

La notion d'écriture collective dans le Moyen Âge castillan : d'un manque de pertinence à la naissance d'une pratique spécifique

PÉNÉLOPE CARTELET

UNIV. LILLE, EA 4074 – CECILLE

penelope.cartelet@univ-lille.fr

1. Lorsque l'on évoque la notion d'écriture collective à propos des littératures des périodes moderne et contemporaine, une telle modalité d'écriture s'entend implicitement comme une pratique relativement inusuelle et qui s'oppose à la norme, ou du moins au modèle le plus répandu, d'un écrivain individuel, seul responsable de la rédaction de son œuvre. L'écriture collective s'éloigne de la pratique ordinaire individuelle de l'écriture, mais elle se construit également à partir de cette pratique ordinaire, puisqu'elle est le résultat d'une collaboration, décidée ou fortuite, entre deux ou plusieurs auteurs individuels, qui mettent en commun leur inspiration, leur talent, leur savoir-faire d'écrivains pour aboutir ensemble à une œuvre unique. Il en va tout autrement pendant la plus grande partie du Moyen Âge castillan, puisque la littérature de cette période présente un rapport inversé entre ces deux types de pratique, l'auteurité multiple apparaissant comme la norme, tandis que la notion même d'auteur individuel s'avère extrêmement tardive. Nous verrons donc comment diverses formes d'écritures collectives constituent l'habitus de l'activité créatrice médiévale, de même qu'elles répondent à la conception théorique en vigueur. Enfin, nous tenterons de montrer que seule l'émergence de l'auteur comme figure individualisée permet d'envisager, à la fin de la période, l'écriture collective comme pratique spécifique.

I- L'écriture collective comme norme de l'activité créatrice médiévale

2. Les spécialistes de la littérature médiévale ont bien des fois insisté sur l'auteurité particulière qui caractérise cette période. Ainsi, María Jesús Lacarra et Juan Manuel Cacho Bleuca affirment : « *las autorías comparti-*

das en diferentes grados constituyen un fenómeno muy habitual en la Edad Media, en muchas ocasiones solo intuido; por lo general, desconocemos quiénes eran sus primeros responsables » (Lacarra y Cacho Bleuca, 2012 ; 264). De même, selon David Álvarez et Olivier Biaggini, « *la producción intelectual o literaria no se suele concebir como una actividad esencialmente individual, sino más bien como la actualización de pensamientos y formas heredadas* » (Álvarez y Biaggini, 2017 ; 3). Ces deux citations indiquent d'emblée un certain nombre de caractéristiques propres à la création littéraire médiévale : l'identité des 'responsables' initiaux – comme nous le verrons, il est plus prudent de ne pas employer le terme actuel d'« auteurs » – est généralement inconnue ; l'auteurité n'est pas conçue comme individuelle, mais comme partagée, donc multiple, collective ; les modalités que peut prendre cette auteurité partagée sont nombreuses ; parmi ces modalités, l'une des plus essentielles et des plus répandues est celle qui institue un rapport entre nouveauté et héritage, un rapport qui répond souvent à l'adage « *non nova, sed nove* » (« non du nouveau, mais de nouveau ») ; on peut rajouter que cet héritage correspond tout particulièrement (mais pas seulement) à l'ensemble des textes perçus comme des *autorités*. Nous reviendrons évidemment sur cette notion.

3. Quelques exemples concrets, pris à différents moments et dans divers genres de la littérature médiévale castillane, peuvent permettre de mieux comprendre cette suite de caractéristiques abstraites. Un élément essentiel de l'activité créatrice médiévale est l'importance de l'oralité, à tel point que le terme 'littérature' peut parfois sembler inadéquat et que des néologismes, tel qu'« orature », ont été proposés, sans toutefois être très employés. Autant pour sa création que pour sa diffusion, l'œuvre dépend de l'oralité et ne rencontre éventuellement un support écrit que dans une étape postérieure. Cette 'orature' correspond avant tout à l'ensemble des créations traditionnelles et populaires, tels que les contes, les *romances*, les chansons, etc. Mais elle doit également être prise en compte dans la production postérieure des élites, puisque la dictée, par celui que nous nommerions aujourd'hui l'auteur, et la mise par écrit réalisée par un scribe sont des pratiques qui perdurent et qui font transiter toute œuvre par le canal de l'oral. De même, la diffusion de l'œuvre est intimement liée à l'oralité : comme cela a été bien étudié¹, la lecture individuelle silencieuse est une pratique rare et

1 Voir, en particulier, les différents travaux de Margit Frenk Alatorre, tels que 1997 ou 1999.

tardive, les œuvres circulant principalement par les voies de la récitation ou de la lecture publique à voix haute. Cette importance de l'oralité a un impact évident sur le contenu de l'œuvre (présence d'adresses à l'auditeur par exemple), mais aussi sur son caractère « mouvant »² : chaque récitant dépend de sa mémoire pour restituer l'œuvre préexistante et, de plus, opère une adaptation aux circonstances concrètes de la récitation (nécessité d'abrégé, de développer, de réagir à une interruption inattendue, etc.). Cette même « variance »³ se retrouve, bien entendu, dans le domaine de l'écrit, puisque, de plus en plus, l'œuvre médiévale se transmet également grâce à l'activité de copie, qui fait dépendre l'œuvre d'un nouvel intermédiaire, le scribe, qui à son tour peut modifier volontairement ou non l'œuvre qu'il copie (manuscrit-source illisible, problèmes de vue ou fatigue du copiste, désir de corriger de supposées erreurs, de compléter des informations, etc.). C'est ainsi que le récitant ou le copiste viennent ajouter une couche d'intervention supplémentaire à la responsabilité auctoriale⁴ déjà multiple de l'œuvre médiévale⁵.

4. L'identification de cette responsabilité auctoriale a ainsi considérablement occupé la critique travaillant sur l'origine des poèmes épiques. Comme on le sait, plusieurs théories se sont affrontées. D'une part, les « oralistes » ou « traditionnalistes » qui, se basant sur les recherches effectuées par Milman Parry et d'Albert B. Lord sur les chants traditionnels yougoslaves, défendent l'idée d'une réélaboration du poème par le *juglar* lors de chaque récitation, celle-ci devenant alors un moment de création et le *juglar*, un co-auteur de l'œuvre. D'autre part, dans la lignée de Joseph Bédier, les « individualistes » pensent qu'un auteur unique est à l'origine du poème, même si celui-ci connaît ensuite des modifications inhérentes à la diffusion orale (le texte des *cantares* épiques castillan est, en effet, plus stable que le modèle yougoslave). Dans un cas comme dans l'autre, l'œuvre n'est pas un tout immuable, mais dépend d'une succession de figures aucto-

2 Comme on le sait, cette notion est celle proposée par Paul Zumthor, 1972.

3 Selon le terme forgé par Bernard Cerquiglini, 1989.

4 Je reprends ici un néologisme déjà employé par d'autres chercheurs pour rendre en français l'opposition existant, en anglais, entre *authority* et *authorship*, ou, en espagnol, entre *autoridad* et *autoría*.

5 Depuis la perspective de la réception contemporaine, il faut de plus ajouter l'intervention de l'éditeur moderne. Parmi les choix qui s'offrent à celui-ci, il s'avère intéressant de mentionner ici la possibilité de l'édition numérique interactive, qui peut, en faisant apparaître l'ensemble des variantes du texte médiéval, mettre justement en évidence le caractère collectif de cette écriture. Voir à ce sujet Castellani, 2015.

riales : il est certes impossible de parler d'écriture collective à leur égard, mais le processus de composition l'est certainement.

5. La prégnance croissante de l'écrit dans la création littéraire médiévale ne met pas fin à ce caractère collectif, bien au contraire. L'émergence, au cours du XIII^e siècle, de la nouvelle voie poétique connue sous le nom de « *Mester de clerecía* » s'éloigne de l'oralité et se veut plus érudite. C'est même dans ce cadre qu'apparaît le premier poète dont le nom nous est aujourd'hui connu, Gonzalo de Berceo. Toutefois, nous ne sommes toujours pas en présence d'auteurs individuels créant des œuvres *ex nihilo*. Un des traits distinctifs de cette école poétique est d'utiliser, voire de revendiquer, une œuvre-source aux désignations variées (*dictado, escritura, libro, historia*, etc.), qui joue le rôle d'*auctoritas* et certifie donc la vérité du poème clérical. Ainsi, le clerc anonyme qui composa le *Poema de Fernán González* est sans nul doute parti d'un *cantar* épique, aujourd'hui perdu, qu'il a donc recomposé pour l'adapter au moule métrique de la *cuaderna vía* et aux exigences plus érudites de son public. Mais, loin de souhaiter effacer la présence de ce modèle, il rappelle son existence afin d'authentifier son récit : « *semeja fiera cosa, mas diz lo el ditado* » (PFG, 101c)⁶. De la même façon, bien que Gonzalo de Berceo « signe » ses œuvres en nous révélant son identité, la paternité qu'il revendique est avant tout celle du *romanceamiento* : il est le traducteur⁷ et le « versificador » comme il s'auto-désigne dans le *Poema de santa Oria* (205a)⁸, mais ses poèmes découlent, là encore, d'une *auctoritas* qui leur est antérieure et supérieure, parfois même attribuée à un *auctor*, reconnu comme tel et expressément nommé. Ainsi, dans les *Milagros de Nuestra Señora*, il se présente dès la deuxième strophe (« *Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado* », 2a), mais il prend bien soin de renvoyer chaque miracle à une source plus digne de foi : « *D'un clérigo otro nos diz la escriptura* » (116a) ; « *oíd otro miraclo, fermoso por verdat; /*

6 Je cite l'œuvre selon l'édition suivante : *Poema de Fernán González*, ed. de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1984.

7 Le terme moderne de « traducteur » appauvrit en réalité l'activité de « mettre en roman » telle qu'elle était conçue au Moyen Âge, comme le précise Paul Zumthor : « Abusivement rendue, chez beaucoup de médiévistes, par "traduire", l'expression me semble référer, plutôt qu'au seul transfert linguistique, au commentaire qu'un maître prononce sur un livre faisant autorité. Mettre en roman, c'est proprement "gloser" en langue vulgaire, "mettre, en clarifiant le contenu, à la portée des auditeurs", "faire comprendre en adaptant aux circonstances" » (*La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 301, *apud* Biaggini, 2005 ; 73).

8 Je cite le poème selon l'édition suivante : *El Poema de Santa Oria de Gonzalo de Berceo*, ed. de Isabel Uria Maqua, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1976.

Sant Ugo lo escripo, de Grunniago abbat » (182bc)⁹. De même dans le *Poema de santa Oria* : « *Quiero en mi vegez, mager so ya cansado, / de esta sancta virgen romançar su dictado* » (2ab) ; dans le *Martirio de San Lorenzo* : « *quiero fer la passión de sennor sant Lorent, / en romanz, qe la pueda saber toda la gent* » (1cd) ; ou dans les *Signos que aparecerán antes del juicio final* : « *Sennores, si quisiéredes attender un poquiello, / querríavos contar, en poco de ratiello, / un sermón que fue preso de un santo libriello, / que fizo sant Jherónimo, un precioso cabdiello* » (1)¹⁰. Comme l'a bien montré Olivier Biaggini dans ses travaux sur l'*auctoritas* chez Berceo¹¹, le poète de la Rioja construit peu à peu une autorité propre, qui englobe les facettes de lecteur, de commentateur, de témoin direct ou de « témoin de tous les témoignages », selon la belle expression de Biaggini (2002 ; 136), c'est-à-dire une figure notariale qui authentifie juridiquement la vérité des faits qu'il rapporte. Mais si son œuvre réalise ainsi une *translatio auctoritatis*, c'est bien qu'elle repose sur une auteurité plurielle, celle, multiple, des sources employées, et celle, nouvelle, du poète de clergie.

6. Un autre processus auctorial extrêmement répandu au Moyen Âge et qui renvoie de nouveau à une création collective est celui de la compilation. Le procédé est complexe et se retrouve dans de très nombreux genres, telles la littérature gnomique ou la fiction balbutiante (que l'on pense à l'hétérogénéité apparente d'une œuvre comme le *Libro del caballero Zifar*). Mais le genre qui illustre sans doute le mieux ce type de création est l'historiographie, dont la figure de proue dans le paysage médiéval castillan est, bien entendu, Alphonse X. De nombreux travaux existent sur les ateliers alphonsois et sur les différentes méthodes et étapes mises en œuvre pour réaliser les projets historiographiques du roi Sage¹². Cette réalisation est collective à bien des égards : en premier lieu, il s'agit d'un travail en équipe, puisqu'Alphonse X s'entoure de nombreux collaborateurs, qui se spécialisent dans les différentes tâches que requiert le processus de compilation ; ensuite, ce processus lui-même exige une pluralité d'écritures distinctes (celle de la traduction des sources, celle de la mise en prose des *cantares*, celle de la refor-

9 Je cite l'œuvre selon l'édition suivante : Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 2008 [1^{re} ed. 1985].

10 Je cite ces deux derniers poèmes selon l'édition suivante : Gonzalo de Berceo, *Signos que aparecerán antes del juicio final. Duelo de la Virgen. Martirio de San Lorenzo*, ed. de Arturo M. Ramoneda, Madrid, Castalia, 1980.

11 Je renvoie à sa thèse doctorale (Biaggini, 1999), mais aussi à divers articles, comme Biaggini, 2002.

12 Voir, par exemple, Menéndez Pidal, 1951 ; Catalán, 1963 ; Fernández-Ordóñez, 1992.

mulation et du croisement entre les sources, celle de l'ajout des transitions, de l'ordonnement en chapitres et de la datation des événements, etc.) ; enfin, l'œuvre alphonsine est également collective dans sa diachronie, de par les réélaborations et continuations multiples auxquelles elle va donner lieu tout au long du Bas Moyen-Âge. Ces ambitieux projets historiographiques constituent ainsi une sorte de quintessence de l'écriture collective médiévale, qui met en jeu une référence constante à l'autorité passée, tout en faisant émerger peu à peu une nouvelle auctorité¹³, comme le met en évidence Alphonse X dans le Prologue de l'*Estoria de España*, en réunissant dans une même phrase l'affirmation de sa volonté auctoriale et la reconnaissance de tous les *auctores* auxquels son œuvre est redevable :

E por end Nos don Alfonso, por la gracia de Dios rey de Castiella, de Toledo, de Leon, de Gallizia, de Seuilla, de Cordoua, de Murcia, de Jahen et dell Algarue, ffijo del muy noble rey don Ffernando et de la Reyna donna Beatriz, mandamos ayuntar quantos libros pudimos auer de istorias en que alguna cosa contassen de los fechos dEspanna, et tomamos de la cronica dell Arçobispo don Rodrigo que fizo por mandado del rey don Ffernando nuestro padre, et de la de Maestre Luchas, Obispo de Tuy, et de Paulo Orosio, et del Lucano, et de sant Esidro el primero, et de sant Alfonso, et de sant Esidro el mancebo, et de Idacio Obispo de Gallizia, et de Sulpicio Obispo de Gasconna, et de los otros escritos de los Concilios de Toledo et de don Jordan, chancelier del sancto palacio, et de Claudio Tholomeo, que departio del cerco de la tierra meior que otro sabio fasta la su sazón, et de Dion que escriuio uerdadera la estoria de los godos, et de Pompeyo Trogo, et dotras estorias de Roma las que pudiemos auer que contassen algunas cosas del fecho dEspanna, et compusimos este libro de todos los fechos que fallar se pudieron della, desde el tiempo de Noe fasta este nuestro (p. 4)¹⁴.

7. Le XIII^e siècle castillan voit ainsi émerger peu à peu, dans le cadre de l'affirmation progressive d'une littérature en langue vulgaire, une nouvelle forme d'auctorité, qui ne se conçoit pas de manière autonome, mais, bien au contraire, en lien étroit avec les *auctoritates*, héritées notamment de la culture latine. À la source de chaque œuvre, il existe ainsi une tension entre une nouvelle auctorité individuelle et contemporaine, qui ne se perçoit pas encore comme telle, et le respect revendiqué des autorités empruntées à la tradition. C'est la notion même d'*auteur* qui devra évoluer pour dépasser cette tension et renouveler la perception de l'activité créatrice.

13 À propos de la problématique générale de l'auctorité au Moyen Âge et, en particulier, de l'évolution de sa conception à travers l'œuvre d'Alphonse X, cf. Mencé-Caster, 2011.

14 Je cite la chronique selon l'édition suivante : Alfonso X, *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, éd. de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1955. Je souligne.

II- Écriture collective et notion d'auteur au Moyen Âge

8. L'observation des pratiques d'écritures du Moyen Âge met en lumière l'omniprésence de processus collectifs, mais pour comprendre les raisons d'une telle situation, il nous faut à présent nous tourner vers la conception théorique qui préside à ces pratiques et, tout particulièrement, vers les notions médiévales d'auteur' et d'autorité' auxquelles nous avons déjà fait plusieurs fois allusion. Le terme *auctor* renvoie au producteur d'un discours reconnu comme vrai et pourvu de prestige : l'*auctor* confère à son œuvre de l'*auctoritas*, c'est-à-dire du crédit et de la valeur. L'*auctoritas* n'existe pas en elle-même, indépendamment de son créateur, mais comme extrait d'un *auctor*, dont elle tire sa légitimité, son authenticité et sa véracité. Par conséquent, aucun écrivain ne s'attribuera le titre d'*auctor*. Au contraire, celui-ci est réservé à des figures du passé, qui gagnent en autorité par leur ancienneté même. L'antériorité de l'*auctor* est aussi de nature ontologique, puisque le premier *Auctor* désigne Dieu lui-même, bien que cette appellation puisse être jugée métaphorique : Dieu est, avant tout, Créateur, tandis que l'*auctor*, selon l'étymologie du terme, signifie « celui qui ajoute » et ne peut donc *stricto sensu* s'appliquer à Dieu, sauf à voir en la création un ajout par rapport au néant primordial¹⁵.
9. La réflexion médiévale sur le statut de l'*auctor* est en fait inséparable de la pratique de l'exégèse biblique, et ce pour plusieurs raisons. Premièrement, la Bible constitue l'*auctoritas* par excellence, puisqu'elle est l'œuvre de Dieu. Mais cette affirmation s'avère d'emblée problématique, car elle ne tient pas compte des diverses figures auctoriales revendiquées par chacun des livres sacrés. Alphonse X revient sur la difficulté de cette double aucteurité dans la Première Partie de sa *General estoria*, où il s'interroge sur le véritable auteur des Tables de la Loi, Dieu ou Moïse :

Del escribir d'estas palabras avedes oído en el començamiento d'este capítulo cómo dixo Nuestro Señor que él las escriviríe. E aquí dize en el XXXIII^o capítulo del Éxodo que las mandó escrivir a Moisés, e avedes otrossí en el libro que á nombre Deuteronomio, que es el postrimero d'estos V libros de Moisés, ó se cuentan de cabo todas estas leyes, que diz que Nuestro Señor que él mismo las escrivió; e semeja que son contrallas estas razones. E sobr'esta contralla fabla maestro Pedro¹⁶, e depártela d'esta guisa: diz que todo es bien dicho, e que podemos entender e dezir que compuso Nuestro Señor las razones de los mandados, e que ovo el autoridad e el nombre d'el porque las mandó escrivir,

¹⁵ Voir à ce sujet Zink, 2008 ; 149-150.

¹⁶ La dénomination « Maese Pedro » renvoie au théologien Petrus Comestor, ou Pierre le Mangeur (1100-1179), et à son œuvre principale, l'*Historia scholastica* (1169-1173).

mas que las escrivió Moisés así como diximos nós muchas vezes el rey faze un libro non porque l'él escrivia con sus manos, mas porque compone las razones d'él e las emienda e yegua e endereça e muestra la manera de cómo se deven fazer, e de sí escrívelas qui él manda, pero dezimos por esta razón que el rey faze el libro. Otróssi cuando dezimos el rey faze un palacio o alguna obra non es dicho porque lo él fiziesse con sus manos, mas porque l' mandó fazer e dio las cosas que fueron mester pora ello: e qui esto cumple aquel á nombre que faze la obra, e nós así veo que usamos de lo dezir. E esta razón tenemos, segund departe maestro Pedro, que dixo Nuestro Señor las razones d'esta segunda vez, e escrivíolas Moisés por la letra ebraiga en aquellas tablas qu'él fizo por mandato de Nuestro Señor (p. 392-393)¹⁷.

10. Le modèle de la Bible introduit ainsi une distinction essentielle entre l'action de *facere* ou *fazer* (avoir l'initiative d'une œuvre et présider à sa composition) et celle de *scribere* ou *escribir* (réaliser l'opération matérielle de la mise par écrit), qui rejoint une seconde distinction, entre *auctor principalis* et *auctor instrumentalis*, le premier renvoyant à Dieu (ou, selon le parallèle établi par Alphonse X, à l'auteurité qu'il revendique lui-même) et le second, aux figures humaines inspirées par Dieu pour écrire les livres bibliques (dont l'équivalent alphonsin serait l'ensemble du *scriptorium* royal). Les textes sacrés instituent ainsi, dès l'origine, l'idée d'une écriture par nature collective, qui associe l'intellect de l'*auctor principalis* et la main de l'*auctor instrumentalis*.
11. La deuxième raison pour laquelle l'exégèse biblique fomenta la réflexion médiévale sur la notion d'auteur est que la Bible suscite une activité herméneutique incessante, qui est elle-même source de nouveaux *auctores* : d'abord les Pères de l'Église, puis leurs commentateurs successifs, produisent un ensemble de textes auxquels on reconnaît le statut d'*auctoritates* (les écrits patristiques jouent ainsi un rôle majeur dans la constitution du dogme chrétien). Le sens étymologique de l'*auctor* s'applique ici littéralement, puisque l'exégète ajoute à une tradition antérieure ses propres gloses, interprétations, emprunts, citations, etc.
12. La constitution progressive de ce corpus de référence est essentielle dans le développement de la pensée médiévale, puisque l'enseignement scolastique est entièrement conçu à partir de l'explication et du commentaire d'un canon d'*auctores* spécifique à chaque branche du *trivium* et du *quadrivium*. Ces commentaires des autorités, sacrées ou profanes, constituent

17 Je cite la chronique selon l'édition suivante : Alfonso X, *General Estoria. Primera parte (Volumen 2: Éxodo. Levítico. Números. Deuteronomio)*, ed. Pedro Sánchez-Prieto Borja, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2001. Je souligne.

le cours, mais circulent également par écrit, ce qui permet une plus grande diffusion de ce mode de pensée. Afin d'introduire les *auctores* qu'ils se disposent à commenter et la méthode de lecture qu'ils vont adopter, les maîtres scolastiques font précéder leur exégèse de prologues connus sous le nom d'*accessus ad auctores* : c'est dans ces textes que l'on peut suivre la constitution, puis l'évolution d'une conception de l'autorité au cours des XII^e et XIII^e siècles.

13. Parmi les différents modèles qui vont ainsi circuler dans l'Europe médiévale, deux peuvent retenir particulièrement notre attention. Le premier est le modèle aristotélien, qui fait son apparition au XIII^e siècle et qui, suivant la *Physique* d'Aristote, repose sur la distinction entre quatre causes principales pour expliquer tout événement, lesquelles sont ensuite reliées à la problématique de l'écriture : la *causa materialis* (la matière, les sources du texte), la *causa formalis* (le style et la structure qui informent le texte), la *causa efficiens* (la force permettant de passer de la puissance à l'acte, donc de créer le texte) et la *causa finalis* (la finalité, l'intention du texte). L'auteur est assimilé à la cause efficiente, en tant que créateur du texte, ce qui dignifie l'auteur humain, dont la responsabilité créatrice est désormais reconnue aux côtés de celle de l'*Auctor* divin. Une telle reconnaissance implique donc un tournant crucial dans la pensée médiévale de l'auteurité.
14. Se situant dans la continuité du modèle aristotélien, saint Bonaventure va plus loin encore, puisqu'il considère que la *causa efficiens* peut renvoyer à différents modes de composition, à partir desquelles il établit sa célèbre typologie des figures de l'écriture, dans laquelle on reconnaîtra sans peine les divers exemples de la littérature castillane que nous avons précédemment convoqués :

Il y a quatre façons de faire un livre. En effet, un homme peut écrire les mots des autres, sans rien ajouter ni changer : celui-ci est simplement appelé « scribe » (*scriptor*). Un autre peut écrire les mots des autres en faisant des ajouts qui ne lui appartiennent pas : on appelle celui-ci un « compilateur » (*compilator*). Un autre encore peut écrire autant les mots des autres que les siens propres, mais en laissant la place principale à l'œuvre d'autrui, ses ajouts ayant pour seul but d'expliquer cette dernière : on appelle celui-ci, non pas « auteur », mais « commentateur » (*commentator*). Un autre enfin peut écrire autant les mots des autres que les siens propres, mais de sorte que ce soit sa propre œuvre qui occupe la place principale, tandis que les mots d'autrui sont

ajoutés pour confirmer ses dires : c'est un tel homme qui doit être appelé « auteur » (*auctor*)¹⁸.

15. Le *scriptor*¹⁹, le *compiler*, le *commentator* et l'*auctor* sont donc quatre postures distinctes face au processus d'écriture, qui diffèrent par la place relative accordée dans chaque cas à l'emprunt et à l'innovation. Grâce à cette distinction, saint Bonaventure reconnaît le statut d'auteur à Pierre Lombard, qui, dans ses *Sentences*, expose ses propres opinions tout en s'appuyant sur celles de Pères de l'Église. Cette conception est encore fortement médiévale, puisqu'elle implique que toute activité d'auteur se définit à partir de textes préexistants, simplement utilisés à des degrés divers : l'activité auctoriale relève donc toujours d'une perception de l'écriture comme nécessairement collective. Toutefois, la théorie de saint Bonaventure ouvre également la voie vers une conception plus moderne de l'auteur en reconnaissant sa part de création propre dans l'écriture. Cette ouverture sera favorisée par la confusion terminologique, existant tout au long du Moyen Âge, entre *auctor*, dérivé du verbe *augere* (augmenter), et *actor*, dérivé du verbe *agere* (agir) : on observe que ces deux termes, d'abord confondus, tendent à se distinguer de plus en plus, l'*auctor* renvoyant à la notion traditionnelle d'*auctoritas*, tandis que l'*actor* se rapproche du sens moderne d'auteur d'un ouvrage.

III- L'émergence de l'auteur individualisé et la possibilité nouvelle de la collaboration

16. Les prologues théoriques des commentateurs révèlent ainsi peu à peu la reconnaissance d'un rôle auctorial qui dépasse le cercle restreint des *auctores* canoniques et qui échappe à l'éloignement du passé pour s'incarner

18 *Proœmium Sancti Bonaventurae in Librum Primum Sententiarum* (Commentaire des sentences de Pierre Lombard), in *S. Bonaventurae opera omnia*, Florence, Quaracchi, 1882-1902, 11 vol., vol. 1, 1882, *Conclusio* de la *Quaestio IV* « *Quae sit causa efficiens sive auctor huius libri* », p. 14-15 : « *Quadruplex est modus faciendi librum. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando ; et iste mere dicitur scriptor. Aliquis scribit aliena, addendo, sed non de suo ; et iste compiler dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam ; et iste dicitur commentator, non auctor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia, aliena tamquam annexa ad confirmationem ; et talis debet dici auctor* » (ma traduction).

19 Comme nous l'avons évoqué plus haut, les manuscrits médiévaux montrent bien que la part d'innovation propre au simple copiste n'est pas nulle comme l'affirme saint Bonaventure.

dans des figures d'écrivains de plus en plus contemporains. Ce renouvellement conceptuel s'accompagne de l'émergence d'une conscience créatrice de la part des auteurs, cette fois au sens moderne du terme, de la période. En Castille, le personnage qui incarne cette prise de conscience novatrice est Don Juan Manuel (1282-1348). Dans son *Prologue général*, rédigé pour accompagner la copie de ses œuvres, qu'il a lui-même supervisée et soigneusement vérifiée, il revendique non seulement son auteurité individuelle sur l'ensemble de ses écrits, mais exige également de ses futurs lecteurs qu'ils n'accordent de crédit qu'à cette version de référence, afin de déjouer par avance les aléas de la transmission manuscrite :

Et recelando yo, don Johán, que por razón que non se podrá escusar que los libros que yo he fechos non se ayan de trasladar muchas vezes, et porque yo he visto que en el trasladar acaece muchas vezes, lo uno, por desentendimiento del escribano, o porque las letras semejan unas a otras, que en trasladando el libro porná una razón por otra, en guisa que muda toda la entención et toda la sentencia, et será traydo el que la fizó, non aviendo y culpa. Et por guardar esto quanto yo pudiere, fizi fazer este volumen en que están scriptos todos los libros que yo fasta aquí he fechos, et son doze. [...]

Et ruego a todos los que leyeren cualquier de los libros que yo fiz que si fallaren alguna razón mal dicha, que non pongan a mí la culpa fasta que vean este volumen que yo mesmo concerté. *Et desque lo vieren, lo que fallaren que es y menguado non pongan la culpa a la mi entención, ca Dios sabe buena la ove, mas pónganla a la mengua del mi entendimiento, que erró en dos cosas: la una, en el yerro que fallaren; et la otra, porque fue atrevido a me entremeter en hablar en tales materias, entendiendo la mengua del mio entendimiento et sabiendo tan poco de las scripturas commo aquel que, yo juro a Dios verdat, que non sabría hoy gobernar un proverbio de tercera persona²⁰.*

17. Se forgent ainsi les notions aujourd'hui si familières de volonté de l'auteur et de sacralité du texte, que Don Juan Manuel illustre dans ce même *Prologue général* grâce à l'*exemplum* du chevalier et du savetier²¹. Quelques décennies plus tard, le Chancelier Pero López de Ayala (1332-1407) participe à la consolidation de cette conscience d'auteur en développant une écriture individualisée, qui s'appuie sur l'expérience personnelle de l'auteur

²⁰ Je cite le *Prólogo general* selon l'édition suivante : Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. de Guillermo Serés, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2006, p. 5-6.

²¹ Pour mémoire, ce récit, que Don Juan Manuel situe à Perpignan, au temps du roi Jacques Ier d'Aragon, a pour protagoniste un chevalier qui s'adonne avec succès à la composition de chansons. En entendant un savetier « détruire » l'une d'elles par la mauvaise qualité de son interprétation, le chevalier détruit à son tour l'ouvrage de l'artisan, en coupant en morceaux les chaussures que celui-ci avait fabriquées. Les deux personnages font alors appel à la justice du roi, qui prononce un jugement parfaitement équitable, reconnaissant ainsi la valeur de la composition poétique, au même titre que celle d'un objet concret, et les droits du fabricant de l'une comme de l'autre sur sa création.

tant pour écrire l'histoire agitée du royaume que pour évoquer la crise morale de la Chrétienté et ses propres tourments intimes. Toutefois, bien que ces deux figures marquent fortement de leur personnalité l'évolution de la conscience auctoriale, elles n'abandonnent pas pour autant des pratiques faisant encore appel à des formes d'écriture collective. Dans le *Conde Lucanor*, Don Juan Manuel poursuit le processus traditionnel de reformulation des contes en en composant de nouvelles versions, qui unissent héritage et innovation. Il pratique lui-même l'activité de *compendiador* en reprenant, dans sa *Crónica abreviada*, l'œuvre historiographique de son oncle, Alphonse X. Quant à Ayala, il réélabore et insère régulièrement dans son œuvre des textes d'autrui : ainsi, sa *Crónica del rey don Pedro* accueille des versions retravaillées de lettres du prince de Galles, d'Henri de Trastamare, ou du sage maure Benahatin ; on peut également évoquer la place toute particulière qu'occupent les *Moralia in Job* de saint Grégoire dans l'œuvre du Chancelier, qui, tour à tour et alternativement, les traduit, les adapte, les versifie, les commente. La création individuelle, si elle est désormais consciente de sa propre existence, maintient ainsi un rapport étroit avec la réécriture de l'autre, tout en opérant vis-à-vis de cet héritage une appropriation beaucoup plus personnelle que précédemment.

18. On assiste ainsi à un passage progressif de l'autorité à l'auteurité : en Castille, le terme « *autor* » se répand dans les œuvres du XV^e siècle pour désigner la figure de l'écrivain ; tant la conscience auctoriale que la volonté d'attribution des textes se généralisent ; enfin, sur le modèle des commentaires consacrés à Dante en Italie dès le début du XIV^e siècle, il devient légitime d'expliquer un auteur moderne, voire de lui attribuer une certaine *auctoritas*²².

19. C'est à partir de cette individualisation de la création que l'on peut désormais imaginer des pratiques qui s'en éloignent, pour devenir consciemment collectives. L'une d'elles correspond à la catégorie poétique des « *preguntas y respuestas* », qui se développe parmi les poètes de cour dès le début du XV^e siècle, comme une version castillane des pratiques poétiques provençales de la *tensó*, du *joc-partit* ou du *partimen*, une version plus libre dans sa forme, mais plus sérieuse dans son contenu, puisque les débats ludiques autour de la *fin'amor* y sont le plus souvent relégués au

²² Un exemple bien connu est celui de Juan de Mena, dont le *Laberinto de Fortuna*, fut édité et commenté en 1499 par Hernán Núñez, puis, en 1582, par Francisco Sánchez de las Brozas.

second plan, au profit d'interrogations doctrinales plus profondes. Ces « *preguntas y respuestas* » forment deux genres poétiques intrinsèquement liés l'un à l'autre, la *pregunta* étant, selon la définition de Labrador Herraiz, « *un poema que encierra una proposición con la mira de que alguien la responda con otro poema, que llamamos 'respuesta'* » (1974 ; 27). Cette pratique renvoie donc directement à une écriture poétique collective, étant donné que :

'pregunta' y 'respuesta' existen cuando la intención de preguntar en un autor y de responder en otro, entran en el designio literario. Esta intención es siempre patente y con frecuencia reiterada a lo largo de la composición (Labrador Herraiz, 1974 ; 28).

20. Dans le panorama de la poésie courtoise castillane du XV^e siècle, il s'agit d'un ensemble assez conséquent de compositions, puisque l'on conserve un corpus de 181 échanges de « *preguntas y respuestas* », auxquels ont participé 118 poètes identifiés, plus un certain nombre d'anonymes, répartis dans quarante chansonniers différents, le *Cancionero de Baena* (ca. 1430) et le *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511) étant à la fois les plus riches en la matière et ceux qui marquent le début et la fin de cette pratique poétique²³. Le trait le plus saillant de ces compositions est l'isomorphisme existant théoriquement entre la *pregunta* et la *respuesta* : bien que le choix initial du type de composition soit très libre, les caractéristiques métriques adoptées par le poète qui ouvre l'échange doivent ensuite être soigneusement respectées par les autres participants à cette joute poétique²⁴. Le savoir-faire et l'habileté des poètes pouvaient ainsi être mis à rude épreuve par le choix de rimes particulièrement rares ou d'alternances de vers complexes, d'où l'appellation de *maestría mayor* donnée à cette pratique.
21. Mais c'est aussi leur subtilité d'esprit qui était en jeu, puisqu'au critère formel il faut ajouter, pour définir correctement ces échanges, un critère fonctionnel : le premier poète interpelle un ou plusieurs de ses confrères – nommément ou non – pour leur présenter un défi intellectuel, qui peut

23 J'emprunte ces diverses données à Chas Aguión, 2016 ; en part. p. 632-634.

24 Divers exemples montrent cependant que cette obligation d'isomorphisme n'était pas toujours respectée, mais les entorses à cette règle étaient mal perçues, comme l'indique ce commentaire de Juan de Baena au sujet d'une *respuesta* de fray Diego de Valencia à Alfonso Álvarez de Villasandino : « *El qual dicho dezir es bien fecho, non embargante que non respondió por los consonantes como devía* » (ID1178 – 35, *Rúbrica*). Je cite le *Cancionero de Baena* selon l'édition de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993.

prendre la forme d'une énigme, d'un paradoxe, d'un problème métaphysique ou théologique, etc.²⁵ Son ou ses interlocuteurs doivent alors faire montre de la meilleure capacité d'invention, de déduction, voire de réflexion philosophique, pour résoudre le problème posé et, dans certains cas, être reconnu par un juge comme vainqueur du débat.

22. Cet *ingenio* poétique peut être illustré par le bref échange suivant (ID0159 et ID0160), présent dans plusieurs chansonniers et qui fait dialoguer deux des plus célèbres poètes du moment, le Marquis de Santillane, d'ailleurs qualifié ici d'« *autor* », proposant à Juan de Mena de résoudre une énigme de nature moralisante :

Pregunta que fizo el señor Marqués de Santillana al famoso poeta Juan de Mena

Dezid, Juan de Mena, e mostradme cuál
–pues sé que pregunto a omne que sabe,
e non vos desplega porque vos alabe,
ca vuestra elegancia es bien especial–
de los sensitivos aquel animal
que después de farto queda fanbriento
e nunca se falla que fuese contento,
mas sienpre guerrea al geno umanal.

Respuesta de Juan de Mena al señor Marqués

En corte grand Febo, en campo Anibal,
lo uno e lo otro sabés a qué sabe;
puesto que vedes en mí lo que cabe,
avedes por bueno lo no comunal.
Autor e maestro, señor irial,
el tan animal, a mi pensamiento,
arpía sería del todo avariento,
cobdiçia llamada por seso moral²⁶.

23. Un autre bref exemple, pris cette fois dans le *Cancionero de Baena* (compositions ID1400 – 266 et ID1401 – 267), correspond à la *pregunta*

25 Labrador Herraiz (1974 ; 32-44) distingue trois modalités au sein du genre de la *pregunta* : la « *pregunta tensonada* », qui laisse la plus grande liberté au poète, tant sur la forme que sur le fond, et s'avère la plus fréquente ; la « *pregunta disyuntiva* », qui réduit la question à une simple alternative entre deux réponses ; la « *adivinanza* », une énigme qui constitue la forme d'échange la plus courte et la plus ludique, et dont le *Libro de Apolonio* présente déjà des exemples, mais qui tend à disparaître des pratiques curiales du XV^e siècle.

26 Je cite cet échange selon l'édition suivante : Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 2008, p. 413-414.

qu'Alfonso de Baena lui-même soumet au poète Ferrant Manuel, les deux poètes s'inscrivant dans le champ religieux, mais le traitant avec une très grande hardiesse :

266: *Esta pregunta fizo e ordenó Baena contra el dicho Fernán Manuel.*

1. Gentil, deleitoso, fidalgo cortés,
ardid, esforçado, de alta proeza,
dezidme, señor, por vuestra nobleza,
que placer veades de quien bien querés:
¿de quál figura o en qué guisa es
una donzella amar tres personas,
sin ellas pedirla nin darle sus donas,
ofreçe su cuerpo ella a todos tres?

Finida. 2. E dize, por ende, que non faze mal,
e sirve a cada uno e esle leal.
Dezit cómo sea, señor, ique gozés!

267: *Esta respuesta fizo e ordenó el dicho Ferrant Manuel contra la pregunta del dicho.*

1. Por muchos loores, señor, que me des,
non cobro triunfo nin mayor alteza,
antes te ruego, por grant gentileza,
que tornes lo dicho del todo al revés.
E luego, amigo, verás bien après
la santa Donzella que tú me razones
que es coronada de lindas coronas
e Reina del Çielo, segunt que tú ves.

Finida. 2. Las tres personas en un grado equal
es una sustança e Dios divinal,
el qual por nosotros enclavó sus pies.

24. Le premier de ces deux échanges appartient à la modalité de l'*adivinanza*, la devinette, qui, par nature, se caractérise par sa brièveté et par le fait de n'impliquer que deux poètes, celui qui expose l'énigme et celui qui la résout. La participation de l'un et de l'autre s'avère indispensable pour qu'il y ait œuvre, la devinette laissée sans réponse n'étant qu'un objet littéraire tronqué, comme le montrent, dans le *Cancionero de Baena*, les « *preguntas a manera de adivinanza escura* » d'Alfonso Álvarez de Villasandino dépourvues de *respuesta* (compositions 132, 133 et 134) : leur incomplétude s'avère littérairement insupportable, au point que Menéndez Pidal a cherché à la surmonter en proposant des solutions aux trois énigmes (sans malheureusement « *respond[er] por los consonantes* »...). La *pregunta* consti-

tue ainsi une œuvre en puissance que seule la composition d'une *respuesta*, c'est-à-dire le passage à une écriture collective, peut transformer en une œuvre en acte.

25. Le deuxième exemple mentionné ci-dessus échappe à la simple devinette pour soulever un problème conceptuel plus profond : comment est-il possible qu'une demoiselle concilie fidélité et don de son corps à trois personnes ? Toutefois, cette question se maintient à la lisière de l'*adivinanza*, car il suffit de dévoiler l'identité de cette demoiselle pour surmonter le problème conceptuel : c'est parce qu'il s'agit de la Vierge qu'elle demeure fidèle, puisque les trois personnes qu'elle sert ne sont que les trois hypostases d'une même substance, selon le mystère de la Trinité. Cet échange constitue ainsi une sorte de transition entre les pratiques poétiques ludiques d'origine provençale et ce qui fait l'originalité de la poésie dialoguée castillane, c'est-à-dire son caractère fortement intellectuel, voire doctrinal, qui intègre à la poésie l'esprit critique propre au XIV^e siècle et le recours à la raison discursive en lieu et place de l'imagination et de la seule expression lyrique.

26. C'est dans ce domaine philosophique, et même métaphysique, qu'ont lieu les échanges de « *preguntas y respuestas* » les plus impressionnants, les plus développés et ceux qui mettent en jeu de la façon la plus poussée le principe de l'écriture collective. On peut ainsi penser au plus long débat du *Cancionero de Baena* (compositions 400 à 411), celui opposant Juan Alfonso de Baena et Don Juan de Guzmán²⁷ au sujet d'une question fondamentale de la scolastique, celle de la prééminence en l'homme de la raison ou de la volonté²⁸. Quoique cet échange soit nécessairement limité par le caractère disjonctif du problème posé, celui-ci n'en demeure pas moins particulièrement difficile, Baena défendant la posture thomiste, qui accorde la prépondérance à la raison, et Guzmán, la posture augustinienne, qui fait valoir la supériorité de la volonté. Le débat s'avère acharné et finit même par dégénérer en insultes. Guzmán s'avoue finalement vaincu et fait appel au jugement de Martín Alfonso de Montemayor pour départager les deux poètes. Celui-ci, pourtant choisi contre l'avis de Baena, lui octroie la victoire « *assí en la quíestion como en el arte* » (ID1538 – 411, *Rúbrica final*).

27 Antonio Chas Aguión a consacré un long article à la vie et à l'œuvre de ce poète méconnu : voir Chas Aguión, 2017.

28 La question avait déjà été posée par Fernán Manuel de Lando dans une *pregunta* restée sans réponse : « *En cuerpo del omne cuál ha más poder: / ¿el entendimiento o la voluntad?* » (ID1416 – 283, v. 7–8).

27. Ce dénouement rappelle le caractère compétitif de la plupart de ces échanges, tandis que le commentaire de Baena souligne le double terrain sur lequel s'affrontaient les poètes, à la fois celui de la réflexion et celui du savoir-faire poétique. Comme le souligne très pertinemment Sandra Álvarez Ledo (2015 ; 432), les avancées spéculatives ne constituent pas forcément l'objectif premier des poètes impliqués dans de tels débats :

conviene tener en cuenta, que paralelamente al deseo indagatorio, estos textos de pretensiones científicas están fuertemente condicionados por el afán de mostrar pericia artística, en buena parte, gracias a la vehiculación de sus contenidos a través del cauce de la pregunta y la respuesta. Los poetas que asumen la defensa de una tesis científica en un enfrentamiento con un autor rival no solo pretenden satisfacer una curiosidad intelectual, sino que, además, aspiran en no menor medida a demostrar su habilidad como artistas, sometiendo tópicos eruditos a las rígidas y complejas estructuras del arte poética. En su calidad de ejercicio retórico, esta poesía de especulación busca la victoria no tanto por la verdad o profundidad de los contenidos, a veces claramente falaces, como por su pericia y capacidad persuasiva a la hora de presentar los argumentos bajo estructuras métricas complejas o figuras difíciles.

28. Toutefois, l'on peut supposer que certains sujets tenaient réellement au cœur des poètes décidant de les aborder et dépassaient ainsi le statut de simple prétexte à une démonstration de *gaya sciència*. Tel devait être le cas de l'un des échanges les plus célèbres de la poésie des chansonniers, celui lancé par Fernán Sánchez Calavera, dans le *Cancionero de Baena*, sur le thème très ardu de la prédestination : si Dieu permet la naissance d'un homme dont Il connaît déjà la future damnation, comment ne pas en conclure que Dieu peut être cause du mal ? Comment concilier l'omniscience divine et le libre arbitre humain ? De telles interrogations conduisent à la « terrible duda de Ferrán Sánchez Calavera acerca de si el ser humano tiene la capacidad de salvarse o condenarse » (Álvarez Ledo, 2015 ; 448). Nul doute que cette incertitude préoccupait autant les poètes impliqués dans cet échange que la plupart de leurs contemporains. Un premier indice de la réelle inquiétude qu'elle suscitait est l'importante participation à laquelle donne lieu l'échange : outre celle de Pero López de Ayala, à qui était personnellement adressée la *pregunta* et qui se permet même d'ajouter à sa réponse des strophes issues de son *Rimado de Palacio*²⁹, sept

29 Álvarez Ledo indique d'ailleurs que « *En las series largas, donde la indagación sobre un asunto grave es el objetivo principal, se discute tratando con mayor libertad la estructura formal* » (2015 ; 465). L'ajout de strophes issues d'une autre œuvre ou le non-respect de la longueur de la *pregunta* (voir *infra*, note 29) sont autant de signes de la priorité donnée ici à la question traitée, et non à la technicité poétique.

autres *respuestas* suivront³⁰, dont la longueur³¹ et l'exigence métaphysique attestent du sérieux avec lequel les poètes abordèrent une telle question. Sánchez Calavera reprend même la parole, dans la dernière « *replicación* »³² pour synthétiser les différents arguments avancés par ses interlocuteurs et remercier « *Todos aquellos quantos trataron / en esta muy fuerte, escura quüestión* » (ID1653 – 525, v. 145-146). L'échange poétique se présente ainsi comme une réflexion menée collectivement et, selon la métaphore médicale souvent employée par les auteurs de *preguntas*, tourmentés par un mal qu'ils s'avouent incapables de soigner seuls, c'est bien l'ensemble des *respuestas* qui permet de composer le remède indispensable à Sánchez Calavera :

sacando el çumo de vuestra opinión
e de quantos fablaron en esta liçión,
e juntos los polvos de mi conosçencia,

compuse un unguiento muy provechoso
con que lo podrido e todo lo prieto
purgó de mi llaga e bivo gozoso,
de todo mal longe e de salud preto (ID1653 – 525, v. 6-12).

29. Ce remède n'est autre que l'obtention de la vérité, finalement atteinte grâce au travail poétique et spéculatif conjoint de tous les participants :

en esta materia mi imaginación
fue con letrados atanto argüir
fasta la pura verdat espremir,
guardando de yerro el mi coraçón (ID1653 – 525, v. 149-152).

30. Face à la difficulté du problème métaphysique ici posé, face aux mystères impénétrables de la volonté et de la nature divines, l'écriture poétique collective devient un cheminement commun vers le savoir, une stratégie

30 Les auteurs des différentes *respuestas* sont les suivants : Pero López de Ayala, fray Diego de Valencia, fray Alfonso de Medina, Francisco Imperial, Mahomat el Xartose, García Álvarez de Alarcón, Fernán Manuel de Lando et Fernán Sánchez Calavera lui-même.

31 Baena, tout en faisant l'éloge de la réflexion menée par Fernán Manuel de Lando, signale ainsi que sa *respuesta* dépasse le nombre de strophes imposé par la *pregunta* : « *es muy bien fecha e sotilmente fundada e va por los mesmos consonantes que la primera pregunta, non embargante que añadió más coplas por adelgazar e declarar mejor la materia por exemplos e figuras* » (ID1652 – 524, *Rúbrica*).

32 Selon Labrador Herraiz (1974 ; 38), la « *replicación* » est une composition où l'auteur de la *pregunta* initiale reprend la plume pour répondre à son tour à son interlocuteur : par conséquent, dans un échange d'une certaine longueur, les poèmes pairs sont des *respuestas* (assumées par le poète destinataire) et les poèmes impairs (hormis la *pregunta* initiale), des *replicaciones* (assumées par le poète destinataire).

pour surmonter la faiblesse intrinsèque de l'esprit humain et la finitude de son entendement³³. Si, pour apporter une pierre à l'édifice de la connaissance, l'écrivain médiéval des siècles précédents devait monter sur les épaules des géants l'ayant devancé, les poètes du Bas Moyen Âge se font désormais la courte échelle les uns aux autres. La recherche du savoir commence ainsi à se libérer de la référence obligée à l'*auctoritas* passée pour accorder une confiance nouvelle à l'auteurité contemporaine. C'est ce cadre de pensée renouvelé qui rend possible la pratique même de l'écriture collective, une collectivité qui ne se construit plus nécessairement dans le temps long des générations, dans la verticalité des références aux *auctores* du passé, mais qui s'élabore désormais aussi dans une perspective contemporaine, dans l'horizontalité d'échanges vécus au présent.

Bibliographie

Alfonso X, *General Estoria. Primera parte (Volumen 2: Éxodo. Levítico. Números. Deuteronomio)*, ed. de Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2001.

Alfonso X, *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, ed. de Ramón MENÉNDEZ PIDAL, Madrid, Gredos, 1955.

ÁLVAREZ David y BIAGGINI Olivier (ed.), *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017.

ÁLVAREZ LEDO Sandra, « Poesía y especulación en el *Cancionero de Baena* », *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 40, 2015, p. 429-467.

33 Fernán Sánchez Calavera est justement l'un des poètes qui exprime le plus explicitement son scepticisme quant à la capacité de l'esprit humain à atteindre véritablement la connaissance : « *Los sesos humanos non çesan urdiendo, / texendo e faziendo obras de arañas, / al cabo se fallan más vanos que cañas, / e tengo que d'esto se está dios riendo. / El que más trabaja pensando e leyendo / d'este paño viste más corto pedaço, / que todo es ello mirar por çedaço, / o como en espejo que está reluziendo* » (ID1659 – 531, vv. 25–32).

An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts :
<<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>> [consulté le 02/03/2019].

BERCEO Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de Michael GERLI, Madrid, Cátedra, 2008 [1^a ed. 1985].

BERCEO Gonzalo de, *Signos que aparecerán antes del juicio final. Duelo de la Virgen. Martirio de San Lorenzo*, ed. de Arturo M. RAMONEDA, Madrid, Castalia, 1980.

BERCEO Gonzalo de, *El Poema de Santa Oria de Gonzalo de Berceo*, ed. de Isabel URÍA MAQUA, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1976.

BIAGGINI Olivier, « La *translatio* dans le *mester de clerecía* : quelques aspects », in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 28, 2005, p. 69-92.

BIAGGINI Olivier, « Le témoin impossible : Gonzalo de Berceo et la construction de l'auteur », in *La Question de l'Auteur. Actes du XXX^e Congrès de la Société des Hispanistes Français. Brest, 18-19-20 mai 2001*, MONTOYA Corinne et Manuel (dir.), Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2002, p. 131-146.

BIAGGINI Olivier, *L'auctoritas en Castille au XIII^e siècle : l'exemple de Gonzalo de Berceo*, Thèse doctorale, Études ibériques et latino-américaines, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 1999.

BONAVENTURE (Saint), *S. Bonaventurae opera omnia*, Florence, Quaracchi, 1882-1902, 11 vol.

Cancionero de Juan Alfonso de Baena, ed. crítica de Brian DUTTON y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, Madrid, Visor Libros, 1993.

CASTELLANI Marie-Madeleine, « Auteur, copiste, remanieur, éditeur : mouvance du texte médiéval », in *L'auteur, Colloque en l'honneur d'Alain Deremetz, Mar 2015, Lille*, <hal-01728365>.

CATALÁN Diego, « El taller historiográfico alfonsí. Métodos y problemas en el trabajo compilatorio », in *Romania*, 84, 1963, p. 354-375.

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

CHAS AGUIÓN Antonio, « Juan de Guzmán, el Póstumo, en el Cancionero de Baena », in *Revista de Filología Española*, 97, julio-diciembre de 2017, p. 315-338.

CHAS AGUIÓN Antonio, « Las preguntas y respuestas », in *Historia de la métrica medieval castellana*, GÓMEZ REDONDO Fernando (coord.), San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, p. 632-649.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ Inés, *Las Estorias de Alfonso el Sabio*, Madrid, Istmo, 1992.

FRENK ALATORRE Margit, « Vista, oído y memoria en el vocabulario de la lectura. Edad Media y Renacimiento », in *Discursos y representaciones en la Edad Media (Actas de las VI Jornadas Medievales)*, Aurelio GONZÁLEZ, Lillian VON DER WALDE MOHENO, Concepción COMPANY COMPANY (coord.), 1999, p. 13-31.

FRENK ALATORRE Margit, *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

Juan Manuel (Don), *El conde Lucanor*, ed. de Guillermo SERÉS, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.

LABRADOR HERRAIZ José J., *Poesía dialogada medieval (La « pregunta » en el « Cancionero » de Baena). Estudio y Antología*, Madrid, Maisal, 1974.

LACARRA María Jesús y CACHO BLECUA Juan Manuel, *Historia de la literatura española. 1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*, Madrid, Crítica, 2012.

MENCÉ-CASTER Corinne, *Un roi en quête d'auteurité. Alphonse X et l'Histoire d'Espagne (Castille, XIII^e siècle)*, SEMH-Sorbonne – CLEA (EA 4083) (Les Livres d'e-Spania « Études », 2), 2011,

P. CARTELET, « La notion d'écriture collective dans le Moyen Âge castillan... »

<<https://journals.openedition.org/e-spanialivres/260>> [consulté le 02/05/2016]

MENÉNDEZ PIDAL Gonzalo, « Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes », in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5, 4, 1951, p. 363-380.

Poema de Fernán González, ed. de Juan VICTORIO, Madrid, Cátedra, 1984.

SANTILLANA (Marqués de), *Poesía lírica*, ed. de Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, Madrid, Cátedra, 2008.

ZINK Michel, « Auteur et autorité au Moyen Âge », in *De l'autorité. Colloque annuel du Collège de France, 18 et 19 octobre 2007*, Antoine COMPAGNON (dir.), Paris, Odile Jacob, 2008, p. 143-158.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.