



CLASSIQUES
GARNIER

MÜHLETHALER (Jean-Claude), « Jeux de pistes : reflets d'auteurs dans le manuscrit français 19139. Charles d'Orléans, Alain Chartier, Jean de Garencières... et les autres », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 36, 2018 – 2, p. 257-278

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-08953-7.p.0257](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08953-7.p.0257)

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

© 2019. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

MÜHLETHALER (Jean-Claude), « Jeux de pistes : reflets d'auteurs dans le manuscrit français 19139. Charles d'Orléans, Alain Chartier, Jean de Garencières... et les autres »

RÉSUMÉ – Le manuscrit BnF, fr. 19139 contient des pièces de Charles d'Orléans, Alain Chartier et Jean de Garencières. Le recueil propose un véritable jeu de pistes, incitant le lecteur à tisser un lien entre la voix lyrique et l'homme, à déceler un vécu sous un discours tributaire de la tradition courtoise. En combinant indices textuels et graphiques, tenant compte aussi de ce qu'un nom propre évoque en nous, on voit émerger un monde où les figures d'auteur, copiste et possesseur entrent en concurrence.

ABSTRACT – The MS BnF, fr. 19139 contains texts by Charles d'Orléans, Alain Chartier and Jean de Garencières. Various elements in the collection incite the reader to establish links between the lyric voices and the historical authors, detecting an experience under the veil of the courtly discourse. If we combine the textual and the graphic clues, taking account of what a given proper name evokes for us, we see a world emerging, in which the figures of author, copyist, and owner compete against one another.

JEUX DE PISTES : REFLETS D'AUTEURS DANS LE MANUSCRIT FRANÇAIS 19139

Charles d'Orléans, Alain Chartier,
Jean de Garençières... et les autres

Ils composeront ainsi un nouveau roman, suggéré par l'auteur, et qui n'entretient avec sa biographie qu'un rapport de diversion.

J.-B. PUECH, *Du vivant de l'auteur*.

Homère, paraît-il, était aveugle. Mais ni les innombrables représentations de l'aède depuis l'Antiquité, ni l'admiration générale pour l'*Illiade* et l'*Odyssée* n'ont empêché que des doutes ne surgissent, quitte à mettre en question l'existence même du poète, peut-être trop monumental pour être vrai. Imaginaire (collectif et figé) ou trace d'une réalité, d'un vécu ? Comme le remarque José-Luis Diaz¹, la notion d'« auteur » oscille entre ces deux pôles : il y a d'un côté l'homme réel, qui a vécu à une certaine époque ; de l'autre la figure inscrite dans le texte et, enfin, l'idée que s'en fait le lecteur avec les moyens du bord. Quand il tient le livre ou le manuscrit entre les mains, il exploite des indices parfois infimes, notamment les « postures » – les rôles à travers lesquels l'auteur se met en scène – et ce qu'il perçoit comme des « doubles² » possibles de l'écrivain. La lecture implique la quête d'un interlocuteur, d'un responsable du texte, qu'on ne peut s'empêcher de désirer et de

1 J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007, p. 17-27.

2 Sur les débats autour de ces notions, voir la mise au point (« Figure, posture, *ethos* à l'épreuve de la littérature médiévale ») dans *Un Territoire à géographie variable : la communication littéraire au temps de Charles VI*, éd. J.-C. Mühlethaler et D. Burghgraeve, Paris, Classiques Garnier, 2017.

fantasmer au-delà des multiples masques, parfois déroutants, que prend le poète³. Rien ne paraît plus irritant que l’anonymat ou un pseudonyme cachant un auteur évanescant : les débats qu’ont suscité en 1669 les *Lettres portugaises* ou, à notre époque surmédiatisée, la fièvre que provoque l’énigme Elena Ferrante sur la toile, en disent long à ce sujet. Il nous faut une personne réelle à qui rattacher l’œuvre, un vécu qui en garantisse le statut et l’authenticité.

Mais que faire alors des œuvres médiévales ? Si elles ne sont pas anonymes, le nom n’est souvent guère plus qu’un nom : que savons-nous de Chrétien de Troyes ou de Jean Renart ? Encore à la fin du Moyen Âge, le nom peut tenir du leurre : dans Villon résonne « vil homme » – serait-ce un nom de plume ? – et le testateur se présente tour à tour en amant malheureux, pauvre hère, malfrat, fils aimant, clerc et moraliste. . . Quant à la vie de Charles d’Orléans, elle a beau être connue, son *moi* en éclats dérouté : au fil des pièces lyriques, on finit par se demander où, entre l’amant martyr, le malade, le médecin, l’écolier de Mélancolie, l’homme « viel et chenu » (R79), qui se compare au chat indifférent, et l’hédoniste goûtant les plaisirs de la table (R370), se cache le *vrai* Charles d’Orléans, le prince et/ou le poète.

Les frontières qui séparent auteur réel, textuel et imaginaire sont floues, les recoupements entre les trois instances à la fois fréquents et incertains. Nous nous intéresserons ici moins au travail interprétatif du lecteur en train de (se) construire une image de l’écrivain qu’aux éléments qui, dans un manuscrit, sont autant de *stimuli* l’incitant à forger un lien entre la voix lyrique (ou narrative) et l’homme, à déceler un vécu sous le voile d’un discours tributaire de la tradition courtoise et allégorique. La démarche présuppose une attention particulière au détail, fruit d’une lecture silencieuse et individuelle. Celle-ci, on le sait, gagne du terrain à la fin du Moyen Âge, bien que la récitation oralisée et publique continue à être appréciée⁴ aux cours princières. Dans le manuscrit français 19139

3 Voir la récente mise au point de M. Jeay, *Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale*. « *Mult volentiers me numerai* », Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 127-136.

4 Voir les travaux de J. Coleman, notamment *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, chap. 5 (« Aural History ») et, plus récemment, H. Haug, « Le Passage de la lecture oralisée à la lecture silencieuse : un mythe ? », *Le Moyen Français*, 65, 2009, p. 1-22, ainsi que : « Lectures devant la cour : enjeux d’une pratique sociale », *Cultures courtoises en mouvement*, éd. I. Arseneau et F. Gingras, Montréal, Presses de l’Université, 2011, p. 300-311.

conservé à la Bibliothèque Nationale⁵ de Paris, au moins un indice laisse penser qu'il était (aussi) conçu pour être feuilleté, parcouru des yeux : à plusieurs reprises, le mot *cœur* est remplacé par un ♥ dessiné, que ce soit dans la partie consacrée à Charles d'Orléans⁶ (p. 52), à Alain Chartier⁷ (p. 181) ou au chevalier-poète Jean de Garençières⁸ (p. 457). Remarquons que, dans le *Livre des quatre dames* de Chartier, les vers « A Dieu pleust / Que mon ♥ pour le sien peust / Estre en ostaige » sont placés dans la bouche de la seconde dame, celle dont l'ami a été fait prisonnier à la bataille d'Azincourt et qui est aussi poète à ses heures, écrivant des ballades⁹ d'inspiration courtoise. Certains y ont vu une allusion au couple de Charles d'Orléans et de Bonne d'Armagnac, que le jeune duc avait épousée en 1410, cinq ans avant d'être emmené, captif, en Angleterre.

La présence d'un autre cœur dessiné mérité d'être signalée, celui qui se trouve à la p. 117, là où se termine la partie consacrée aux poésies de Charles d'Orléans. Après le *Songe en complainte* sont transcrites des pièces que la critique n'attribue qu'en partie au prince : une ballade, des complaintes, le *Lay piteux*, puis des rondeaux¹⁰, des complaintes et à nouveau des rondeaux qui constituent un échange de propos – inhabituel dans le lyrisme aurélien – entre une dame et son amant. Le passage se clôt par une composition sans refrain, comprenant trois strophes, l'une de cinq, la seconde de trois, la dernière de cinq octosyllabes que nous transcrivons ici :

Mon bien, m'amour, mon fin ♥ doux,
A vous me rens, a vous suis tous.
Je vous ayme plus que autre femme

5 Il peut être consulté sur le site *Gallica* de la Bibliothèque Nationale.

6 *Poetry of Charles d'Orléans and His Circle. A Critical Edition of BnF MS. Fr. 25458, Charles d'Orléans Personal Manuscript*, éd. J. Fox et M.-J. Arn, trad. R.B. Palmer, Tempe/Turnhout, ACMRS/Brepols, 2010, B49, v. 25. Toute citation est tirée de cette édition, la seule (depuis l'édition pionnière de Pierre Champion) à donner l'ensemble des textes transcrits dans le BnF, fr. 25458.

7 *Livre des quatre dames*, v. 1434 (Alain Chartier, *Poèmes*, éd. J. Laidlaw, Paris, UGE (10/18), 1988, p. 82).

8 *Complainte II*, v. 51 (*Les Poésies complètes de Jean de Garençières*, éd. Y.A. Neal, Paris, Tournier & Constans, 1953, p. 77). L'éditeur signale en note : « Dessin d'un cœur ».

9 *Livre des quatre dames*, v. 1409-1414.

10 Au XIX^e siècle, Charles d'Héricault édite le *Lay piteux*, une ballade et deux rondeaux du BnF, fr. 19139 parmi les « Poésies attribuées à Charles d'Orléans » (*Poésies complètes de Charles d'Orléans*, Paris, Alphonse Lemerre, 1874, vol. I, p. 203-210).

N'autre que vous n'aura la garde,
 Elas, de moy qui suis a vous.
 (BnF, fr. 19139, p. 117)

Le cinquain tient de la déclaration d'amour et de la dédicace. Il est suivi de l'*explicit* qui lie l'écriture du prince à l'expérience de la prison, néanmoins de manière moins détaillée¹¹ que ne le fait le manuscrit 2070 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal. L'*explicit* fait écho à la note liminaire figurant dans la marge supérieure du feuillet où commence la *Retenue d'Amour*. La même information encadre ainsi la production lyrique de monseigneur le duc d'Orléans :

Cy fine le livre que monseigneur le duc d'Orleans a fait estant prisonnier en Angleterre.

Explicit.

(BnF, fr. 19139, p. 117)

Cy commence Le Livre que monseigneur Charles duc d'Orleans a faict estant Prisonnier en Angleterre.

(BnF, fr. 19139, p. 1)

Le livre, le statut social, le nom, la prison... et le cœur, là, sur la page ! On sait l'importance du titre pour la perception d'une œuvre ; les valences symboliques de la prison (d'amour) dans la tradition courtoise sont également connues. Le lecteur de notre manuscrit, transcrit vers le milieu du xv^e siècle, voit ainsi s'amalgamer, dans la figure du duc, le vécu d'un seigneur en vue et la posture littéraire. Il est amené à le percevoir comme incarnation de l'amant parfait dont la constance inébranlable s'affirme une dernière fois dans les vers conclusifs avec ce cœur iconique. Telle est aussi l'image du Charles d'Orléans imaginaire que brosse le *Livre des quatre dames* (1416) d'Alain Chartier, déjà évoqué ; c'est ainsi que le perçoit encore Martin le Franc, auteur bourguignon, quand il évoque le « livre qu'il fit en Inglant » dans le *Champion des dames* (1442), puis rappelle qu'il « voa et promist en prison¹² » de respecter les

11 Voir S. Lefèvre, « "Au blanc de cest escrit". Vertiges de la page et d'un autre langage », *Sens, Rhétorique et Musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, éd. S. Albert et al., Paris, Champion, 2015, vol. I, p. 318-319.

12 *Le Champion des dames*, éd. R. Deschaux, Paris, Champion, 1999, vol. III, v. 11914 et 14158. Voir G. Gros, « Le Livre du prince et le clerc : édition, diffusion et réception d'une œuvre (Martin le Franc lecteur de Charles d'Orléans) », *Travaux de Littérature*, 14, 2001, p. 46-58.

commandements d'Amour. René d'Anjou, ami personnel du duc, ne dit pas autre chose dans le *Livre du cœur d'Amour épris* (1457) : pendant son exil, Charles d'Orléans aurait fait « a Amours hommaige¹³ » non pas pour son épouse, il est vrai, mais pour une dame anglaise. Seulement, le sentiment (le vécu) se réduit aux yeux de René d'Anjou au présupposé nécessaire à l'éclosion d'un admirable lyrisme d'amour, que favorise le cadre de la prison. L'écrivain s'impose au détriment du prince, l'acte créateur prime sur le drame personnel au point de passer sous silence tout l'arrière-fond politique.

Dans le sillage de ces lectures où la biographie est vue à travers les lunettes courtoises, l'imprimeur parisien Antoine Vérard fera un pas de plus en évacuant tout ancrage référentiel lorsqu'il publie *La Chasse d'Amours et Le Départ d'Amours* en 1509. Bien que le recueil contienne une grande partie des compositions du duc¹⁴, le nom de Charles d'Orléans n'y figure nulle part. Ses ballades et rondeaux sont attribués pour l'essentiel à l'Amant Parfait. Dans un passage dont le canevas est celui – fortement théâtralisé (des rubriques signalent la prise de parole par différentes personifications) – de la *Retenue d'Amour*, l'ouverture de la « lectre de retenue » est réécrite de façon radicale :

Charles d'Orléans

Salus de cuer, par nostre grant humblesse,
A tous amans.
Savoir faisons que le Duc d'Orlians,
Nommé Charles, a present jeune d'ans,
Nous retenons pour l'un de noz servans.
(éd. Arn, v. 403-407)

Antoine Vérard

Salut de cuer par nostre hardiesse !
A tous amans
Sçavoir faisons, et a tous caïmans,
Que cest enfant, l'ung de noz reclamans,
Amant parfait, nect com deux dïamans
(*Chasse*, fol. 186^v)

Le jeune Amant Parfait s'est substitué à Charles d'Orléans ! Tout signe de présence du prince a été soigneusement gommé, empêchant définitivement le lecteur d'établir un lien entre le récit allégorique et un vécu individuel, entre le personnage et l'auteur. . . pourtant père de Louis XII, alors roi de France. Le cordon ombilical entre l'homme et l'œuvre est coupé, de sorte que ses ballades et rondeaux s'offrent à être récupérés

13 *Le Livre du cœur d'Amour épris*, éd. et trad. F. Bouchet, Paris, Le Livre de Poche (Lettres gothiques), 2003, p. 340, v. 1468.

14 Voir A. Piaget, « Une édition gothique de Charles d'Orléans », *Romania*, 21, 1892, p. 581-596.

dans un geste d'appropriation¹⁵, puis réinterprétés et transformés au sein du recueil. En refusant de se confiner dans le rôle de lecteur ou celui d'un copiste respectueux du texte, l'éditeur et son collaborateur (Blaise d'Auriol) ont pris la place de Charles d'Orléans, alors même que le duc avait pris soin à inscrire sa présence dans son manuscrit personnel, le célèbre français 25458.

BRODER AUTOUR DU NOM :
JEUX DE PISTES DANS LES MANUSCRITS 25458 ET 19139

Le nom, revendiqué, tisse un lien fort entre le *moi* textuel et l'auteur. Dans le recueil personnel de Charles d'Orléans, sa nature varie néanmoins selon les sections du manuscrit, partiellement autographe¹⁶. Du travail pionnier de Pierre Champion¹⁷ à la récente analyse de Mary-Jo Arn¹⁸, la complexité de sa structure a bien été mise en évidence, de sorte que nous pouvons ici nous limiter à opposer (grossièrement) le « Livre de la prison » – pour reprendre le titre donné aux pièces composées en Angleterre par les éditeurs du XIX^e siècle – et le « Livre d'Amis¹⁹ » qui correspond à l'époque de Blois où Charles d'Orléans vit à partir de 1450 après s'être retiré des affaires. Les deux parties sont conçues pour des audiences et dans des buts différents. Dans la seconde, les mentions « Orlans », « de Mgr d'Orleans » ou – avec indication de la destinataire (ici la belle-sœur du duc) – « Rondel de Mgr a madame d'Angoulesmes » (R270) permettent de distinguer les compositions du prince de celles de ses amis ou des poètes de passage. Aux indications fournies par les rubriques correspond la multiplication d'écritures différentes, parfois

15 J.-C. Mühlethaler, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 177-210.

16 Aux p. 823-825 de leur édition, M.-J. Arn et J. Fox donnent une liste des « Lyrics in the Duke's Hand ».

17 P. Champion, *Le Manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 (1^{re} éd. 1907).

18 M.-J. Arn, *The Poet's Notebook. The Personal Manuscript of Charles d'Orléans*, Turnhout, Brepols, 2008.

19 Charles d'Orléans, *Le Livre d'Amis : poésies à la cour de Blois*, éd. V. Minet-Mahy et J.-C. Mühlethaler, Paris, Champion Classiques, 2010.

autographes, où transparait ce que Jane Taylor a appelé avec bonheur « l'esprit de coterie²⁰ ». à travers le jeu des noms et des écritures, les échos aussi entre différents poèmes²¹, le lecteur hume le parfum de la vie de cour, le bruissement de son activité littéraire. Dans un tel contexte, l'ouverture de la ballade B140 qui – avec son cortège de personnifications (Penser, Confort, Fortune, Monde, Espoir, Tourment) – invite à une lecture en clé allégorique, prend une saveur particulière. Les premiers vers offrent des précisions géographiques qui font écho aux noms que livrent les rubriques : « En tirant d'Orleans a Blois / L'autre jour par eave venoye » évoque la navigation sur la Loire et, contrecarrant la tendance à l'abstraction de l'allégorie, place l'ensemble de la composition sous un éclairage subjectif. Le lecteur a l'impression de saisir le prince sur le vif, en navigateur solitaire, plongé dans ses rêveries ... amoureuses ou spirituelles²².

Très différent est le statut du nom dans le « Livre de la prison » dont la cohérence s'impose à l'œil par la facture soignée et la vague structure narrative qui, de la *Retenue* au *Songe en complainte*, dessine la courbe d'un amour, de son éclosion à la mort de la dame. Aucune nécessité donc d'individualiser dans les rubriques le *moi* lyrique, puisque celui-ci monopolise la parole. Le nom du prince apparaît au moment où, dans la *Retenue*, « Charles, Duc d'Orlians » (v. 114) est présenté par Jeunesse au portier du château d'Amour, puis au dieu en personne. Celui-ci reconnaît en ce prince à la « fleur de lis » (v. 166), issu de la maison de France, le fils de l'un de ses fidèles serviteurs, le duc Louis d'Orléans (v. 171-174). Son nom figure encore dans la *Copie de la lettre de retenue* (v. 405), puis revient dans le *Songe en complainte*, quand « Charles, le duc d'Orlians » (v. 181) soumet au dieu sa *Requete* afin d'être dispensé du service d'Amour ; on le retrouve enfin dans la *Copie de la quittance dessusdicte* (v. 375) où il est accédé à son désir.

20 « Assemblées courtoises et jeux poétiques : anthologie de "coterie" à la fin du Moyen Âge en France », *Méthode!*, 18, 2011, p. 49-61. Voir aussi A. Armstrong, *The Virtuoso Circle : Competition, Collaboration and Complexity in Late Medieval France*, Tempe, ACMR, 2012, chap. III : « Charles d'Orléans and His Coterie ».

21 P. Tucci, *Morire di sete vicino alla fontana a altri studi di letteratura francese medievale e moderna*, Padoue, Cleup, 2015, p. 79-111, consacre un chapitre à la « polyphonie poétique » de la cour de Blois.

22 La question est soulevée par V. Minet-Mahy, « Charles d'Orléans et la tradition des métaphores maritimes », *Studi Francesi*, 135, 2001, p. 490-491.

Noblesse oblige ! La vocation poétique de Charles d'Orléans paraît directement liée à son statut social²³, d'autant plus que le contexte confère aux mentions du nom un caractère officiel : la présentation à la cour d'Amour, puis l'hommage lige au seigneur débouchent sur des documents à caractère (pseudo-) juridique où le nom désigne soit l'auteur (on est proche de la signature), soit le destinataire de l'écrit. Placés dans la *Retenue* et le *Songe*, les noms encadrent la séquence des ballades, de manière à tisser un lien fort entre le parcours amoureux du *moi* et leur auteur. L'importance accordée au nom s'affirme définitivement à la p. 4 du manuscrit où « Charles duc d'Orléans » (v. 114) est souligné, attirant nécessairement le regard du lecteur. Le duc et amant s'impose comme « sujet principal²⁴ » du récit d'ouverture et, partant, des pièces lyriques qui suivent.

Le regard du lecteur est aussi attiré par le blason du prince – écartelé de France et de Visconti²⁵ – inséré dans la lettrine à la p. 1, cet « O » sur lequel s'ouvre la *Retenue d'Amours*. Comment ne pas le rapprocher de la fleur de lys²⁶ intégrée à la décoration dans la marge inférieure ? Alors que l'emblème royal se trouve à la place qu'occupent habituellement les armoiries ou devises des propriétaires²⁷, le statut du blason ducal paraît plus ambigu : affirmation de propriété ?... affirmation de la conscience dynastique de l'auteur, telle qu'on la retrouve dans la *Retenue* (avec une bonne dose d'auto-dérision²⁸, le poète se présentant en jeune homme timide et balbutiant) ?... Individualisation du *moi* amoureux dont la voix va s'élever au fil des ballades ?... Les frontières entre les différents

23 D. Lechat, « La Vocation poétique de Charles d'Orléans dans la *Retenue d'Amours* et les *Ballades* », *Cahiers Textuel*, 34, 2011 (*Charles d'Orléans, une aventure poétique*), p. 46.

24 M. Gally, « Miroitements du Moi. Le sujet lyrique chez Charles d'Orléans et François Villon », *Être poète au temps de Charles d'Orléans*, éd. H. Basso et M. Gally, Université d'Avignon, Éditions Universitaires, 2012, p. 193-198.

25 M.-M. Dufeil, « Au blason d'Orléans », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, vol. I, p. 171-183, va jusqu'à reconnaître, à partir du blason, une « héraldique implicite » (p. 173) dans le lyrisme du prince-poète.

26 On retrouve une demi-fleur de lys attachée à la hampe d'un « t » à la p. 81. La page est reproduite par M.-J. Arn, *A Poet's Notebook*, p. 29. Pour la p. 1, voir la reproduction en couleurs au tout début de l'étude et le site *Gallica* de la BnF pour l'ensemble du manuscrit personnel du duc.

27 C'est ainsi que le blason de Charles d'Orléans figure dans la marge inférieure du BnF, fr. 1104 (sigle O₃), considéré comme une copie du manuscrit personnel.

28 Au point que C. Lucken, « Le *Roman de Plaisant Penser* de Charles d'Orléans ou la mise en poésie des illusions », *Cahiers Textuel*, 34, 2011, p. 23, parle de « pastiche de la tradition antérieure ».

rôles (paratextuels et textuels) sont floues, mais la dernière piste – *a priori* moins évidente – trouve de quoi se nourrir, quand on arrive à la description du tombeau de la dame, enterrée « dedens le moustier des amoureux » (B69, v. 2) :

Dessus elle gist une lame
 Faicte d'or et de saffirs bleux.
 (B69, v. 12-13)

Le poète offre à la défunte, parangon de courtoisie, un écrin princier. Il a beau gloser – dans une démarche rare sous sa plume – l'or et le bleu, le premier représentant le Bonheur, le second la Loyauté, un lecteur tant soit peu attentif y reconnaîtra les deux couleurs de la maison royale, bien présentes dans le blason ducal²⁹. Le poète et le prince semblent se confondre dans le geste qui célèbre celle qui fut « le trésor de tous les biens mondains » (refrain). Cela suffit-il pour que la dame soit parée aux couleurs de la France ? Un courtois qui était informé des infortunes de l'oncle du roi aura pu y voir une allusion à Bonne d'Armagnac, décédée entre 1430 et 1435, pendant que son époux était prisonnier en Angleterre. La critique aussi a franchi le pas : dans le sillage de Pierre Champion, Daniel Poirion³⁰, puis John Fox – avec quelques sérieux bémols³¹ – voient le fantôme de Bonne hanter les ballades du prince sous le voile des conventions courtoises.

Il n'y a, dans le BnF, fr. 19139, ni armoiries ni nom souligné. Au début en tout cas, aucun lien *visuel* ne s'établit entre le *moi* lyrique et les marques de l'auteur (et/ou du propriétaire). Il faut se plonger dans la lecture de la *Retenue*, arriver à l'endroit où apparaît le nom de Charles d'Orléans, pour être tenté de mettre en relation les données de la note liminaire (voir *supra*) et la mise en scène du *moi* dans le récit. Mais alors que lien entre le blason et le jeune prince de la *Retenue* s'établit sans peine dans le manuscrit personnel, le contraste entre le « prisonnier »

29 Son ami, le duc René d'Anjou, intègre à son *Cœur d'amour épris* un « autoportrait héraldique en bonne et due forme » (F. Bouchet, « Introspection et diffraction : les autoportraits de René d'Anjou, entre allégorie et arts figurés », *L'Autoportrait dans la littérature française du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, éd. E. Gaucher et J. Garapon, Rennes, PUR, 2013, p. 76.

30 *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine Reprints, 1978 (1^{re} éd. 1965), p. 282-291.

31 *La Poésie lyrique de Charles d'Orléans*, Paris, Nizet, 1971, p. 183-191 (« La dame des Ballades »).

de la note liminaire du français 19139 et le timide jouvenceau à la cour d'Amour dérouté. Rien ne rattache l'Angleterre à l'espace allégorique de sorte que, malgré le nom propre et le statut social, l'effet de fiction l'emporte, invitant à distinguer l'auteur réel (celui de la note liminaire) du *moi* textuel. Ceci n'empêche pas la tentation biographique d'émerger, ne serait-ce que par la narration au passé qui, renvoyant au temps de l'adolescence, crée chez le lecteur l'attente d'une vie qui, à un certain moment, basculera, confrontant le *moi* à l'expérience de la prison.

Or, l'attente sera déçue, car, entre la *Retenue* et le *Songe en complainte*, la réalité anglaise est aux abonnés absents. Par deux fois seulement, au détour d'un vers, la dame lointaine est associée à la France (B28 ; B50) ; une fois enfin, le locuteur déclare « Prisonnier suis, d'Amour martyr » (B40, v. 33). Mais le vers fait penser à la prison allégorique d'Amour plus qu'à la Tour de Londres : l'amant martyr, le rôle choisi, reste distinct de l'auteur réel. L'amalgame ne se fait guère qu'au moment de la signature à la fin de la lettre³² envoyée par l'amant à Amour après qu'il a quitté la cour du dieu. La signature se détache sur la page dans le français 19139 où elle est précédée d'une indication (soulignée) qui la sépare nettement de ce qui précède :

Le dessoubz de la lettre

Le bien vostre Charles duc d'Orleans
 Qui jadiz fut l'un de voz vrays servans.
 (BnF, fr. 19139, p. 92)

Le nom est là, à la rime, incontournable. Et seulement quelques pages plus tard, le regard du lecteur est arrêté par une autre mise en relief, celle du nom sur lequel s'ouvre le « dit de France³³ » (p. 101), écrit en caractères plus grands, de manière plus appuyée, comparables aux caractères gras dans la typographie moderne :

France jadiz on te souloit nommer,

32 « La lettre close », précise la rubrique (absente du manuscrit personnel) dans le BnF, fr. 19139, p. 91. L'espace blanc qui détache la signature du corps de la lettre dans le manuscrit personnel ne se voit malheureusement pas dans l'édition de M.-J. Arn, les v. 549-550 du *Songe* se retrouvant en tête de la p. 172.

33 Il s'agit de la célèbre *Complainte de France* (éd. Fox/Arn, Co3, p. 252-257), mais qui se trouve bien plus tard dans le manuscrit personnel de Charles d'Orléans. La même association y est impossible.

En tous païs, le trésor de noblesse.
(BnF, fr. 19139, p. 101)

Le scribe recourt à la même technique au début de la dernière strophe de la complainte. Pour le lecteur qui est, pensons-nous, naturellement tenté de faire abstraction du copiste, la mise en relief fonctionne ici comme une signature authentifiant les vers écrits par le duc alors qu'il était « prisonnier » (éd. Arn, v. 85) :

Et Je Charles duc d'Orleans rimer
Voulu ces vers ou temps de ma jeunesse.
(BnF, fr. 19139, p. 104)

On tourne la page et voici le *Lay piteux*. Placé sous le signe du souvenir et de l'éloignement, la voix féminine qui s'élève signe un retour au registre amoureux après la teneur politico-morale de la *Complainte* :

Bonne saison, bon temps avoye,
Elas, amy, quant vous veoye !
Reconfort bon et vous prenoye ;
Tant de plaisir et d'autre bien
Rejoissoit ma seule joye.
(BnF, fr. 19139, p. 105)

« Bonne » a beau être ici un adjectif, il s'impose à première vue – c'est à-dire avant qu'on ne se mette à lire le *Lay* – comme un nom propre, celui de la duchesse, lequel fait écho à « France » et à « je, Charles ». La transcription n'est pas innocente : le copiste, qui est nécessairement aussi lecteur, interprète le texte dans une perspective biographique et nous invite à le suivre sur ce chemin. De son exil, le prince, responsable politique, s'adresse à la France menacée ; le poète, féru de courtoisie, rêve de son épouse lointaine. Plusieurs de ses ballades qualifient la dame de « bonne ». Dans le *Lay piteux*, l'amant l'interpelle aussi par « Bonne et Belle » (p 108), syntagme certes figé, mais qui apparaît déjà quelques vers plus haut : la répétition lui donne une résonance particulière, surtout sous la plume du duc d'Orléans. Le constat s'impose : les noms propres (ou ce qui est perçu comme tel) jouent un rôle de signal, d'*embrayeur interprétatif*, du moins pour un lecteur au courant des

heurs et malheurs du prince. Celui qui en ignore tout, verra dans « bonne et belle » un cliché courtois, sans plus ; pour l'initié (le courtisan), il s'agira d'une allusion voilée à l'épouse. À ses yeux, le *je* textuel et la personne historique tendent à se confondre dans une entité qui relève nécessairement de l'imaginaire : le lecteur la construit en amalgamant données textuelles et biographiques, de manière à ce que l'une éclaire et complète l'autre. Comme le fera bien plus tard Sainte-Beuve dans une démarche érigée en méthode d'investigation, un tel lecteur est poussé à établir, à partir de quelques indices, « le rapport de l'œuvre à la personne même, au caractère, aux circonstances particulières³⁴ ». Il construit un portrait littéraire de l'auteur, comme l'a fait, à l'époque, le propre secrétaire du duc, l'humaniste Antonio d'Asti. Dans la préface à sa traduction latine des poésies du prince³⁵, il le compare à Ovide exilé sur les rives de la mer Noire, d'où celui-ci avait envoyé des épîtres à son épouse (entre autres), restée à Rome. Le secrétaire pare Charles d'Orléans du prestige de l'*auctoritas*, du maître incontesté du lyrisme d'amour. Bref, il cherche à le statuer.

AUTEURS IMAGINAIRES ET STRUCTURE DE RECUEIL

Les noms, donc, font signe. À l'intérieur d'un recueil, ils situent les auteurs les uns par rapport aux autres, contribuant à créer l'image que le lecteur se fera de chacun d'eux. Dans le BnF, fr. 25458, nous l'avons vu, le « Livre de la prison » s'oppose au « Livre d'Amis » : au Charles d'Orléans, amant courtois en exil, répond le Charles d'Orléans, centre rayonnant d'une coterie littéraire. Une opposition comparable se retrouve, dans le BnF, fr. 19139, entre les parties consacrées respectivement à Charles d'Orléans et Jean de Garençières. Voici comment se présente la structure du manuscrit³⁶ :

34 Première préface (1836) aux *Portraits littéraires* (Sainte-Beuve, *Œuvres I*, éd. M. Leroy, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1956, p. 649).

35 Il s'agit du manuscrit n° 873 conservé à la Bibliothèque de Grenoble.

36 Pour une description plus détaillée, voir la fiche consacrée au BnF, fr. 19139 sur le site *Arlima*.

- p. 1-117 : recueil d'œuvres de Charles d'Orléans (comprenant le *Lay piteux*);
- p. 121-412 : recueil d'œuvres d'Alain Chartier (comprenant l'*Hospital d'Amours* d'Achille Caulier);
- p. 412-481 : les poésies de Jean de Garençières.

Le manuscrit fonctionne comme un triptyque dont le panneau central (quantitativement le plus important) est flanqué de deux panneaux qui se font pendant. Tandis que la partie consacrée à Chartier s'ouvre de façon abrupte, sans mention de nom d'auteur (nous y reviendrons), par *Cy commence le Debat de reveille matin*, les deux autres placent l'œuvre sous la paternité respective du prince prisonnier et du chevalier-poète. Le titre l'*Enseignement du dieu d'Amours* – mis en évidence (à l'exception d'« Amours ») par des caractères gras surdimensionnés – est précédé de l'indication « Garençier[e]s. Vous m'avez ». La combinaison du nom propre et de la devise, puis la présence récurrente de la seule devise, construisent l'unité du recueil en authentifiant les ballades, plaintes ou rondeaux de cet auteur³⁷ qui fut au service de Louis d'Orléans et échangea des pièces lyriques avec son fils³⁸. Par sa devise, Jean de Garençières s'affirme comme noble, mais donne surtout de soi l'« image épurée³⁹ » d'un amant courtois soumis au *vous* de la dame. Il rejoint Charles d'Orléans, tel que le présentent le cinquain d'octosyllabes (voir *supra*) avec le cœur dessiné, juste avant l'*explicit* de la première section, ou cette *signature* qui fait rimer « Orleans » avec « servans » (p. 92), de manière à exhiber sa fidélité en amour. Comme dans le manuscrit 25458, les marques d'authentification servent à distinguer les compositions de Garençières de celles dues à la plume d'autres auteurs : Gaucourt, Jehan de Faiel, Jacques du Peschin ou « ceulx de Bordeaulx » (p. 478) qui, de leur côté, mentionnent le nom de leur correspondant dans les pièces qu'ils lui adressent. La poésie se conçoit comme échange.

37 Voir A. Piaget, « Jean de Garençières », *Romania*, 22, 1893, p. 422-481 (avec de larges extraits des poésies).

38 La ballade « Orlians contre Garençieres » et la « Responce de Garençieres » sont transcrites dans le manuscrit personnel du duc (éd. Arn, B116 et B117). Sur la famille des Garençières, voir F.-M. Legœuil, *Histoire d'Aigremont du Moyen Âge à la Révolution*, Avignon, 1991, vol. I, p. 10-14 (étude en ligne).

39 H. Basso, « Le Poète à l'avenir effacé : Jean de Garençières », *Le Recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, éd. T. Van Hemelryck et S. Marzano, Turnhout, Brepols, 2010, p. 24.

Dans le manuscrit 19139, Charles d'Orléans et Jean de Garençières sont les deux saisis dans une pose courtoise. Mais la voix du prince s'élève, solitaire, dessinant et surtout méditant la courbe de ses amours dans une réflexion aux infléchissements méta-poétiques ; le chevalier apparaît, lui, d'emblée plus mondain, car sa poésie tient du passe-temps aristocratique. Que ce soit dans l'entourage de Louis d'Orléans ou à la cour de Charles VI, le lyrisme vient, remarque Christopher Lucken, « souder, en même temps qu'une communauté poétique, une communauté culturelle et politique⁴⁰ ». Pourtant, bien que Jean de Garençières et Charles d'Orléans soient issus du même milieu, l'un et l'autre tributaires de ses canons esthétiques, nourris de l'idéologie régnante, l'image que s'en fera le lecteur du BnF, fr. 19139 est pour le moins contrastée. Les deux sections de poèmes se font, il est vrai, écho dans la mesure où chacune s'ouvre sur un récit qui met en scène le *moi* face à Amour. Nous sommes invités à lire en parallèle la *Retenue* et *l'Enseignement du dieu d'Amours*, l'un et l'autre écrits en décasyllabes. Mais, au-delà des convergences qui donnent aux deux récits un air de famille, les postures choisies par Charles d'Orléans et par Jean de Garençières diffèrent sensiblement.

L'Enseignement aurait été écrit pour Louis d'Orléans⁴¹ et serait par conséquent antérieur à l'assassinat du duc en 1407. Les premiers vers placent le *moi* dans une situation topique, telle qu'on la rencontre souvent dans le lyrisme au tournant du XIV^e au XV^e siècle. Ils le présentent seul, sous l'emprise de la mélancolie dans un cadre printanier :

Ung jour m'avint que, par merencolie,
 Ou moys de may plaisant et gracieux,
 Je chevauchioie le long d'une praerie,
 Un bien matin ou j'estoie tous seulx.
 (*Enseignement*, v. 1-4 : BnF, fr. 19139, p. 412)

Par la suite, nous apprenons qu'il s'agit d'un « jeune valleton » (v. 15) qui a quitté sa dame, parce qu'elle lui aurait préféré un rival. Le dieu d'Amour l'invite alors à reprendre « l'amoureux mestier » (v. 80) en se mettant au service de la plus belle. Mais l'*acteur* hésite, car il sait que la

40 « De la cour au livre : la communauté poétique de Louis à Charles d'Orléans », *Être poète au temps de Charles d'Orléans*, p. 57.

41 S. Cigada et F. Féry-Hue, « Jean de Garençières », *Dictionnaire des Lettres Françaises : Le Moyen Âge*, éd. G. Hasenohr et M. Zink, Paris, Fayard (La Pochothèque), 1992, p. 778.

dame de ses rêves est courtisée par de « plus grans maistres », qui « ont puissance et loz, renommee » (v. 98-99). Tandis qu'ils sont vêtus avec élégance, il est, lui, ni « jolis ne avenant » (v. 113). Pourquoi la dame écouterait-elle un amant qui ne sait pas chanter, pas danser et ne brille ni par la sagesse ni par la vaillance ? Voilà un autoportrait à charge, auquel Amour réplique en dénonçant, dans le sillage du *Roman de la Rose*⁴², l'inconstance des grands seigneurs qui « ayment faintement » (v. 133).

À la lecture de *l'Enseignement* se dégage l'image d'un acteur pauvre, dépourvu de *urbanitas* qui distingue le bon courtisan, mais dont la *rusticitas* garantit un amour sincère et constant. La posture choisie ne correspond aucunement au statut social de Jean de Garencières et encore moins à celle de son destinataire, le duc d'Orléans. Mais l'un et l'autre auront pris plaisir à un jeu littéraire marqué au sceau de l'(auto-)ironie, trait qu'on retrouve sous la plume de Charles d'Orléans ; la mise en scène du *moi* répond aux attentes et aux goûts d'une société de cour, pour laquelle la poésie était délassément et la courtoisie un objet de débat. À quel point la construction d'une image auctoriale est un processus interactif se confirme, quand on lit la *Retenue* à la lumière de *l'Enseignement*. Le prince y prend le contrepied de la posture adoptée par Jean de Garencières. Non seulement il livre son nom (voir *supra*), mais affirme haut et fort son appartenance à la haute aristocratie. Loin d'être l'un de ces grands seigneurs volages que Garencières dénonce par la bouche d'Amour, Charles d'Orléans se présente sous les traits d'un jeune homme timide qui craint d'entrer au service du dieu. Au contraire de l'intimité qui caractérise *l'Enseignement*, où la rencontre se réduit à un dialogue entre Amour et l'acteur au détour d'un chemin, la *Retenue* situe *l'enamouement* dans un cadre curial qui dit l'importance du *decorum*. Les personnifications qui entourent le dieu, le caractère juridique de la *Lettre de retenue*, tout contribue à une mise en scène orchestrée, à travers laquelle s'exprime la dignité à la fois d'Amour et de son nouveau vassal. Le prince, conscient de son rang, n'adopte pas l'humble posture d'un Jean de Garencières, chevalier et poète dont le but est d'entretenir son seigneur et son entourage. Charles d'Orléans ne s'affirme pas non plus en amant parfait, marquant d'emblée ses réticences face à un rôle que lui imposent son rang, mais aussi la force séductrice de Beauté,

42 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, Livre de Poche (Lettres Gothiques), 1992, v. 10869-10890.

autrement dit les conventions sociales et dame Nature (l'éveil des sens, dirions-nous aujourd'hui).

Image contrastée donc. Reflet d'une hiérarchie aussi : placées en tête du manuscrit, les poésies de Charles d'Orléans sont l'aune à laquelle se mesurent les autres pièces réunies dans l'anthologie, y compris celles d'Alain Chartier, pourtant maître reconnu du lyrisme européen entre Moyen Âge finissant et Renaissance⁴³. Une telle affirmation de l'importance du prince-poète dans le champ littéraire expliquerait-elle pourquoi la section consacrée aux œuvres de Chartier ne soit pas placée sous l'égide du nom de leur auteur, comme s'il s'agissait de minimiser son importance?... À moins que, vu la célébrité de ses textes autour de 1450, on ait jugé une telle précision superflue, en tout cas pour un public nourri de littérature?... Peut-être, mais le tiers supérieur de la p. 121 est resté blanc – il manque aussi la lettrine *A* au début du premier vers du *Debat* –, comme en attente d'un nom et d'un titre ou d'une note liminaire plus détaillée. Cela laisse une fâcheuse impression de travail resté en suspens.

Décus, il ne nous reste qu'à feuilleter les pages consacrées à Chartier, et ceci... jusqu'à la p. 284 où son nom apparaît enfin : « Cy fine la Response maistre Alain ». Ce qui, habituellement, est présenté comme l'*Excusacion*⁴⁴ adressée par le poète aux dames, prend dans notre manuscrit l'aspect d'une protestation de Chartier contre les propos tenus par la Belle Dame sans merci – dont il ne serait par conséquent pas l'auteur – en donnant pour titre (trompeur) à sa réaction : « La Response a la Belle Dame sans mercy » (p. 276). Chartier est saisi dans son statut d'auteur (et non plus de lecteur critique) seulement à la p. 311, avec le titre suivant : « Cy commence la Complainte maistre Alain ». Reconnu en sa qualité de maître, posé en clerc par opposition aux deux chevaliers poètes, son autorité paraît désormais établie. Et pourtant ! Loin de trouver, à la fin de la *Complainte*, un *explicit* confirmant la paternité de Chartier, le dernier vers est suivi d'un autre nom, bien au centre de la page et de surcroît surmonté d'une fleur de lys : « Bonnefoy » (p. 317). Cela ressemble à une signature, un peu comme si une autre personne venait se substituer

43 Voir les contributions regroupées sous « Chartiers Influence » dans *A Companion to Alain Chartier*, éd. D. Delogu, J.E. McRae et E. Cayley, Leiden/Boston, Brill, 2015, p. 255-353.

44 Alain Chartier, Baudet Herenc, Achille Caulier, *Le Cycle de la Belle Dame sans mercy*, éd. et trad. D.F. Hult et J.E. McRae, Paris, Champion Classiques, 2003, p. 92-113.

à l'auteur ou, au moins, jugeait avoir une part de responsabilité non négligeable dans la genèse du texte. Le lien qui se tisse entre le nom et la complainte est d'autant plus fort que « Bonnefoy » fait écho au mot sur lequel se clôt le dernier vers : « en paradis la *voje* ». L'ambiguïté ne se lève qu'à la toute fin du manuscrit, quand s'achève la section dévolue à Jean de Garencières :

Vous m'avez.
Explicit. Ce petit livre est escript
 de la main de Bonnefoy.
 (BnF, fr. 19139, p. 481)

Dans le colophon, les rôles respectifs de l'auteur et du copiste sont clairement distingués. La devise « Vous m'avez » fonctionne comme une signature attribuant la paternité des vers à Garencières ; le nom de Bonnefoy ne figure qu'après l'*explicit*, le renvoyant à son statut d'*écrivain* (au sens médiéval du terme). Seulement, ce scribe porte un nom, au contraire de l'auteur sans corps, qui est réduit à sa devise idéalisante. La substitution de l'auteur par le copiste à la p. 317 n'en est que plus saisissante et on se demande jusqu'où celui-ci va dans l'affirmation de son rôle. Est-ce que le « petit livre » (p. 481) se réfère à l'ensemble du manuscrit ou seulement aux sections où figure le nom du copiste ? Celui-ci n'apparaît pas sur les feuillets où sont transcrites les pièces de Charles d'Orléans. Nous le rencontrons par contre aux p. 403 et 412, parmi les textes d'Alain Chartier. La première fois, le nom trouve place entre les derniers vers de l'*Hospital d'Amours* et la *Balade d'Alain* (« Aucunes gens m'ont huy araisonné ») ; la seconde mention vient en clôture du *Lay de plaisance*. Chaque fois, le nom de « Bonnefoy » est surmonté de la fleur de lys :

Explicit Bonnefoy.
 (BnF, fr. 19139, p. 403)

Cy fine le Lay de plaisance Bonnefoy.
 (BnF, fr. 19139, p. 412)

Le premier exemple est ambigu. Le nom propre figure après l'*explicit*, comme à la p. 481, dans la position réservée au copiste ; mais il se trouve sur la même ligne, tendant à usurper la place d'Achille Caulier relégué aux oubliettes. Le nom de Bonnefoy s'impose à nous juste avant l'*incipit*

d'une ballade attribuée à Chartier, de sorte qu'il fait figure d'émule du père de l'éloquence française. Conscience – ou orgueil⁴⁵ ? – d'un scribe qui va jusqu'à s'attribuer, quelques pages plus loin, purement et simplement la paternité du *Lay de plaisance* ? Peut-être la question n'a-t-elle pas vraiment lieu d'être dans la mesure où tout copiste (l'un plus, l'autre moins) est – ne serait-ce que par les variantes qu'il introduit – un *co-auteur*⁴⁶ des textes qu'il transcrit. À une époque qui ignore les droits d'auteur et où la paternité d'une œuvre reste une donnée fragile, le scribe a tout loisir de s'affirmer. La question provocatrice de Pierre Bayard – « Et si les œuvres changeaient d'auteur⁴⁷ ? » – ne relève pas de l'hypothèse pour la fin du Moyen Âge. Malgré l'émergence d'une « esthétique de la signature⁴⁸ » et l'éclosion d'une conscience d'auteur, les flottements dans l'attribution d'une œuvre ne manquent pas ; ils sont favorisés par un style d'époque (les conventions courtoises) qui gomme en partie l'individualité d'une écriture. Rien n'empêche donc le lecteur de s'interroger sur l'identité de Bonnefoy, de lire le *Lay de plaisance* et l'*Hospital d'Amours* à la lumière de ce qu'il peut savoir de sa vie ou de (se) la construire à partir d'indications glanées dans les deux *dits*. Seulement, lira-t-on de la même manière le *Lay de plaisance* s'il est de l'obscur Bonnefoy plutôt qu'écrit par maître Alain, auteur généralement admiré ?

Le nom parlant de Bonnefoy a de quoi intriguer. Il dit la probité du copiste-auteur, suggère aussi la sincérité d'un amant courtois à la manière de la devise adoptée par Jean de Garençières ou du cinquain conclusif de la section dédiée à Charles d'Orléans. Mais le caractère référentiel du nom se met à vaciller, quand le lecteur se souvient que, dans la *Retenue d'Amours*, puis dans la *Ballade* 30 et la *Departie*, Bonne Foy personnifiée est chargée de rédiger la *Lettre de retenue*, puis la *Quittance* qui libère l'amant de ses obligations. Elle est chaque fois qualifiée de secrétaire ou, dans la *Departie*, de notaire du dieu d'Amour :

45 Basso, « Le poète à l'avenir effacé », p. 20 et 25.

46 La remarque vaut, en général, pour l'Antiquité (L. Canfora, *Le Copiste comme auteur*, trad. L. Calvié, Toulouse, Anacharsis, 2012) et le Moyen Âge (A. Bennett, *The Author*, Londres et New York, Routledge, 2005, chap. 5).

47 *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Minuit, 2010.

48 E. Doudet, « Par le non connuist an l'ome. Désignations et signatures de l'auteur, du XII^e au XV^e siècle », *Constitution du champ littéraire*, éd. P. Chiron et F. Claudon, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 118-122 (ici p. 120).

A Bonne Foy, que tenez
 Et nommez
 Vostre principal notaire
 (éd. Fox/Arn, v. 239-241)

Par les hasards de la mise en page, le nom du notaire « Bonnefoy » (écrit ici en un mot !) caracole en tête du premier vers transcrit à la p. 82 du BnF, fr. 19139. Les signatures de la seconde partie seraient-elles un pseudonyme?... Une façon de rattacher l'ensemble du recueil à l'œuvre de Charles d'Orléans en prolongeant la fiction, comme si le tout avait été rédigé à la cour d'Amour?... Entre allégorie et réalité, l'hésitation s'insinue, le champ s'ouvre aux hypothèses (les plus folles ?). La fleur de lys qui surmonte le nom de Bonnefoy le rattache à la maison de France et le duc est, à l'époque, bien vivant. Peut-être notre copiste, qui se voit en auteur, était-il lié, de près ou de loin, sinon à ce grand seigneur, du moins à un personnage influent en relation avec le prince dont il appréciait le lyrisme. La mise en retrait de Chartier, la suprématie littéraire affichée du prince-poète, puis la valorisation en fin du volume de Jean de Garençières, fidèle serviteur de la maison d'Orléans, permettent d'aller dans ce sens.

Fiction et réalité. Auteur, lecteur, copiste. Le flottement qui s'installe entre les indices disséminés dans le manuscrit, la (con)fusion des rôles qui en résulte n'ont pas de quoi étonner pour l'époque. Même le possesseur du BnF, fr. 19139 en vient à se muer, semble-t-il, en auteur. Sur la dernière page utilisée, trois lignes rédigées d'une main de la fin du xv^e siècle nous informent à son sujet :

Ce livre est a Colin Lateignent.
 Qui le trouvera sy le rande
 Et il payera bon vin.
 (BnF, fr, 19139, p. 482)

Par trois fois, la signature « Clateignent », disposée en demi-cercle autour de ces lignes, confirme la valeur que le propriétaire accordait à son manuscrit. C'est là aussi une manière de s'affirmer et de se poser en auteur, puisque la triple signature est suivie d'un bref poème moral en octosyllabes, de la même encre et de la même main :

1 Se tu veulx ad honneur venir,
 Il te convient de toy bannir

- Orgueil et humble devenir,
 4 Lever matin pour messe oïr :
 Sy ne te pourra meschoïr.
 Aprans labour pour toy chevir.
 De folles femmes abstenir
 8 Te vuilles et de trop dormir.
 Tu dois le trop boire cremir,
 Le mesdire d'autruy haïr.
 Suis les bons et te fais cherir.
 12 Se tous ces poins veulx acomplir,
 Tu ne puis a grant bien failir.
- Qui plus depant qu'a lui n'afiert,
 Sens cop ferir a mort se fiert.
 16 Et sil qui despent par raison
 Bien multiploye, se voit on.

Cette *ars bene vivendi* est connue par ailleurs. On retrouve la même suite d'énoncés sentencieux, en partie inspirés des *Proverbes* bibliques, dans un manuscrit (BnF, fr. 25434) datable du dernier tiers du xv^e siècle, lequel contient des œuvres de Christine de Pizan, Alain Chartier, Martial d'Auvergne et George Chastelain. Mais cette version (fol. 135^r-135^v) de l'*ars* comporte quelques variantes significatives par rapport au texte de Lateignant et, surtout, elle est sensiblement plus longue⁴⁹. Le texte, anonyme, est précédé d'un *Torneamentum monachorum* (fol. 132^r) et suivi des *Jeunes commandees* (fol. 135^v) ; il se trouve dans une section à dominante morale où alternent le latin et le français. Colin Lateignant se serait-il contenté de copier et adapter quelques règles de bonne vie *ad usum proprium* ? Peu importe au fond, s'il n'en est pas l'auteur ; quoi qu'il en soit, il se les approprie. Lateignant se pose ici en homme sérieux, respectueux des préceptes de l'Église comme l'est Christine de Pizan dans les *Enseignements moraux* à son fils⁵⁰, le seul parmi ses textes à être transcrit dans le recueil : « Cy ensuyt Christine de Pise, auquel il y a plusieurs bons enseignemens touchant le monde » (fol. 116^v), dit l'intitulé. L'œuvre s'inscrit parfaitement dans la veine morale du manuscrit, tandis que les

49 Il manque, au texte transcrit par Lateignant, les 16 premiers vers. Les 4 derniers n'ont pas de correspondant dans le BnF, fr. 25434 et le v. 9 n'y figure pas.

50 Le BnF, fr. 25434 obéit en partie à la même logique que le BnF, fr. 1181, mais ce dernier est plus cohérent dans ses choix : voir K. Fresco, « Les *Enseignements moraux* de Christine de Pizan et l'ordre des textes d'un recueil pieux du xv^e siècle », *Babel*, 16, 2007, p. 293-308 (article en ligne).

quelques vers retenus par Colin Lateignent ne se rattachent guère qu'au *Breviaire des nobles* de Chartier (p. 285) dans le français 19139. En même temps, les mises en garde contre la luxure et la boisson y contrastent avec la promesse (récurrente à la fin du Moyen Âge⁵¹) d'offrir un verre de vin à la personne qui, le cas échéant, rapporterait le manuscrit à son propriétaire. Ni plainte, ni menace de représailles ! La mise en garde reste ludique, de sorte qu'on imagine un bourgeois aisé, conformiste, fier de sa petite bibliothèque, capable d'humour (codifié) et sensible aux plaisirs de la table.

Du prince au bourgeois en passant par le chevalier et le clerc, professionnel de l'écriture, chacun a laissé sa trace. Tout un monde émerge à la lecture du manuscrit français 19139, mais un monde aux frontières floues où les rôles d'auteur, copiste et possesseur se bousculent, s'enchevêtrent. L'ancrage référentiel que promet le nom propre tient parfois, sinon du leurre, du moins de l'invitation à imaginer la trame d'une vie à partir d'indices ténus, tirés à la fois du texte et du paratexte. Entre allégorie, effets graphiques et liens possibles avec le vécu, Bonne d'Armagnac et Bonnefoy émergent du travail de l'imagination. En quête d'une expérience, de l'*Erlebnis* dans lequel Wilhelm Dilthey⁵² voyait le ferment de la création poétique, le lecteur construit les figures de Charles d'Orléans et de Garençières en se nourrissant des suggestions qu'il trouve au fil des feuillets, quitte à les combiner avec ce qu'il sait par ailleurs des deux poètes. La présence des auteurs dans le manuscrit est tributaire du regard des lecteurs, contemporains d'abord, puis des générations successives d'amateurs ou érudits et, enfin, de la critique moderne. L'intérêt qu'on porte à l'individu caché derrière le nom propre peut s'accroître ou s'estomper au rythme des siècles et des goûts, car il faut *désirer* sa présence pour entrer dans le jeu de pistes proposé par le manuscrit. Or, un tel désir n'est pas l'apanage de l'âge romantique ; pour problématique que soit la tentation biographisante⁵³ dans le domaine lyrique, le lecteur médiéval ne l'a pas ignorée. Passetemps aristocratique,

51 J.-F. Genest, « Un Objet précieux mais menacé », *Le Livre au Moyen Âge*, éd. J. Glenisson, Paris, CNRS, 1988, p. 84-85.

52 *Das Erlebnis und die Dichtung*, Paderborn, Schöningh, 1919, p. 125-126 (reprint de l'édition de 1923).

53 F. Wolfzettel, *La Poésie lyrique du Moyen Âge au Nord de la France*, Paris, Champion, 2015, p. 188, qui rappelle les mises en garde de R. Guiette, R. Dragonetti, P. Zumthor.

la poésie à la fois interroge la tradition courtoise et titille la curiosité d'un public sensible aux indices qui lui permettent d'individualiser la figure de l'auteur. Il l'aura été d'autant plus que les maîtres de l'écriture (y compris le copiste) n'hésitent pas à revendiquer leur place dans le champ littéraire.

Jean-Claude MÜHLETHALER
Université de Lausanne