'on en trouve dans une célèbre collection de Toruń en Pologne, ou pour l'apprentissage à l'école, comme le montre une riche découverte archéologique récente à Turku en Finlande¹². Mais il reste très peu de brouillons littéraires. Un exemple piquant est un ensemble de tablettes de cire de la fin des années 1300 récupérées dans le tas d'ordures d'un quartier hébergeant des maisons closes à York, en Angleterre. Étonnamment, elles contiennent l'ébauche d'un poème paillard en anglais qui relate une tentative de séduction¹³. En général, cependant, les incisions sur la cire ont fondu – revers de la facilité de rature qu'offraient les tablettes : elles permettaient aux gens d'oublier leurs brouillons, parce qu'ils n'avaient guère de valeur.

D'autres brouillons étaient écrits sur des fragments de parchemin, appelés *schedulae*, ou de papier, après la diffusion de ce nouveau matériau des royaumes arabes vers l'Europe du Nord. Ces déchets de la fabrication des livres étant trop chers pour être gaspillés, et ils étaient utilisés pour toutes sortes d'écritures plus éphémères, des notes de classe aux lettres, en passant par les brouillons. Un cas célèbre est un poème anglais, l'*Ormulum*, écrit de la main de son auteur, Orm, sur des centaines de feuilles de toutes tailles et formes¹⁴. Thomas d'Aquin a composé sa *Summa contra gentiles* sur de tels fragments. Mais, étant donné leur caractère fragmentaire ou léger, il n'est pas surprenant que peu de brouillons littéraires de ce type aient été conservés. Ces *schedulae* de petite taille pouvaient également être utiles lors des révisions d'un auteur, pour ajouter des passages à une œuvre : un auteur anonyme a ainsi ajouté un fragment comprenant des révisions à son hagiographie de sainte Margarethe en anglais, au milieu des années 1200¹⁵. Les critiques textuels ont avancé que de tels ajouts pouvaient expliquer les variantes qui abondent dans certaines traditions textuelles d'œuvres majeures, par exemple celles de Boccace ou du poète anglais William Langland¹⁶. Il est en effet facile de perdre de telles révisions autographes.

À cause de la perte des autographes eux-mêmes, il est souvent nécessaire de reconstruire le processus de rédaction du texte qui en résulte par la rétro-ingénierie spéculative, en d'autres termes par la critique textuelle. Parce que le matériel d'écriture était souvent moins abondant, il était plus difficile d'intégrer dans la structure de l'œuvre, de manière invisible, les différentes étapes de la rédaction, comme on le fait aujourd'hui avec un logiciel de traitement de texte. Par exemple, dans le poème anglais *Troilus and Criseyde* de Chaucer, trois passages distincts ont posé des problèmes aux scribes après la mort du poète, qui les ont insérés sur des feuilles séparées, suivant un signe de renvoi. Cette difficulté semble refléter le fait que, sur les exemplaires d'auteur, certains passages avaient été ajoutés au poème à une étape distincte de la composition¹⁷. Ces copies suggèrent que la composition s'est faite au fil du temps et n'a pas été instantanée. Mais de telles propositions sont souvent controversées. Comme l'ont noté les éditeurs de textes en de nombreuses langues, par exemple pour des chroniques, ce qui ressemble à des défauts de sens et de structure littéraire causés par les processus hâtifs de révision est souvent dû aux copistes, qui étaient désireux d'intervenir dans les textes qu'ils copiaient en général, et dans les chroniques de la vie contemporaine en particulier¹⁸.

11. Pour une étude complète, voir Élisabeth Lalou (dir.), *Les Tablettes à écrire de l'antiquité à l'époque moderne*, Turnhout, Brepols, 1992.

12. Janne Harjula, « Glimpses of the writing and reading culture of the medieval Cathedral School of Turku based on archaeological observations and historical documents », *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters*, n° 40, 2012, p. 160-173.

13. Michelle P. Brown, « The Role of the Wax Tablet in Medieval Literacy: A Reconsideration in Light of a Recent Find from York », *British Library Journal*, n° 20, 1994, p. 12-13.

14. Oxford, Bodleian Library, MS Junius 1. Voir <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/>.

15. Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 34, f° 21r.

16. Giorgio Padoan, *Ultimi studi di filologia dantesca e boccacciana*, Ravenna, Longo, 2002, p. 110-112, 119 ; Lawrence Warner, *The Lost History of « Piers Plowman »*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011, p. 31, 37-40, 46-47, 57-58.

17. Chaucer, *Troilus and Criseyde*, op. cit., p. 39-41.

18. Michael Reeve, « Errori in autografi », dans P. Chiesa et L. Pinelli (dir.), *Gli autografi medievali: problemi paleografici e filologici*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, p. 40 ; José Gómez Pérez, « Elaboración de la *Primera Crónica General de España* y su transmisión manuscrita », *Scriptorium*, n° 17, 1963, p. 149-50.

Les autographes des auteurs originaux

Parce que l'on composait sous la dictée, dans la cire et sur les *schedulae*, il existe très peu de manuscrits qui témoignent du premier élan de créativité. Par exemple, en français, il existe cinquante-quatre manuscrits d'œuvres que Christine de Pizan a elle-même supervisés et autorisés, mais un seul d'entre eux est une ébauche de travail¹⁹. Aucune œuvre anglo-latine ou anglaise antérieure au XII^e siècle ne peut être considérée comme un autographe d'auteur, et parmi les cas hypothétiques, aucun n'est une première ébauche. Pour l'Angleterre, durant les siècles suivants, il n'y a que pour une douzaine d'auteurs anglais et latins que les œuvres ont survécu sous forme d'autographe, et peu d'entre elles sont des premiers jets²⁰. Mais quelques spécimens précieux ont survécu. Au début des années 1400, le poète français Charles d'Orléans, par exemple, a laissé le brouillon d'une prière latine, «Deus fragilitatis humane», sur la page de garde d'un autre livre. Elle est notée rapidement, avec des signes de rature et de réflexion, puis biffée, recopiée en dessous, et modifiée à nouveau par petites touches²¹. Un exemple similaire en anglais figure sur une autre page de garde ; il se trouve dans un livre de poèmes anglais écrits par un frère franciscain, James Ryman, et est daté de 1492. Le scribe de la copie du reste du manuscrit écrit également sur cette page de garde quelques ébauches de poèmes supplémentaires, ce qui suggère que ce scribe était l'auteur lui-même, à savoir Ryman (fig. 1). Ces brouillons sont écrits avec des encres de différentes couleurs, marquant plusieurs étapes ; ces inscriptions sont placées de façon désordonnée sur la page et se chevauchent les unes les autres ; elles contiennent plusieurs versions de certaines phrases ou lignes, variant dans le nombre de syllabes ou le style. Ces changements sont révélateurs du soin avec lequel les auteurs pouvaient composer et réviser leur texte. Un bon exemple est une strophe sur le Christ, le seigneur de la lumière qui dissipe les ténèbres. Ryman essaie différents mots à la rime sur la première ligne, entre «alsoo» et «so clere» («aussi» et «si clair»). Après avoir modifié cette première rime, le poète doit changer le deuxième vers : il ne peut pas expliquer que le Christ chasse les ténèbres «froo» nous («de», en anglais moderne «from»), puisque «froo» rime avec «alsoo» ; il doit plus simplement louer le Christ comme «most dere» («le plus cher»). L'auteur hésite également entre différents verbes pour dire que le Christ fait disparaître les ténèbres («puttist», «makist» ou «doist», i.e. «tu mets» ou

«tu fais»). Ensuite, Ryman est particulièrement incertain au sujet des lignes trois et quatre. Il n'aime pas du tout sa première version et la raye, comme sur une tablette de cire – peut-être parce qu'elle semble un peu dogmatique. Ensuite, dans une version plus complexe, il mélange une image picturale des «rayons» de la lumière du Christ avec le concept théologique abstrait de la grâce («beamys of grace»). Puis il simplifie et décrit littéralement la lumière du Christ brillante «partout» («light... in euery cost») et revient à la rime originale (maintenant «also» et «fro»)²². Ce changement gâche le poème, parce qu'il supprime le sens théologique pour n'offrir plus qu'une simple louange du Fils, mais il est intéressant d'observer ici un exemple rare de premier jet.

Les manuscrits de ce que l'on appellerait la deuxième version sont beaucoup plus nombreux, parce que les révisions du second jet ont souvent été faites sur des copies au net, autographes ou non, qui étaient plus substantielles. Il en existe plusieurs dans de nombreuses langues, à commencer par un texte révisé par Godefroid de Saint-Victor en latin dans les années 1100 jusqu'à un roman en anglais de la fin des années 1300 avec diverses lignes révisées²³. En fait, la frontière entre première et deuxième ébauche est floue : toutes les modifications autographes apportées à un manuscrit sont en quelque sorte les premières ébauches de ces sections ; il peut s'agir de courts ou de longs passages glissés dans les marges ou sur des feuilles supplémentaires ; et même les mots qui ne sont pas ajoutés mais remplacés sont en quelque sorte les premières ébauches de ce nouveau choix de mots.

19. O. Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit., p. 158.

20. Voir les listes de Michael Lapidge, «Autographs of Insular Latin Authors of the Early Middle Ages», et Richard Beadle, «English Autograph Writings of the Later Middle Ages: Some Preliminaries», dans P. Chiesa et L. Pinelli (dir.), *Gli autografi medievali*, op. cit., p. 103-136, 249-268.

21. Gilbert Ouy, «Manuscrits autographes en France au temps des premiers humanistes», dans O. Delsaux et T. Van Hemelryck (dir.), *Les Manuscrits autographes en français au Moyen Âge. Guide de recherches*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 183-84.

22. Cambridge, University Library, MS Ee.1.12, f° 3r, que j'ai étudié dans *Scribal Correction and Literary Craft: English Manuscripts 1375-1510*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 297-298.

23. Gilbert Ouy, «Manuscrits entièrement ou partiellement autographes de Godefroid de Saint-Victor», *Scriptorium*, n° 36, 1982, p. 29-42 ; Phillipa Hardman, «Bodleian Library, MS Ashmole 33: Thoughts on Reading a Work in Progress», dans S. Horobin and L. R. Mooney (dir.), *Middle English Texts in Transition: A Festschrift Dedicated to Toshiyuki Takamiya on his 70th Birthday*, Cambridge, Brewer, 2014, p. 88-103.

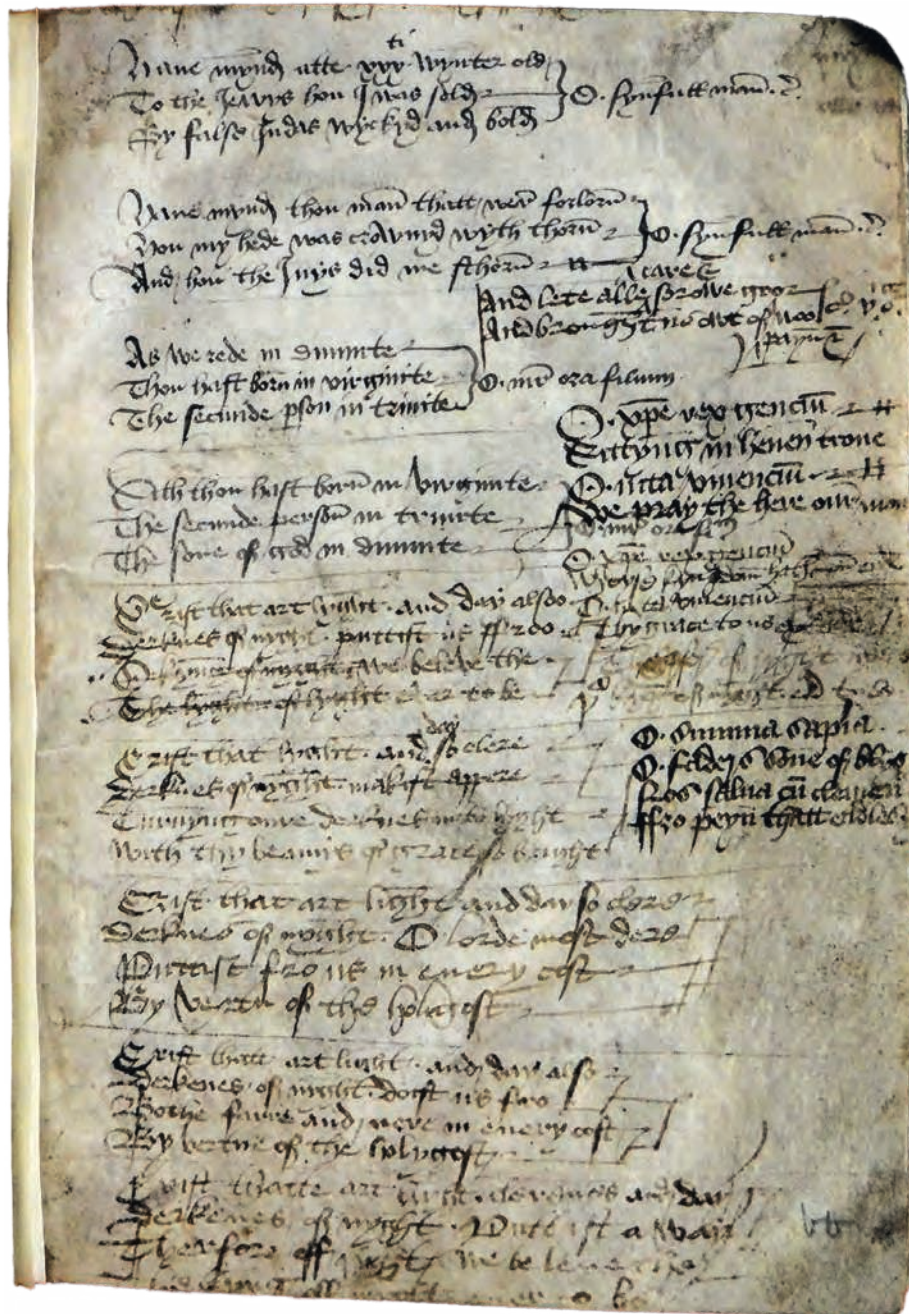


Fig. 1. Cambridge, University Library, MS Ee.1.12, f° 3r : un brouillon probablement écrit de la main de James Ryman.

Il existe de bons exemples de telles révisions dans les œuvres réalisées par compilation à partir d'autres sources, parce que la compilation était une sorte de composition qui devait souvent se faire par écrit, et non par dictée, étant donné le temps de lecture global que cet exercice impliquait²⁴. C'est pourquoi de nombreuses chroniques et histoires ont survécu sous forme autographe, comme celles de Hugues de Flavigny ou de Ranulph Higden. Par exemple, dans la copie autographe de son *Polychronicon* latin, une histoire universelle, le moine anglais Higden a ajouté des passages supplémentaires dans les marges, en utilisant des signes de renvoi pour rattacher les ajouts à l'état antérieur du texte, celui qui figure au centre de la page. Higden commençait ou terminait souvent ces ajouts en indiquant ses sources, comme Solinus, Isidore de Séville ou Hugues de Saint-Victor (fig. 2)²⁵. Ces mots sont véritablement les signes d'une réécriture de l'auteur, la plume à la main ; il est cependant ironique qu'ils soient cités ou paraphrasés à partir d'autres *auctoritates*.

Riches de ces changements, de nombreux manuscrits ne sont ni des brouillons ni des copies peaufinées pour la publication ; ils existent dans un état hybride entre les deux. Un exemple typique est *The Boke of Noblesse* de William Worcester, un traité politique que cet auteur a révisé en juin 1475, l'adaptant pour un nouveau mécène, le roi Édouard IV d'Angleterre. Dans un manuscrit mis au net, il a révisé le texte une fois de plus, écrivant entre les lignes et dans les marges. Par exemple, là où il a d'abord fait l'éloge des anciens soldats romains qui s'étaient lancés dans les batailles à la manière des kamikazes, dans un passage ajouté ensuite dans la marge, il fait la distinction entre le courage et la folie suicidaire²⁶. Créer un manuscrit destiné à la publication a apparemment semblé trop définitif pour Worcester ; le texte restait en perpétuel devenir.

Le caractère microscopique de certaines des modifications apportées par les auteurs est remarquable. Si celles-ci peuvent concerner de longs passages glissés dans les marges et sur des feuilles supplémentaires, on trouve aussi des passages plus courts, et même des modifications ne concernant qu'un mot ou un seul caractère. On modifiait souvent de minuscules détails de la langue, du mètre, de la forme, mais pas les idées sous-jacentes. Des changements infimes se retrouvent dans le manuscrit (susmentionné) de la poésie de James Ryman. Même dans ses premiers brouillons sur une page de garde, l'auteur a à peine changé le sens du texte, mais il a surtout

modifié le schéma des rimes. Et ailleurs, dans la copie fidèle qu'il donne de ses autres poèmes, Ryman effectue vingt-trois changements qui ne modifient pas le sens ou la syntaxe, mais ramènent le nombre de syllabes de la ligne aux huit syllabes conventionnelles ; c'est un raffinement métrique. De plus, il modifie la graphie de certains mots : par exemple, l'orthographe anglaise n'étant pas encore normalisée, il transforme le mot « confort », de « *comfort* » à « *confort* », par la rature du troisième jambage de la lettre « m » pour créer « n »²⁷.

Les auteurs pouvaient apporter un soin précis à la reformulation du détail verbal : ce soin est évident dans d'autres révisions d'auteurs qui sont parvenues jusqu'à nous. Un autre poète anglais, Thomas Hoccleve, a par exemple laissé deux copies d'un poème sur l'*ars moriendi*, et ses deux copies autographes montrent que vingt-six mots ont varié sur près de sept cents lignes, en général simplement pour améliorer le mètre²⁸. Mais dans ces copies dupliquées, le processus de révision d'Hoccleve est invisible si on se réfère à une seule des versions. Pour analyser le processus de création, il faut s'attacher non pas aux mots sur la page, mais aux mots qui *ne sont pas* sur la page : non pas un seul témoin, mais les différences entre eux. La critique littéraire n'opère donc pas ici comme lecture mais comme relecture.

Les autographes des scribes ordinaires

Mais, à côté de ce corpus restreint de manuscrits autographes, il existe des milliers de manuscrits réalisés par des scribes ordinaires qui ne sont pas les auteurs des ouvrages qu'ils copient. La majorité des scribes ont reproduit le texte à l'identique, ou du moins avaient l'intention de le faire, malgré

24. O. Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit., p. 78.

25. San Marino, CA, Huntington Library, MS 132, e.g. f^o 6r. Voir Matthew Fisher, « When Variants Aren't: Authors as Scribes in Some English Manuscripts », dans A. Hudson and V. Gillespie (dir.), *Probable Truth: Editing Medieval Texts from Britain in the Twenty-First Century*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 207-22.

26. Londres, British Library, MS Royal 18.B.xxii, f^o 32v. Je prépare une édition de ce texte avec Catherine Nall, qui sera publiée en 2023 ; elle indiquera les étapes de révision.

27. Cambridge, University Library, MS Ee.1.12, f^o 15r ; D. Wakelin, *Scribal Correction*, op. cit., p. 294-297.

28. John Bower, « Hoccleve's Two Copies of *Leerne to Dye*: Implications for Textual Critics », *Papers of the Bibliographical Society of America*, n^o 83, 1989, p. 443-444.

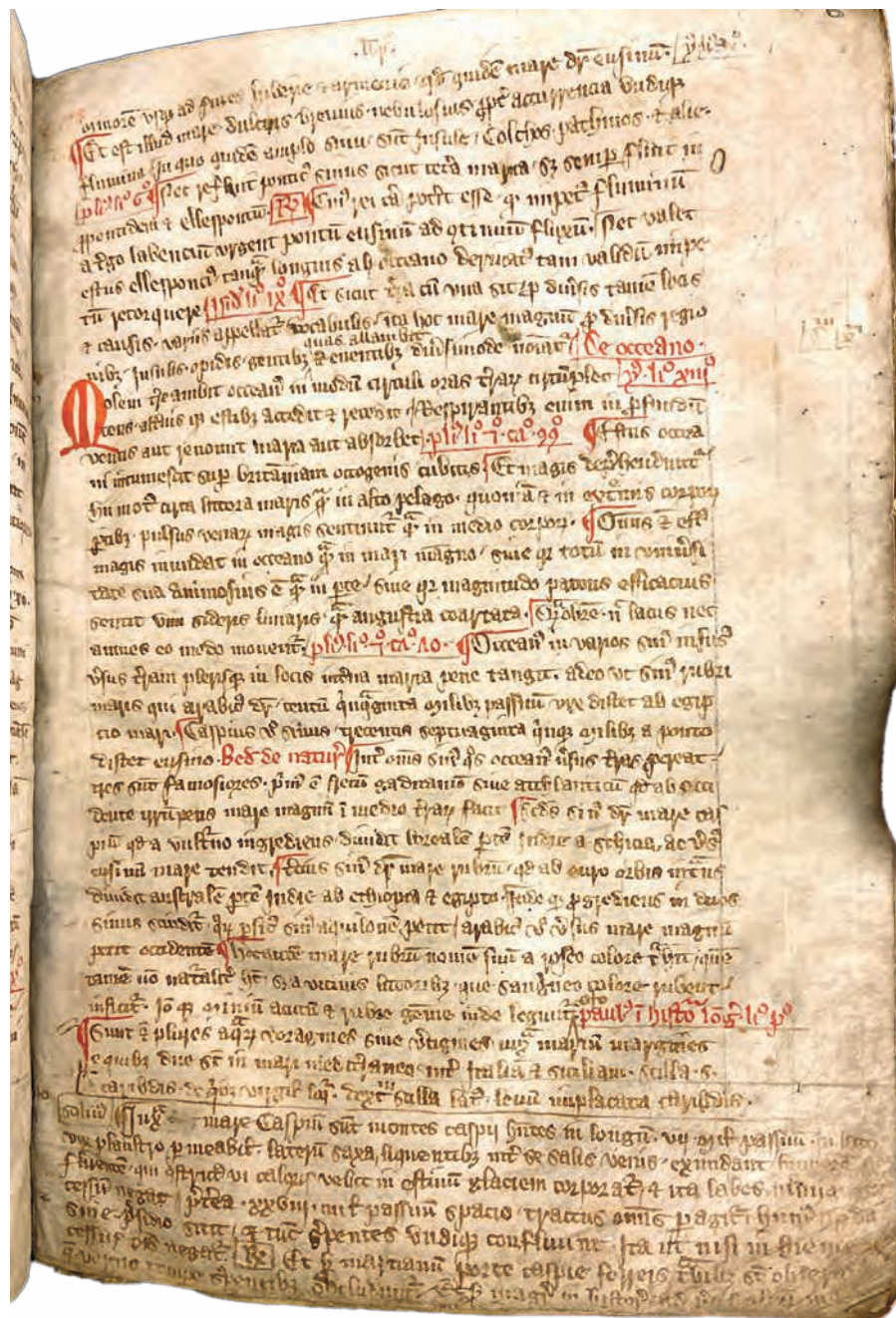


Fig. 2. San Marino, Huntington Library, MS 132, f° 6r : manuscrit réécrit par Ranulph Higden.
Huntington Library

les erreurs compréhensibles dues aux exigences physiques de ce métier²⁹. Cependant, il est important de dire que faire une copie fidèle n'était qu'une option pour les scribes, parmi un éventail de positions possibles vis-à-vis du texte. Comme on le sait, les copistes médiévaux se sentaient capables de modifier ce qu'ils transcrivaient. Cette variance (cette volonté et capacité de varier le texte) a été célébrée dans la recherche récente, sous l'influence des idées révolutionnaires de Bernard Cerquiglini³⁰. Dans bien des cas, cette variance pourrait être considérée comme un processus créatif de remaniement – mené non pas par les auteurs originaux mais par des scribes ordinaires. Toute copie, avec ses variations, pourrait théoriquement être classée comme un autographe pour ce que Matthew Fisher a appelé « l'auteur scribal » (« scribal author »). Comme Fisher l'a fait remarquer, la frontière entre le travail d'un auteur – au Moyen Âge la copie et l'adaptation des sources – et le travail d'un scribe était floue³¹.

Or, une des énigmes du processus est le faible nombre de révisions sribales que l'on peut voir sur la page. Les copies sribales ne ressemblent que rarement aux autographes d'auteurs tels que ceux de Higden ou Worcester, avec leurs interventions marginales ; elles ressemblent davantage aux deux copies d'auteur de l'*ars moriendi* d'Hoccleve. Ces deux copies sribales ne montrent pas les processus de changement, par exemple, par des ratures visibles ou des ajouts marginaux ; elles montrent le résultat final des changements. Les différences entre les textes originaux et copiés n'apparaissent que si l'on collationne les copies, ce que peu de lecteurs médiévaux avaient les moyens ou des raisons de faire. Par exemple, parmi les copies du chef-d'œuvre anglais de William Langland intitulé *Piers Plowman*, quelques livres présentent une mise en page traditionnelle, et même similaire. Mais l'étude contemporaine des éditions imprimées ou des reproductions numériques de ce poème révèlent toute une gamme de variantes entre les manuscrits, selon qu'on les traite comme ayant uniquement un intérêt philologique ou comme de nouveaux textes autonomes³². Entre ces copies soignées, quelqu'un a réécrit, mais les étapes de ce processus de réécriture sont perdues.

Étant donné les pertes massives de manuscrits, nous ne disposons plus de la plupart des exemplaires antérieurs dans lesquels se trouvaient des révisions *currente calamo* (« avec la plume qui court », comme l'appelle la critique textuelle) sur la page. On peut faire l'hypothèse que les exemplaires révisés de manière moins soignée ont été plus susceptibles

d'être éliminés que les copies au net. Il se peut aussi que la créativité du scribe ne se soit pas exprimée *currente calamo* mais *currente mente* (pour ainsi dire), en lisant l'exemplaire et réfléchissant avant d'écrire. Ainsi, d'un côté, le moment de création littéraire reste tout aussi invisible que la composition de ceux que nous considérons normalement comme les « auteurs » originaux. Mais d'un autre côté, dans ce phénomène de la variation sribale, le statut d'« auteur » est beaucoup plus étendu : chaque copiste ordinaire compose ou au moins recompose des textes. Si l'on ne réservait plus l'emploi du mot *autographe* aux manuscrits des auteurs originaux, on pourrait dire que les autographes sont partout³³.

Heureusement, la nature de cette réécriture est visible dans quelques cas. Par exemple, deux scribes ont copié le célèbre poème de Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, à partir du même exemplaire à qui manquaient quelques lignes de vers. Un scribe a copié le texte incomplet³⁴. Mais l'autre s'est rendu compte que certaines lignes manquaient, après avoir commencé à copier les lignes suivantes qui ne rimaient pas ; donc il est revenu en arrière, a effacé les mots problématiques et a inventé de nouveaux mots qui lui offraient toutes les rimes dont il avait besoin. Je présente ici en gras les mots qu'il a changés ou composés de nouveau sur les ratures :

[...] If that you lust to don that I you pray
For at a certayne day I wol you pay ·
And to do you what seruyse and plesaunce
And but I do god on me take vengeance ·
As foul as hedde Geneloun of fraunce
Of whom ben made gestes and rymaunce³⁵.

29. Voir D. Wakelin, *Immaterial Texts in Late Medieval England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, p. 192-234.

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

31. Matthew Fisher, *Scribal Authorship and the Writing of History in Medieval England*, Columbus, Ohio State University Press, 2012.

32. Il y a en cours une édition numérique de la version de chaque scribe : *Piers Plowman Electronic Archive*, <http://piers.chass.ncsu.edu/>.

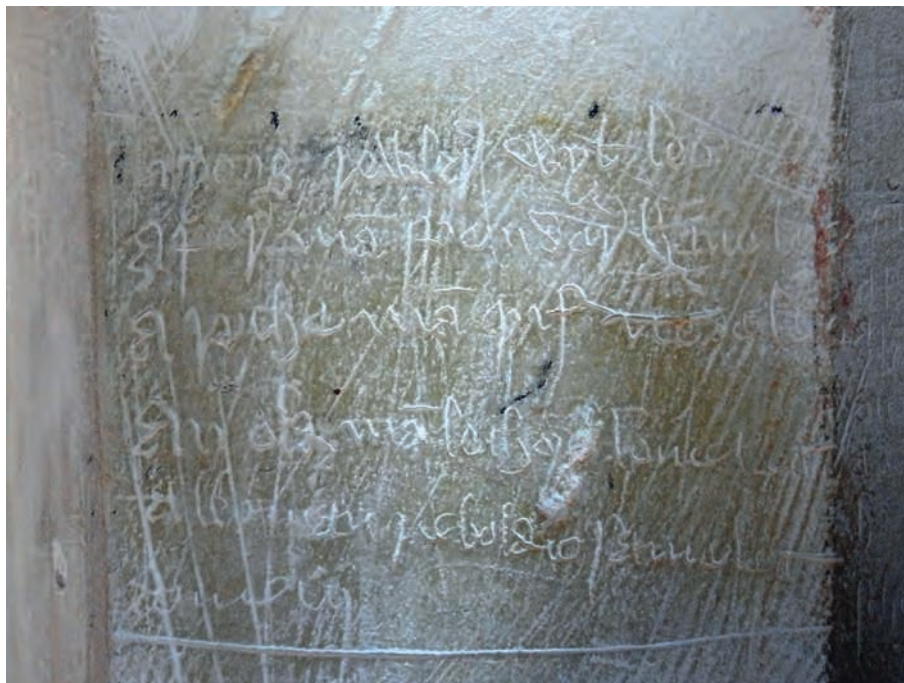
33. Je le propose avec précaution, parce que cet emploi du mot *autographe* diffère de la préférence plus précise de Frédéric Duval dans son glossaire excellent *Les Mots de l'édition de textes*, Paris, École nationale des chartes, 2015, p. 65.

34. Chicago, University Library, MS 564. Voir D. Wakelin, *Scribal Correction*, op. cit., p. 217-273.

35. Oxford, Bodleian Library, MS Rawl. poet. 141, f° 84r; *The Canterbury Tales*, VII, 189-194.

Fig. 3. Poème griffé sur le mur de l'église de St Lawrence, Ridgewell, Essex.

Photo Daniel Wakelin



[...] Si vous souhaitez le faire, je vous prie.
Car à un certain jour, je vous paierai
Et je vous rendrai n'importe quel service et plaisir.
Et si je ne le fais pas, que Dieu se venge sur moi,
Aussi dure que la vengeance qu'eut Ganelon de France,
Dont on fait des chansons de gestes et des romans.

Le scribe réordonne un doublet et invente un tout nouveau vers pour combler les rimes manquantes. Il compose au fur et à mesure, et ces mots composés sur les ratures constituent un premier jet. Cet exemple suggère que, même lorsqu'il n'y a pas de rature sur la page, les scribes composent en pensée au fur et à mesure qu'ils lisent l'exemplaire et écrivent la copie. Si de telles variantes sont bien les actes d'un « auteur scribal », comme l'appelle Matthew Fisher, alors nous pourrions considérer qu'il existe plusieurs milliers de passages d'autographes littéraires – chaque fois qu'un scribe a changé quelque chose. On ne pourrait pas dire que le manuscrit entier est un autographe ; l'« autographe » ne désigne pas un objet clairement défini mais un moment, un processus peut-être, qui ne dure que le temps de quelques mots inventés. Mais si on considère que l'on peut trouver ces moments d'autographie diffusés partout, dans ce cas l'autographe ne se résume plus à une trace rare des auteurs célèbres ; il était un objet commun, voire ordinaire.

Bien sûr, il est possible de porter des jugements critiques sur ces « auteurs scribes », dont les révisions semblent moins raffinées que les poèmes originaux – « ordinaires » au sens évaluatif. Certaines réécritures scribales semblent irréflechies, presque automatiques, surtout les changements linguistiques, comme les changements de dialecte, qui étaient fréquents dans des manuscrits en langues vernaculaires. Les éditeurs de textes ont longtemps méprisé les révisions scribales, les

abréviations utilitaires et autres fautes, le tenant comme une marque de banalisation et de trivialisation³⁶. Mais nous pourrions affiner nos critères critiques. Il est vrai que les lignes ajoutées aux *Canterbury Tales* (ci-dessus) ne sont pas aussi finement formulées que le poème original de Chaucer ; mais elles témoignent d'un certain engagement dans la pratique littéraire. Le scribe a soigneusement modifié l'ordre des mots pour créer une rime, et la ligne qu'il a inventée pour combler le vide révèle une conscience de la tradition littéraire, puisqu'elle décrit le personnage de Ganelon, connu des chansons de geste en français (« gestes and rymaunce »). Le scribe comprend la littérature, même *a minima* : il connaît la forme des vers et sait travailler dans le cadre d'une tradition ; ce sont des choses que les poètes médiévaux appréciaient. Cela pourrait être aussi apprécié de nos jours si on élargissait les critères de littérarité.

Le critère en effet n'est souvent pas d'être original mais d'être conventionnel, voire ordinaire. Prenons, par exemple, un poème anglais sur les vices de la vie moderne qui existe en quinze exemplaires sur papier et sur parchemin, plusieurs sur des feuilles volantes, et un seizième gravé, tel un graffiti, avec un outil pointu dans la pierre du mur d'une église (fig. 3). Ce poème se compose de vers tous rimés par des mots se terminant par le suffixe *-less* (« sans ») : « old man witless », « woman shameless », « ruler reckless » etc. (« un vieux sans intelligence », « une femme sans vergogne », « un roi sans prudence »). Mais chaque version présente

36. Voir les exemples utiles de Fr. Duval, *Les Mots de l'édition de texte*, op. cit., p. 69, 168, 259, etc. Pour une autre liste des innovations scribales, voir George Kane dans son édition de William Langland, *Piers Plowman: The A Version*, London, Athlone, 1960, p. 125-136.

de légères différences dans la mention des vices qu'elle déplore³⁷. Ces différences sont-elles des erreurs de copie ? Et les variantes dans le graffiti sur un pilier d'église : est-ce qu'elles ont été mal mémorisées à partir d'une transmission orale ? Certaines sont écrites de façon trop calligraphique pour être des notes prises à la hâte, de mémoire³⁸. Chacune d'entre elles semble plutôt être un acte créatif et fier, voire public, car les gens réécrivaient les formules familières pour inventer un nouveau poème à chaque fois, en condamnant les vices qu'ils réprouvaient (en particulier la cruauté des souverains et la lubricité des vieillards, sur lesquels on éprouvait toujours le besoin de se lamenter.) Bien sûr, les seize versions sont toutes très conventionnelles, mais les écrivains et l'artiste graffiteur travaillaient avec une convention littéraire. Et on suppose qu'ils ont cherché, eux aussi, à être conventionnel dans leur(s) poème(s), pour condamner les vices selon l'opinion commune. Nous devons adapter nos critères critiques postromantiques et accepter la platitude et même la copie comme étant créatives, comme elles le sont dans de nombreux arts populaires. Dans ces conditions, nous pouvons considérer toutes ces œuvres comme des autographes en quelque sorte – même les graffitis, et certainement la correction de Chaucer.

L'écriture ordinaire comme autographie

Dans les derniers siècles du Moyen Âge, la croissance de l'alphabétisation fait partie des facteurs qui ont favorisé la participation croissante des gens dits « ordinaires » à l'écriture littéraire. Il est désormais bien établi qu'à cette époque, l'usage du papier, les nouvelles variétés d'écritures cursives, l'emploi des langues vernaculaires et la scolarisation se développaient dans de nombreux pays. En conséquence, un plus grand nombre de personnes se sont approprié ce que l'on a appelé l'écriture pragmatique (M. P. Parkes) ou les écritures ordinaires (Paul Bertrand)³⁹. Pourtant, en plus des usages pratiques, l'alphabétisation a servi à des activités religieuses, savantes, et à ce que nous pourrions considérer comme des activités littéraires. De nombreuses personnes, habituées à utiliser des documents, ont participé à la circulation des œuvres littéraires, et cette copie a été l'occasion pour elles d'exercer leur propre créativité – une « agentivité » créative qui se manifeste sous la forme de l'introduction de variantes

dans les textes littéraires, et aussi durant le processus de reproduction de textes utilitaires. L'apparition des écritures ordinaires a donné à de nombreuses personnes la possibilité de participer à la culture littéraire, et remet en question la définition que nous pouvons donner d'un « autographe » mais aussi du terme « littéraire ». Les textes pratiques écrits ou copiés dans les années 1300 et 1400 ont généralement été laissés de côté dans les études sur les autographes littéraires. Olivier Delsaux et Tania Van Hemelryck, dans leur guide des autographes littéraires, notent la difficulté de tracer des limites autour de ce matériau, et donc, pour des raisons pragmatiques, ils l'excluent sagement⁴⁰. Mais, d'un autre côté, peut-on inclure presque toutes les sources manuscrites comme des « autographes » d'« auteurs ordinaires » ?

Un bon exemple concerne les recueils de remèdes qu'à la fin du Moyen Âge un certain nombre de gens, au-delà des seuls médecins, ont rassemblés dans leurs carnets : certains ont été recueillis de sources savantes, d'autres transmis de bouche à oreille. On trouve souvent ces catalogues de remèdes rassemblés dans des livres écrits par des scribes à faible compétence professionnelle, en utilisant les matériaux moins coûteux. Un bon exemple est un carnet de remèdes médicaux griffonnés sur papier, avec des changements d'encre et de mise en page, qui suggèrent que le scribe rassemblait les remèdes au fil du temps, un par un. Il a même ajouté une feuille supplémentaire recouverte de ses gribouillages, pliée et apposée avec les extrémités du texte illisibles traversant la gouttière (fig. 4). Il est peu probable qu'il recopiait ces éléments à partir d'un livre dans un ordre prédéterminé, mais il aurait pu compiler des remèdes populaires qu'il aurait entendus à différentes occasions⁴¹. Il n'est peut-être pas l'inventeur, voire n'est pas l'auteur,

37. Pour quelques transcriptions, voir Linne Mooney *et al.*, *The Digital Index of Middle English Verse*, <https://www.dimev.net>, n° 2994, et pour l'église de St Lawrence, Ridgewell, Essex, voir Violet Pritchard, *English Medieval Graffiti*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, p. 75-76.

38. E.g. Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 758, f° 88v.

39. Paul Bertrand, *Les Écritures ordinaires : sociologie d'un temps de révolution documentaire (1250-1350)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 13-14 ; M. B. Parkes, « The Literacy of the Laity », dans son ouvrage *Scribes, Scripts and Readers: Studies in the Communication, Presentation and Dissemination of Medieval Texts*, London, Hambledon, 1991, p. 274-297.

40. O. Delsaux et T. Van Hemelryck (dir.), *Les Manuscrits autographes français*, op. cit., p. 8.

41. Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1438, p. 57-75.

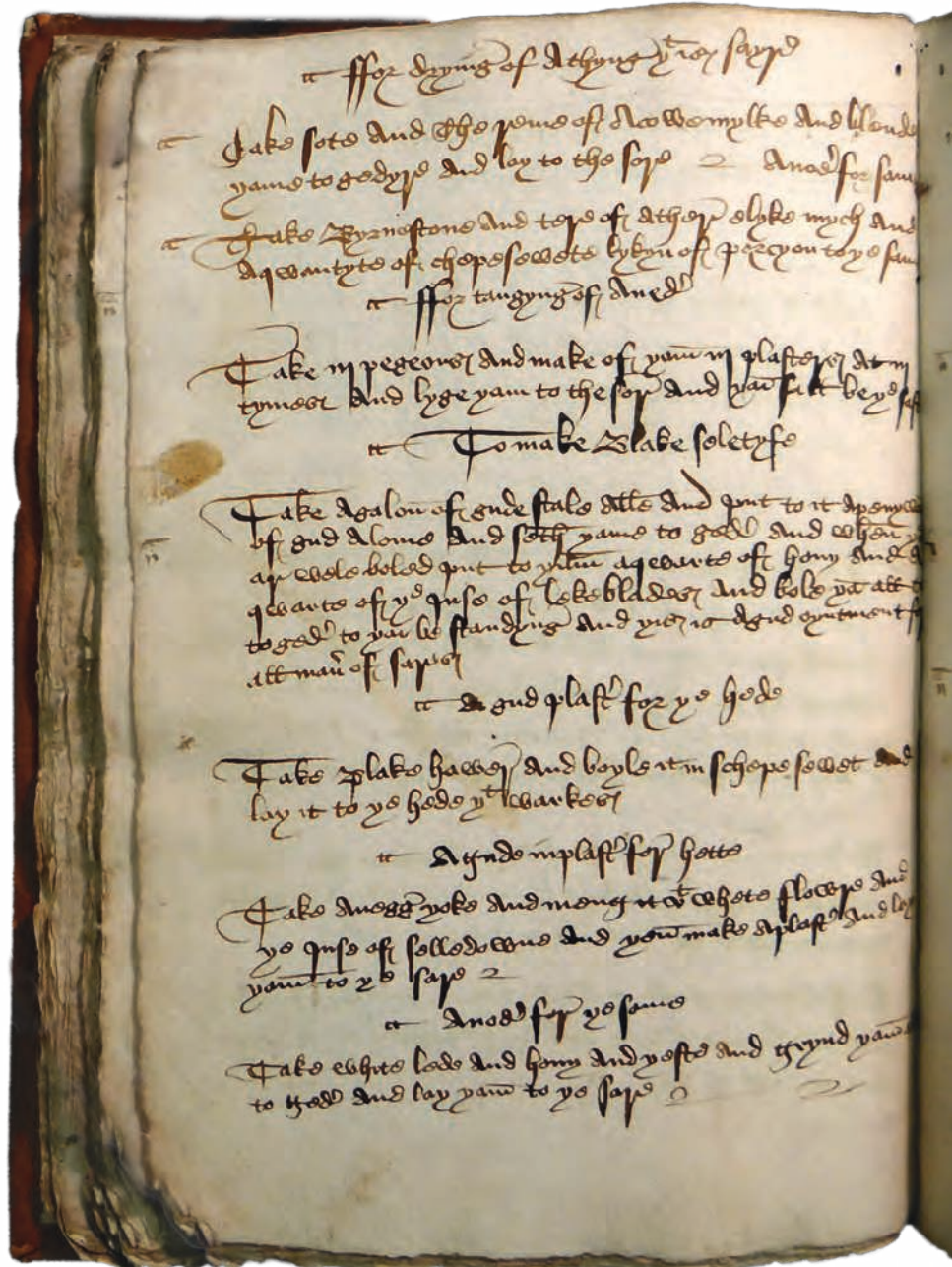


Fig. 4. Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1438, p. 72 : des remèdes rassemblés par Nicholas Neesbitt.

des remèdes individuels, mais il est peut-être le créateur de cette collection, tout comme Ranulph Higden rassemblant des sources. Enfin, il dessine une lettrine ornementée, comme on trouve dans les copies au net, et ajoute le nom d'un inconnu appelé Nicholas Neesbett en haut de la première page. On ne sait pas si ce Neesbett est le scribe ou une sorte d'auteur – d'un genre typiquement médiéval, fondé sur la compilation – ou si son statut se situe quelque part entre les deux. Dans tous les cas, il a créé un objet livresque à partir de la pratique quotidienne, et sa compilation ressemble à un autographe. De plus, dans ces écritures pragmatiques, il était normal de reformuler l'information ou le contenu que l'on transcrivait sans tenir compte de la forme écrite originale. Par exemple, deux remèdes anglais pour enlever les poils contiennent exactement la même information mais obéissent à une formulation complètement différente. Chaque copiste est devenu le compositeur d'un nouveau premier jet⁴². Il nous suffit d'étendre la notion de texte littéraire, ce qui permet d'y inclure ces écritures ordinaires, et donc de considérer le statut d'autographe sur un corpus plus vaste.

Pour insister sur ce point, on peut considérer un dernier exemple d'autographe dans l'écriture pratique, celui de la correspondance. Les lettres sont des éléments essentiels de l'écriture ordinaire : peut-on les considérer comme des exemples d'autographes littéraires ? Des centaines de missives en langue vulgaire ont survécu de l'Angleterre du xve siècle. Si beaucoup d'entre elles sont rédigées dans un style simple, d'autres témoignent d'une ambition stylistique qui les rapproche de la littérature. Un correspondant, Thomas Betson, a une inclination pour les métaphores et le parallélisme ; un autre, un certain Richard Cely, possède un goût pour l'écriture sur la nature. Quelques lettres contiennent des vers, dont une, remarquable d'un certain John Paston à un seigneur anonyme dont il recherchait la protection. Sa lettre témoigne d'un art que nous associerions sans peine à celui d'autographes d'auteurs plus célèbres. Comme dans la page de garde de James Ryman, on trouve beaucoup de ratures, à travers lesquelles Paston essayait différentes formulations. Il cherche les formulations les plus élégantes pour s'excuser auprès de son seigneur pour sa « *rwde byll* » (« lettre impolie »)⁴³. Ce mot *rwde* (*rudis* en latin) était l'antonyme de « poli » ; mais le poème lui-même avait été vraiment poli par les efforts de son auteur ! Bien sûr, ces vers sont évidemment un signe d'ambition littéraire,

bien que la littérature ait une fonction sociale – gagner un patronage.

En outre, des révisions de la forme écrite semblables à celles-ci se retrouvent également dans des lettres en prose. Par exemple, le même John Paston a écrit à un autre seigneur en s'excusant pour son « *poore woord* » (son « mot pauvre ») : l'adjectif *poore*, le topos de l'humilité, a été ajouté entre les lignes⁴⁴. Dans une autre lettre, il tente de persuader une femme riche de l'épouser, en s'excusant à nouveau pour sa « *sympyll bylle* » (« lettre mal composée ») avec des dizaines de révisions⁴⁵. Même pour ces questions tout à fait matérielles, comme le mariage avec une femme bien dotée, tous ces mots « pauvres » ou ces lettres « mal composées » sont, en fait, soigneusement rédigés, comme en témoignent les révisions de la main de l'auteur : Paston récrit pour écrire.

Les lettres sont-elles de la littérature ? C'est une question intéressante, à l'instar de celle que Michel Foucault a posée en se demandant s'il nous faut traiter une note de blanchisserie de Nietzsche comme l'une de ses œuvres. Les écrivains anglais eux-mêmes craignent que leurs lettres ne soient *pas* suffisamment littéraires, car ils prient tous vivement qu'on les excuse pour leur écriture grossière, comme l'a fait John Paston. Par exemple, environ un sixième des lettres anglaises des années 1400 se terminent par des excuses pour le fait que la lettre ait été « *written in haste* » (« écrite à la hâte »). Le fait que cette phrase semble conventionnelle ne nous permet pas de la négliger, ou de la considérer comme vide de sens ; en revanche, il nous faut reconnaître en elle une sorte de convention littéraire. Bien qu'elles soient astucieuses, ces conventions ne prétendent pas au titre d'art. Dans une phrase comme celle-ci, les auteurs envisagent la possibilité d'écrire de bonnes lettres, ou *bonae litterae*, comme les érudits de l'époque appelaient la littérature ; mais par rapport à cette norme, ils n'estiment pas que leurs lettres soient littéraires ;

42. Oxford, Bodleian Library, MS Radcliffe Trust e.4, f° 2r-v ; Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 483, f° 7v.

43. Londres, British Library, MS Add. 43491, f° 27r ; *Paston Letters and Papers of the Fifteenth Century*, éd. Norman Davis, Richard Beadle et Colin Richmond, « Early English Text Society », série supplémentaire, n° 20-22, Oxford, Oxford University Press, 2004-2005, n° 351.

44. Londres, British Library, MS Add. 27445, f° 98r ; *Paston Letters*, op. cit., n° 370.

45. Londres, British Library, MS Add. 37445, f° 99r ; *Paston Letters*, op. cit., n° 373.

ils insistent au contraire sur le fait qu'elles sont plutôt des brouillons hâtifs. Ces auteurs ne font pas l'éloge de ces brouillons ; ils présentent des excuses pour leur rudesse, parce que ces textes sont moins polis qu'ils pourraient le devenir. L'autographe est opposé à la littérarité.

Ceci, et le fait est bien connu, est typique d'une époque où le brouillon est peu apprécié : c'est pourquoi ces siècles fournissent moins de brouillons que de copies de scribes, en ce qui concerne les œuvres considérées comme littéraires. L'écriture des auteurs célèbres est souvent évanescence : elle est dictée à trois secrétaires à la fois, notée dans la cire. Mais nous pouvons modifier notre vision de l'histoire du texte manuscrit en nous tournant vers les écrits des gens ordinaires. Parmi les copies sribales, il en existe beaucoup qui, en fait, peuvent être considérées comme appartenant à la littérature. En outre, plusieurs des écrits pratiques de la fin du Moyen Âge, même les recettes ou les lettres, sont des autographes. Quand bien même ils s'excusaient d'avoir « écrit à la hâte », les auteurs reconnaissent que ces brouillons recelaient un potentiel littéraire moyennant des processus de rédaction, de polissage, mais ils reconnaissent qu'ils n'avaient pas encore réalisé ce potentiel. On pourrait suggérer que, pour les auteurs célèbres, à cette époque, on constate la présence

d'une littérature souvent sans autographes, tandis que, pour les écrivains ordinaires – qu'ils soient les scribes des œuvres des autres ou les auteurs de genres pragmatiques – on trouve au contraire des autographes sans littérature, des autographes où la littérarité est une aspiration, et non pas un accomplissement. Ces manuscrits étaient en effet des premiers jets, créés à la vitesse des processus pratiques, ou lorsque les scribes recomposaient les textes qu'ils copiaient. En raison de leurs origines, ces manuscrits ne nous livrent que rarement des témoignages de la création littéraire et de ses différentes étapes de composition et révision ; à l'instar de la genèse des textes des auteurs reconnus, ces auteurs souvent anonymes d'œuvres réécrites ou d'écrits ordinaires ne nous ont laissé que peu de traces de l'esprit créateur. Les matériaux de l'écriture restaient trop chers ou trop fragiles pour qu'une surabondance d'ébauches survive. Cependant, même si les autographes de la fin du Moyen Âge ne permettent pas d'étendre significativement notre connaissance du processus créatif, ils élargissent notre conception du personnel créatif et des variétés d'« agentivité » créative. Le lien systématique fait par la critique entre « texte littéraire » et « autographe » pourrait donc être rompu au profit d'une vision plus large de ce qu'est le texte autographe.

DANIEL WAKELIN est professeur titulaire de la chaire Jeremy Griffiths de paléographie de l'anglais médiéval à la Faculté des lettres et langue anglaises à Oxford et au St Hilda's College. Il travaille sur les manuscrits de la littérature anglaise de la fin du Moyen Âge. Parmi ses ouvrages, il a publié *Scribal Correction and Literary Craft* (Cambridge UP, 2014) et *Immaterial Texts in Late Medieval England* (Cambridge UP, 2022), et le catalogue d'une exposition à la Bodleian Library, *Designing English: Early Literature on the Page* (Bodleian, 2018). Il a co-dirigé l'édition d'une traduction anglaise de Pétrarque et d'un traité politique du xve siècle au sujet de la guerre de Cent Ans.

Les autographes littéraires et les écritures ordinaires en Angleterre à la fin du Moyen Âge

En ce qui concerne la littérature anglaise, il existe peu de manuscrits autographes de l'époque précédant l'imprimerie, lorsque la plupart des manuscrits étaient des copies de bonne qualité destinées à être diffusées, et que des techniques éphémères, telles que les tablettes de cire, étaient utilisées pour composer. Il existe cependant quelques manuscrits autographes qui témoignent de la révision textuelle minutieuse des auteurs médiévaux. De plus, parce que les scribes qui copiaient les œuvres littéraires modifiaient souvent les textes qu'ils copiaient (la « variance » de Bernard Cerquiglini), ces copies contiennent des passages de ce que nous pourrions appeler une composition autographe. En outre, parce que la fin du Moyen Âge a connu une expansion massive de l'écriture « pragmatique » ou « ordinaire » (Paul Bertrand), ces écrits ont également produit des autographes dans les genres médicaux ou épistolaires, même s'ils ne sont pas « littéraires » à proprement parler. On pourrait suggérer que, pour les auteurs célèbres, nous avons une littérature sans autographes, et que, pour les écrivains ordinaires, nous avons des autographes qui élargissent notre conception des catégories de personnes engagées dans l'activité littéraire.

There are few autograph manuscripts in English literary archives from before the age of printing : most manuscripts were fair copies meant to be distributed and were composed through ephemeral techniques, such as wax tablets. There are, however, some autograph manuscripts that bear witness to the painstaking textual revision of medieval authors. Also, since the scribes who copied literary works often modified the texts that they copied ("variance," in the words of Bernard Cerquiglini), these copies contain passages of what we could call autograph composition. Moreover, because the end of the Middle Ages saw a massive expansive of "practical" or "ordinary" writing (Paul Bertrand), these works also produced autographs in the medical and epistolary genres, even if they are not strictly speaking literary. We argue, then, that while there are few if any autograph manuscripts for celebrated authors, there are, for ordinary writers, autographs that enlarge our idea of the types of people engaged in literary activity.

Was die englische Literatur betrifft, so gibt es nur wenige autographe Manuskripte aus der Zeit vor dem Buchdruck, als die meisten Manuskripte Kopien von guter Qualität waren, die zur Verbreitung bestimmt waren, und kurzlebige Techniken wie Wachstafeln zum Komponieren verwendet wurden. Es gibt jedoch einige autographe Manuskripte, die von der sorgfältigen textlichen Überarbeitung durch mittelalterliche Autoren zeugen. Weil die Schreiber, die literarische Werke kopierten, die von ihnen abgeschriebenen Texte oft veränderten (Bernard Cerquiglini spricht hierbei von „Varianz“), enthalten diese Abschriften außerdem Passagen, die wir als autographe Komposition bezeichnen könnten. Weil es im Spätmittelalter zu einer massiven Ausbreitung der „pragmatischen“ oder „gewöhnlichen“ (Paul Bertrand) Schrift kam, brachten diese Schriften darüber hinaus auch Autographen in medizinischen oder brieflichen Genres hervor, auch wenn diese nicht „literarisch“ waren. Man könnte vorschlagen, dass wir bei berühmten Autoren eine Literatur ohne Autographen haben und bei gewöhnlichen Schriftstellern Autographen, die unsere Vorstellung von den Kategorien der an der literarischen Tätigkeit beteiligten Personen erweitern.

En lo que concierne la literatura inglesa, existen pocos manuscritos autógrafos de la época anterior a la imprenta, cuando la mayoría de los manuscritos eran copias de buena calidad para la circulación y se utilizaban técnicas efímeras, como las tablillas de cera, para la composición tipográfica. Sin embargo, existen algunos manuscritos autógrafos que muestran la cuidadosa revisión textual de los autores medievales. Además, como los escribas que copiaban obras literarias modificaban a menudo los textos que copiaban (la "varianza" de Bernard Cerquiglini), estas copias contienen pasajes de lo que podríamos llamar composición autógrafa. Además, como al final de la Edad Media se produjo una expansión masiva de la escritura "pragmática" u "ordinaria" (Paul Bertrand), estos escritos también produjeron autógrafos de género médico o epistolar, aunque no fueran "literarios". Se podría sugerir que para los autores famosos tenemos literatura sin autógrafos, y para los escritores ordinarios tenemos autógrafos que amplían nuestra concepción de las categorías de personas dedicadas a la actividad literaria.

No que diz respeito à literatura inglesa, existem poucos manuscritos autógrafos da época anterior à imprensa, quando a maioria dos manuscritos eram cópias de boa qualidade destinadas a serem difundidas, e técnicas efêmeras, como as tábuas de cera, eram usadas para compor. Existem, no entanto, alguns manuscritos autógrafos que testemunham a minuciosa revisão textual de autores medievais. Além disso, porque os escribas que copiavam as obras literárias modificavam frequentemente os textos que copiavam (a "variância" de Bernard Cerquiglini), essas cópias contêm passos do que poderíamos chamar uma composição autógrafa. Além do mais, porque o final da Idade Média conheceu uma expansão maciça da escrita "pragmática" ou "ordinária" (Paul Bertrand), esses escritos produziram igualmente autógrafos nos gêneros médico ou epistolar, ainda que não sejam "literários". Poder-se-ia sugerir que, para os autores célebres, temos uma literatura sem autógrafos e que, para escritores comuns, temos autógrafos que ampliam a nossa concepção das categorias de pessoas envolvidas na atividade literária.

Nella letteratura inglese esistono pochi manoscritti autografi precedenti l'epoca della stampa. In quel periodo, quando per la composizione si utilizzavano tecniche effimere come le tavolette di cera, la maggior parte dei manoscritti erano copie di buona qualità destinate a essere diffuse. Esistono tuttavia alcuni autografi che testimoniano di una revisione testuale minuziosa degli autori medievali. Inoltre, poiché gli scribi che copiavano le opere letterarie modificavano spesso il testo copiato (la "varianza" di Bernard Cerquiglini), queste modifiche potrebbero essere considerate una composizione autografa. Vanno infine aggiunti al numero degli autografi anche gli scritti non-letterari di genere medico o epistolare della fine del Medioevo, periodo in cui si ha un'espansione massiccia della scrittura "pragmatica" o "ordinaria" (Paul Bertrand). Si potrebbe dunque sostenere che, per gli autori celebri, abbiamo una letteratura senza autografi, e che per gli scrittori ordinari, abbiamo degli autografi che allargano la nostra concezione delle categorie di persone impegnate in un'attività letteraria.