

Variation autour de la strophe 61 du *Libro de buen amor*

BERNARD DARBORD

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

UR ÉTUDES ROMANES

bdarbord@parisnanterre.fr

Dormido, me distrae un sueño cualquiera y de pronto sé que es un sueño. Suelo pensar entonces : Este es un sueño, una pura diversión de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre ¡Oh, incompetencia ! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado, o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibile, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro.

Jorge Luis Borges, « Dreamtigers », El hacedor, p. 17-18.

*Marcar el Tiempo grande de arañazos;
que cada incruste de este ahora
deje huella, abra grieta, sea memoria,
caricia de futuro.*

Arcadio Pardo, De ahora y aquí para después, p. 54

1. À la notion de variance s'oppose celle d'uniformité, fallacieuse dès lors qu'on étudie un texte médiéval. Un texte uniforme peut être une lettre que j'adresse à un ami, ou une œuvre non destinée à une réédition et qui aurait reçu son *imprimatur*. Et encore ! Dans ces deux cas, le sens de cet écrit varie en fonction de l'interprétation qu'on en fait. On admettra sans peine que multiple, variable et changeante est la réception du lecteur, en fonction de ses opinions du moment. Quant à la philologie, il est vrai que l'invention de l'imprimerie au XV^e siècle a mis un frein à la variation scripturaire médiévale que Jean Roudil disait « multiforme ». À la fin du XV^e siècle, les incunables étaient naturellement plus uniformes que les manuscrits, parmi les formes à lire.

2. Au Moyen Age, en d'autres termes, un texte vit et évolue, hors de la pensée qui l'a créé, entraîné qu'il est dans la chaîne des esprits qui le portent : la pensée de l'auteur, certes, mais aussi celle des esprits qui l'ont précédé (les modèles), par la force du dialogisme, de la polyphonie et de l'intertextualité, celle des scribes et copistes qui le donnent à connaître, par les lecteurs qui le reçoivent et l'interprètent, oubliant parfois son contenu, ou bien le chargeant, sans le vouloir, d'un sens nouveau. La pensée de Bakhtine (1989) aide à comprendre ce dialogue entre l'auteur et les livres qu'il a lus et qui le guident. Sur la notion de variante et de la variation incessante d'un texte, reportons-nous au livre de Cerquiglini (1989), mais nul mieux que Joaquín Rubio Tovar (2004 : 42) n'a évalué l'ampleur de la tâche du philologue :

La alteración del texto a través de los sucesivos actos de copia hace necesaria la crítica textual. En la transmisión de obras medievales (muy en particular las que se escriben en lengua vulgar) los copistas no se conformaban con la corrección de algún pasaje de su modelo que creían dañado, sino que suprimían, añadían y modificaban sin sentir por ello que se estaba traicionando nada. Es así como se difunden muchos textos en el acto de la copia. Dentro de esta clase de variantes encontraremos una variedad notable que obedece a muchas causas: en primer lugar, la alteración por las preferencias (y errores) del copista, pero también la amplificación retórica puede modificar profundamente un original.

3. C'est cette énorme variation des écrits médiévaux qui avait amené notre très regretté collègue Jean Roudil à privilégier une méthode qu'il jugeait expérimentale et scientifique et qui consistait à éditer toute la tradition scripturaire d'un écrivain, ou à tout le moins un seul manuscrit avec ses erreurs (signalées) et son authenticité manifeste : pas d'archétype né de notre imagination, tout ce que Jean Roudil présentait avait bien existé. L'œuvre de Jacobo de Junta, dans sa pluralité d'écriture et de langue (espagnol et portugais) fut ainsi exposée, expliquée (au sens étymologique du terme), sous la forme d'une « édition synoptique expérimentale », réunissant ainsi une pluralité d'écrivains travaillant sur un même texte.
4. Nous avons abordé la question dans notre ouvrage collectif consacré à la variation dans la phraséologie (Oddo et al., 2020). Nous avons déjà commenté quelques aspects du *Libro de buen amor* et rappelé la fécondité de la notion de diphrasisme (Darbord, 2020 ; 100-102). Notre perspective est ici plus orientée vers la variation philologique. Nous le verrons : grande est la variation de la strophe 61 du *Libro de buen amor*, entre les manuscrits et les éditions diverses, dans un espace de sept siècles de lectures, d'arbitrages

et de leçons. L'éditeur est conduit, lorsqu'il compare les manuscrits, à distinguer, entre les variantes, les erreurs manifestes, mais aussi les formes équipollentes (équivalentes) ou « adiaphoriques » (*adiafóricas*, 'on ne peut départager l'une et l'autre variante'), c'est-à-dire toutes deux possibles, ainsi qu'Alberto Blecuá l'a expliqué, dans son *Manual de crítica textual* (Blecuá, 1988 ; 49), et son édition (2001 ; C-CIII).

5. On a parlé, à propos de l'œuvre de Jorge Luis Borges, *El hacedor* (1972) dont un passage figure en exergue, de « una silva de varia lección ». Cette expression, qu'on retrouve sur la quatrième de couverture du livre, est heureuse et peut s'appliquer à notre propos, en ce que la *silva*, cette « forêt » métrique d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes suggère de multiplicité, de désordre et de hasard¹.
6. Le Moyen Age, pas plus que l'Antiquité, ne nous a laissé de manuscrit autographe d'un auteur, qui aurait reflété fidèlement ce que fut sa pensée : les manuscrits pouvaient être dictés, car il fallait que sur le parchemin la pensée fût belle à lire. Au fil du temps, les textes venaient à se diversifier (et parfois disparaître) dans les aléas de la chaîne scripturaire. Don Juan Manuel, grand auteur médiéval espagnol du XIV^e siècle, explique dans un prologue qu'il fit conserver, dans le monastère dominicain de Peñafiel, un manuscrit de référence, corrigé de sa main, correspondant ainsi à son œuvre *ne varietur*. On sait, malheureusement, que ce manuscrit, revu et corrigé par l'auteur, brûla dans un incendie et ne nous est pas parvenu.
7. Juan Manuel, auteur médiéval, n'était pas ouvert à ce qu'on nomme aujourd'hui la variation textuelle, qui fait qu'un texte varie, non seulement au gré de son auteur, mais, comme l'ont bien vu Roland Barthes et Jorge Luis Borges, au gré de son lecteur. Juan Manuel, du reste, et non sans humour, n'avait envisagé qu'un seul bon lecteur, un lecteur fidèle : lui-même, c'est-à-dire « don Juan », personnage de référence et récepteur avisé de *El Conde Lucanor*. L'auteur, dans ce texte, se donne un narrateur, qui invente deux personnages, le comte Lucanor (double fictif de Juan Manuel) et Patronio, son précepteur. Patronio donne la leçon,...que don Juan reçoit et accepte : « E entendiendo don Juan que estos enxemplos eran muy buenos, fizolos escribir en este libro e fizo estos versos que dizen assí... » (ed. Serés, 1994 ; 127). Une belle polyphonie, en vérité, et d'une grande moder-

1 « La silva es un poema formado por la combinación asimétrica de endecasílabos, o de endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante libremente dispuesta. Y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos » (Domínguez Caparrós, 2014 : 227).

nité, mais que le grand écrivain réduisait à lui-même : il était l'écrivain, le narrateur, le protagoniste, le correcteur, le lecteur, le commentateur. Il était l'émetteur et le récepteur tout uniment. Il avait cependant conscience de ce qu'il devait aux autres (ses modèles, ses lectures)² et regrettait de ne pas être capable d'écrire en latin. Mais il ne voulait pas qu'on altérât la qualité de ses écrits. Au total, il admettait qu'un copiste recopiât le texte qu'il lui dictait (ou qu'il avait écrit sur un brouillon) et qu'on reliât le manuscrit. C'était tout ce qu'il faisait faire. Le reste, il le faisait et il voulait que son œuvre demeurât : *Exegi monumentum aere perennius*, aurait-il pu dire en reprenant la sentence d'Horace. Il refusait la variation.

8. Juan Ruiz imagine quant à lui une autre polyphonie, faite de ses lectures et de l'intervention des lecteurs de tous les âges à venir. Le *Libro de buen amor*, de l'aveu de son auteur, était ouvert à la variation.
9. Juan Ruiz, archiprêtre de Hita, l'autre immense écrivain espagnol, contemporain de don Juan Manuel, avait en effet composé le *Libro de buen amor* dans un tout autre esprit : celui du partage, de l'intertextualité, de la variation : mon texte est le produit de ma culture et de mes lectures. Le voici ! à toi, lecteur, de le transformer, de te l'approprier, de le faire varier !

Qualquier omne que.l oya, si bien trobar sopiere,
 más á ý [a] añadir e emendar, si quisiere ;
 ande de mano en mano a quienquier que.l pidiere,
 como pella a las dueñas, tómelo quien podiere (1629, ed. Blecua, 2001 ; 422)

10. La lecture est un échange qui peut s'assimiler à un jeu de balle (*pella*). L'auteur et toute la chaîne de ses lecteurs se répondent, chacun interprétant à sa manière le texte qu'il a sous les yeux : ajouter, modifier, retrancher (*añadir y enmendar*). *Pella* est un lointain dérivé du latin *pīla*, qui désignait un 'pilier', puis a signifié l'idée d'empiler, d'entasser. C'est ce que fait l'auteur. N'oublions pas que *auctor* est un substantif déverbal, dérivé de *augere*, *auctum* (supin) 'augmenter'³. Le texte au fond est une *pella* où s'est entassé peu à peu le savoir de tous. Forme de polyphonie pas si différente

2 Don Juan Manuel se jugeait piètre latiniste, incapable de passer en latin de la première à la troisième personne. Aussi écrit-il, dans le prologue général à son œuvre (Serés, 1994 : 6) : « ...fue atrevido a me entretener a fablar en tales materias entendiendo la mengua del mio entendimiento et sabiendo tan poco de las scripturas ('los escritos en latin') como aquel que, yo juro a Dios verdat, que non sabría hoy gobernar un proverbio de tercera persona ».

3 À côté d'*auctor*, *augur* (qui a donné augure, *agüero*) dérive également d'*augeo* : « *Augur* désigne celui qui donne les présages assurant l'accroissement d'une entreprise » (A. Ernout, A. Meillet, 1985, s.v. *augeo*).

que le dialogue qui auparavant avait réuni l'auteur et les maîtres de sa culture. Avec ensuite toute la variation que, plus tard, les lecteurs imposent. Roland Barthes avait décrit le pouvoir infini du lecteur, ainsi que son dernier mot :

La lecture est de droit infini, en ôtant un cran d'arrêt du sens, en mettant la lecture en roue libre (ce qui est sa vocation structurelle), le lecteur est pris dans un renversement dialectique : finalement, il ne décode pas, il surcode, il ne déchiffre pas, il produit, il entasse des langages, il se laisse infiniment et inlassablement traverser par eux : il est cette traversée » (Roland Barthes, 1984 : 46, cité par Rubio Tovar, 2004 : 378).

11. Parmi les lectures célèbres, citons celle du *Quichotte* par Miguel de Unamuno, où le personnage principal est comme délivré de l'autorité de son auteur pour devenir autonome et ouvert à toutes les interprétations. Unamuno tient Cervantes pour un auteur inférieur à sa création dont il ne sait apprécier la portée, ainsi que le décrit Alberto Navarro dans son édition de l'œuvre d'Unamuno (1988 ; 100-110).

1. Avant et après l'auteur

12. Grande responsabilité que celle du lecteur ! Comment ne pas trahir l'esprit du document ? N'est-ce pas une forme d'infamie ? Borges (1971 ; 8, prologue à la première édition), en tout cas, dit son admiration pour le lecteur qui enrichit et qui crée : « Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir : más resignada, más civil, más intelectual. »

13. Afin d'illustrer brièvement comment se présente la variation d'un texte médiéval, nous proposons d'utiliser des outils particulièrement pertinents : l'édition semi-paléographique de Criado de Val et Naylor (1969) qui reproduit les trois principaux manuscrits ainsi que d'autres extraits⁴, et les éditions récentes de Corominas, de Gybbon Monypenny et d'Alberto Blecu. Pour exposer ce que peut être une variation dans les manuscrits et dans les

4 Le manuscrit 785 en portugais de la Bibliothèque de Porto, la copie de quelques vers ayant appartenu à Álvaro Gómez de Castro, le *fragmento cazorro* contenu dans un manuscrit de la *Crónica general de España*, décrit par Ramón Menéndez Pidal, un passage du *Pamphilus* dont s'est inspiré l'archiprêtre. L'édition de Criado de Val-Naylor (1969) est une édition semi-paléographique qui comporte toute l'œuvre de l'archiprêtre. Les manuscrits de Salamanque (S), de Tolède (T) et de Gayoso (G), les fragments de Porto (en portugais), de Castro, ainsi que le fragment *cazorro* de la *Crónica General* et les vers que cite le *Libro del Arcipreste de Talavera*. Les éditions modernes utilisées sont celles de Joan Corominas, 1973, de Gybbon-Monypenny, 1989, de Blecu, 2001.

éditions, et en tirer quelques conclusions pertinentes, nous avons choisi la strophe 61 du texte médiéval. Cette strophe appartient à la célèbre *disputa entre los griegos y los romanos* (strophes 44 à 70). Au fond, cet épisode exemplaire vient à l'appui de notre propos : l'interprétation qu'on peut donner à un signe est infinie. Le signe est profondément ambigu et son interprétation est variable car le vil Romain avait fait un geste querelleur. Les Grecs l'interprétèrent comme une grande affirmation théologique. Le conte des Grecs et des Romains, en lui-même, contient une illustration allégorique de ce qui nous occupe aujourd'hui (la variation) : notre choix de la strophe 61 n'a pas été arbitraire.

14. Il importe avant de passer à l'analyse, de dire un mot de l'histoire éditoriale de ce chef-d'œuvre des lettres espagnoles, nous fondant sur la notice (rédigée par Alberto Blecua) du *Dictionnaire philologique* de Carlos Alvar et de José Manuel Lucía Megías (2002 ; 739-743). Les bibliothèques inventorient sept manuscrits différents (S, G, T, N, F, R, C). Les trois principaux sont ceux de Salamanque, de Gayoso et de Tolède.
15. S fut copié par le Salmantin Alfonso de Paradinas, au siècle suivant la création de Juan Ruiz, vers 1415. 105 folios. Une main postérieure y effectua de multiples corrections. Il est conservé à la Bibliothèque universitaire de Salamanque (ms 2663). Du point de vue dialectal, S contient des traits de léonais, alors que G, lui, est marqué par des traits de la nouvelle Castille, région présumée de Juan Ruiz (Gybbon-Monypenny, 1989 ; 76). La terre d'origine du copiste est bien sûr source de variation.
16. G fut achevé en 1389, selon l'*explicit* du copiste. 87 folios. Deux mains différentes. Des espaces sont laissés à des illustrations qui ne furent jamais faites. Il appartient à Benito Martínez Gayoso, d'où son nom, avant d'entrer dans le fonds de la Bibliothèque de la R.A.E. (ms 19).
17. T est un manuscrit du XIV^e siècle dont on ne conserve que 48 folios sur les 138 qu'a comptés le manuscrit. Quelques corrections d'une autre main apparaissent. Il appartient à la bibliothèque de la cathédrale de Tolède, avant d'intégrer la Bibliothèque Nationale de Madrid (ms Vitrina 6-1). La strophe 61 sur laquelle nous allons travailler est absente de ce manuscrit T.
18. Ramón Menéndez Pidal défendit l'idée d'une double rédaction de l'œuvre, dans son compte rendu de l'édition des manuscrits par Jean Ducamin (1901) : une première rédaction, achevée en 1330, aurait abouti aux

manuscrits G et T. S correspond à une deuxième rédaction, achevée en 1343. Les dates apparaissent dans le paratexte, à la fin des œuvres. L'hypothèse de la double rédaction (à partir d'un archétype) est acceptée par Corominas (1967) et par Gybbon-Monypenny (1989). Au contraire, Alberto Blecua (1992) ne l'admet pas. Tous les manuscrits manifestent un effort pour se rapprocher d'un archétype disparu. S et T présentent des erreurs de type dialectal, dues à leur ascendance léonaise (Alvar-Lucía Megías, 2002 : 742). Au total, Blecua (Alvar, Lucía Megías, 2002 : 743), propose un *stemma codicum* à partir d'un original, divisé en deux branches (*alpha* et *beta*), *alpha* donnant G et T, *beta* donnant T.

19. Voyons la variation textuelle de la strophe 61, nous aidant des différentes éditions. Criado de Val et Naylor nous restituent cette strophe, dans la fidélité des manuscrits S et G⁵. Le manuscrit T de Tolède ne contient pas ce passage. Ils éditent aussi le passage correspondant (strophe 61) du fragment de Porto. Nous simplifions la leçon semi-paléographique, en particulier nous résolvons les abréviations.

2. La strophe 61 du *Libro de buen amor*

20. Manuscrit de Salamanque :
- Preguntaron al vellaco qual fuera su antojo, 8/7⁶
 diz : « dixo me que con su dedo que me quebrantaria el ojo 9/10
 desto ove grand pesar e tome grand enojo, 7 (hiatus)/ 7
 E Respondile con saña, con yra e con cordojo (S61) 8/8 (hiatus)
21. Manuscrit de Gayoso :
- pregunto al vellaco qual fuera su antojo, 7 (hiatus)/ 7 (hiatus)
 dis : « dixo me que con su dedo que me quebraria el ojo ; 9/8 (synalèphe)
 desto oue grant pesar e tome grant enojo, 8 (hiatus)/ 7
 Respondil con saña e yra e con cordojo (G61) 7/7 (synalèphe et hiatus)
22. Les deux manuscrits présentent de notables variantes. La première, syntaxique, porte sur le sujet de *preguntar*. La meilleure option est celle de
- 5 Le propos de Criado de Val et de Naylor mérite d'être défendu, dans cette réflexion sur le sujet de la variation : « El propósito y el criterio de esta edición vienen determinados por la propia naturaleza del *Libro del Arcipreste*, es decir, por su esencial e insoluble multiplicidad... » Les éditeurs parlent plus loin d'un « proceso de la elaboración juglaresca » (Criado de Val, Naylor, 1969 ; IX).
- 6 Nous indiquons le nombre des syllabes des hémistiches, en supposant l'existence d'hiatus (dialèphe) ou de synalèphe.

S (*preguntaron*) reprise par tous les éditeurs. On retiendra aussi les variantes graphiques : *diz/dis*, *grand/grant* ; morphologique *respondile/respondil* ; syntaxique *con/e* et enfin lexicale : *quebrantar/quebrar*, avec toujours une préférence des éditeurs pour S. Pour ce qui est de l'équilibre métrique des vers, S et G sont irréguliers, mais on relève à quatre reprises une isosémie entre les deux hémistiches. Les vers *d* de S et G sont équilibrés, mais nous lisons préférentiellement deux octosyllabes en S et deux heptasyllabes en G.

23. Observons que les strophes 61 et 62 couvrent une seule période syntaxique : *Respondile que...* Les éditions n'incluent donc pas de ponctuation après *cordojo*.

24. Fragment de Porto :

Pretaron^{*7} ou uelhaco
 qual fora o seu antolho.
 diz : disse que con seu dedo
 me quebrantaria hum olho
 desto ouue grand pesar
 e tomei tam gran nojo
 eu lhe respondi com sanha
 com ira e con cordolho (strophe 61)⁸

25. On soulignera plus loin la préférence pour l'heptasyllabe portugais (7^e voyelle accentuée). Le traducteur portugais n'est pas sensible au rythme de la *cuaderna vía* espagnole. Par ailleurs, le traducteur portugais a manifestement opté pour l'assonance aux vers pairs (ó-o), du fait de *nojo/cordolho*. Les formes *antojo/antolho* apparaissent toutes les deux en portu-

7 *Sic* (selon Criado de Val et Naylor)

8 Un texte reflète souvent un diasystème et des éléments propres inspirés d'une autre langue. Ainsi, les lusismes et occidentalismes sont nombreux dans le *Libro de buen amor*, comme en témoigne le commentaire de Joan Corominas. On peut signaler l'expression *de vagar* (*El griego se levantó, sossegado, de vagar*, 55a). Il est vrai que l'expression est présente dans *Autoridades* (s.v. *vagar*). On signalera l'expression *fluxieron al andar* (1376d), interprétée par Corominas comme 'corriendo'. Pourquoi ne pas comprendre que les deux souris s'enfuirent vers l'étage supérieur de la maison ('à l'étage'), comme cela se dirait naturellement aujourd'hui en portugais ? On pourra également signaler, comme le fait Corominas : *aficar* (714a), *chufetas d'aivas* (1015c, selon Figueiredo, *aiva* est une interjection qui signifie la moquerie), *sé que...* (869a) qui rappelle les interjections portugaises du type de *eu sei lá d'isso !...* pour signifier l'incertitude (va savoir !...). La présence du diasystème (les éléments disparates d'un discours) conduisent à l'examen d'une grande variation. Le fragment de Porto, édité par Solalinde (1914) s'étend de la strophe 61 à la strophe 130.

gais. *Enojo* (espagnol)/*nojo* (portugais) viennent de *INODIARE dérivé de IN ODIO ESSE ALICUI. *Enojar* chez Berceo.

26. Édition de Joan Corominas :

27. L'édition de Corominas montre mieux qu'une autre combien un texte médiéval s'ouvre à la variation. Il s'agit d'une édition critique dans laquelle l'éditeur s'est livré à un examen minutieux des manuscrits et des éditions qui l'ont précédé (Ducamin, Cejador, Chiarini...), avant de proposer le texte correspondant le mieux à sa lecture, notamment en matière de rythme et de prosodie. Les notes qui accompagnent l'édition sont un apport énorme à la lexicologie et à l'histoire de la langue. Corominas n'écarte pas l'hypothèse d'une réécriture en 1343, qui aurait donné naissance à S (p. 20). Au total, S.G et T sont bien l'œuvre de l'archiprêtre, mais S est la meilleure variante (p. 21). T, au contraire, est la moins bonne (p. 23). Sur le plan d'équilibre métrique, Joan Corominas défend l'idée de la régularité de la *cuaderna vía*, faite de vers de 14 syllabes (7+7), combinés à des vers de 16 syllabes (8+8). Ces derniers apparaissent dans une proportion de 19,9% (1973 ; 41). La strophe que nous avons choisie est formée ainsi (8+8) dans l'édition de Corominas. Cette édition critique affirme en conclusion la régularité métrique de LBA qui fait alterner le vers alexandrin (7+7) et le double octosyllabe (8+8), de façon pertinente et voulue (variation métrique). Au contraire, la présence de vers hybrides (7+8 ou 8+7) est refusée (1973 : 45). Corominas juge pertinente la présence de l'octosyllabe dans LBA (*cuaderna vía, coplas, zéjeles*), du fait de la proximité de Juan Ruiz avec la poésie populaire espagnole, castillane et arabo-andalouse (1973 ; 49).

Preguntaron al vellaco⁹ qual fuera el sü antojo ;
 diz : « Díxom que con su dedo que m' quebrantaría el ojo ;
 d'esto ove grand pesar e tomé grandê enojo,
 e respondíle con saña, con ira è con cordojo¹⁰ (61)

9 Corominas et Pascual (DCECH) consacrent une longue notice à *bellaco*, 'coquin', mot « d'origine incertaine ». Au XIV^e siècle apparaît un verbe *bellacar*, 'infamar, deshonnar', apparenté à une racine basque.

10 *Cordojo* est fréquent chez les poètes du *cancionero* : « He gran cordojo e manzilla de tu mal/ porque eres muy buen zagal » (Juan del Encina, 1481-1495, *Cancionero*, ed. Oscar Perea, Madrid, Universidad Complutense, 2003, dans CORDE.rae.es). Il est étudié par Corominas s.v. *corazón*, dans le DCECH : *cordojo*, 'piedad, 'misericordia' (Berceo), 'cólera' (Juan Ruiz), dell at. *Cordolium*, 'dolor, pena'... compuesto con *dolere* 'doler'. Dans Ernout-Meillet, 1985, s.v. cor : *cordolium*, 'peine de cœur', « terme plautinien ». Observons qu'il est rare de trouver en une seule strophe réuni un tel paradigme lexical autour de la colère : *pesar, enojo, saña, ira, cordojo*...

28. Les recours graphiques du tréma (dans le cas de la dialèphe) et de l'éli-sion (dans le cas de la synalèphe) permettent d'atteindre le rythme de l'oc-tosyllabe. L'édition de Corominas est un éminent exemple de ce que peut être le dialogisme bakhtinien, lorsque celui-ci intègre l'ensemble de la chaîne : en deçà de l'auteur, toute l'intertextualité venue de ses lectures, puis le long contact des copistes, des imprimeurs et des éditeurs modernes, jusqu'à la prise en charge par l'érudit catalan. Rappelons l'édition semi-pa-léographique de S :

Preguntaron al vellaco qual fuera su antojo,
diz : « dixo me que con su dedo que me quebrantaria el ojo
desto ove grand pesar e tome grand enojo,
E Respondile con saña, con yra e con cordojo (ms S 61)

29. Si nous comparons pas à pas la leçon de S et celle de Corominas, nous observons qu'en 61a, (8 + 6 dans S), l'ajout de *el* et la diérèse (*su/antojo*) rétablissent l'isosyllabisme des deux hémistiches. En 61b, S établit errone-ment 9 + 9, avant que Corominas ne confirme les deux octosyllabes : 8 + 8, par l'apocope du pronom enclitique, l'éli-sion du pronom proclitique et la synalèphe (*quebrantaría + el*).

30. En 60c, le premier hémistiche est un octosyllabe dans S, mais le second ne contient que sept syllabes, d'où le refus de l'apocope de *grande* par l'éditeur, et la diérèse : *grandë enojo*.

31. 60d est presque parfait dans S, si l'on veut établir la diérèse *yra ë*, pour établir l'octosyllabe.

32. Édition de Gybbon-Monypenny :

Preguntaron al vellaco quál fuera su antojo.
Diz : « Dixo me que con el dedo que me quebrantaría el ojo.
Desto ove grand pesar, e tomé grand enojo,
e rrespondi le con saña, con ira e con cordojo (61)

33. L'édition de l'érudit britannique est plus fidèle au manuscrit S, et ne cherche en aucune façon à rétablir une quelconque régularité 8 + 8 d'hypo-thétiques hémistiches octosyllabiques. Pour lui, le modèle de Bédier est à suivre, plus que celui de Lachmann¹¹ : partir d'un manuscrit et l'amender autant que possible, sans avoir pour ambition de remonter à un archétype

¹¹ Sur l'opposition entre ces deux méthodes, on se reportera à Rubio Tovar, 2004 ; 40-54. La critique génétique traditionnelle (Lachmann, Paris...), l'édition « individualiste » d'un manuscrit (Bédier), l'éloge de la « variante » (Cerquiglioni).

hypothétique : « He preferido volver al método « bedierista » : elegir un manuscrito de base, y apartarme de sus lecciones lo menos posible. Es el sistema recomendado por Lecoy, tras su meticoloso análisis de « la Tradition du texte » (*Recherches...* ; 37-49) ». Gybbon-Monypenny se distingue de Corominas en ce qu'il admet que Juan Ruiz ait pu composer des vers hybrides (8+7 ou 7+8) ou des strophes hybrides (faites de vers octosyllabiques alternant avec des strophes faites d'heptasyllabiques).

34. Édition d'Alberto Blecua :

Preguntaron al vellaco cuál fuera su antojo ;
 diz : « Díxome que con su dedo que me quebrantaría el ojo ;
 d'esto ove grand pesar e tomé grand enojo,
 respondile con saña, con ira e con cordojo (61)

35. Alberto Blecua ne précise en aucun cas le lieu des synalèphes et des hiatus. La question de l'isosyllabisme métrique est abordée dans l'introduction (Blecua, 2001 ; XCV-CCVII) et les vers irréguliers sont laissés tels quels : a : 8+7 (avec *su äntojo*) / b : 9 + 8 (avec synalèphe *que me quebrantaría el*) / c : 8 (avec diérèse ou dialèphe : *d'esto öve*) +7/ d : 7+7 (synalèphe : *ira e*). Avec modestie et humour, Blecua aborde le débat qui oppose bedieristes et néo-lachmaniens. Il appartient au second groupe, tout en sachant la partie perdue :

En el actual debate entre bedieristas y neolachmanianos, los últimos llevamos las de perder. Sin embargo, sigo creyendo que es el menos malo de los métodos conocidos y que, aplicándolo bien, da resultados mejores para los fines que, en mi opinión, deben presidir la edición de un monumento literario : acercar el texto lo más posible a la voz del autor (Blecua, 2001 ; XCVII-XCVIII).

36. Quelques mots sur le texte de Porto

Pretaron^{*12} ou uelhaco¹³
 qual fora o seu antolho¹⁴.
 diz : disse que con seu dedo
 me quebrantaria huum olho

¹² Sic (selon Criado de Val et Naylor)

¹³ Machado se réfère à l'entrée *bellaco* de Corominas, dont il rapporte la description étymologique (« ...al que se cree procedente del céltico **bacalacos*, 'pastor, campesino, palurdo'). Puis Machado cite ce même vers du fragment de Porto, en ces termes : « Preguntaron ou uelhaco, qua fora o seu antolho... ». *S.v. Velhaco*.

¹⁴ En portugais, *antojo* coexiste avec *antolho*, mais *antolho* semble appelé par la rime d'*olho*, *cordolho* (bien que *nojo* soit aussi à la rime). Le dictionnaire de Figueiredo donne deux entrées à *antojo* (*antojo 1* 'capricho', *antojo 2* 'o mesmo que *entojo*, 'nojo', 'repugnância'. *Antolho* : « o mesmo ou melhor que antojo ». Pas de *cordojo* ni de *cordolho* chez Figueiredo.

desto ouue grand pesar
e tomei tam gran nojo¹⁵
eu lhe respondi com sanha
com ira e con cordolho (strophe 61)

(‘On demanda au coquin quelle avait pu être sa lubie / il dit : il m’a dit qu’avec son doigt il allait me crever un œil/ de cela j’eus grande douleur et fus pris d’une grande colère / je lui répondis avec rage, avec ire et avec courroux’)

37. Il n’est pas inutile d’observer que le fragment de Porto est un écho au rythme préférentiellement octosyllabique de la strophe 61 manuscrit S (8+8). En métrique portugaise, l’heptasyllabe est ce qu’on nomme octosyllabe en métrique espagnole. On compte jusqu’à la septième syllabe qui est accentuée et le vers est, par convention, nommé heptasyllabe. Le mot comporte un hapax (*pretaron**), sans doute une déformation de *perguntaram* (voir Machado, dans notre note 18) qui eût permis de former un heptasyllabe portugais.

38. Pour terminer, voici la traduction de la strophe 61 de l’équipe d’Aix-en-Provence, dirigée par Monique de Lope :

On demanda au coquin ce qu’il avait pensé dire.
Il dit : « il m’a dit qu’avec son doigt, il me crèverait l’œil !
J’en fus très fâché et pris grande colère
Et je lui répondis avec rage, plein d’ire
(Lope- Rivière, et *al.* Strophes 1-1649, 2015)

39. On observera que la traduction est très exacte sur le plan du sens. Le rythme n’a pas été le souci de l’équipe, il est vrai qu’un vers de 8+8 n’est pas pertinent en français. Le vers n° 4 est par hasard un alexandrin français de douze syllabes.

40. Au cours de cette modeste étude, nous avons étudié un bref fragment (une strophe) d’un chef-d’œuvre de la littérature. Au total, nous avons établi un échantillon de huit variantes, en espagnol médiéval, en portugais et en français. Aucune forme n’est identique à ses voisines. Les deux dernières variantes sont des traductions, mais il n’y a pas de différence de nature bien nette entre ce qu’est une traduction et une interprétation soumise aux aléas de la culture et de l’attention d’un copiste, des *a priori* et de l’attention d’un éditeur : tout est transposition. La variation manuscrite peut-être dialectale (le manuscrit S est marqué de léonais et d’occidentalismes, plus que G). Les

15 Vient de *enojo* par aphérèse (les deux formes apparaissent dans le dictionnaire de Figueiredo. Antenor Nascentes fait dériver le mot de *nausea*, alors que Corominas et Pascual y voient la présence de la locution latine *in odio esse alicui*).

éditions scientifiques modernes que nous avons choisies (Criado de Val et Naylor, Corominas, Gybbon-Monypenny, Blecua) présentent quant à elles le mérite de faire apparaître les préférences et les choix des philologues, en fonction de l'école à laquelle ils appartiennent. L'œuvre médiévale est au fond une œuvre collective et plurielle, à laquelle chaque lecteur a apporté sa contribution.

Bibliographie

ALVAR Carlos & LUCÍA MEGÍAS José Manuel, *Diccionario filológico de literatura medieval española*, Madrid, Castalia, 2002.

ANÓNIMO, *Libro de los gatos*, édition de Bernard DARBORD, Paris, Klincksieck, 1984.

BAKHTINE Michael, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, IV, Le Bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984.

BLECUA Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1988.

BORGES Jorge Luis, *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

BORGES Jorge Luis, *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

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

COROMINAS Joan & PASCUAL José Antonio, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid, Gredos, 1979-1991.

DARBORD Bernard, « De la variation. Du mot au texte », in *Cahiers de lexicologie*, n° 116-1, 2020, p. 95-111.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS José, *Métrica española*, Madrid, UNED, col. Arte y humanidades, 2014.

ERNOUÏ Alfred & MEILLET Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 4^{ème} édition, 1985.

JUNTA Jacobo de, el de las leyes, *Œuvres I : Suma de los nueve tiempos de los pleitos et études d'une variation sur un thème*, édité par Jean ROUDIL, vol. 4 des annexes des Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales, 1986. Compte rendu par Georges Martin, *Bulletin Hispanique*, n° 3-4, 1988, p. 437-440.

LECOY Félix, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, archiprêtre de Hita* (Fac-sim. de l'éd. de Paris, 1938), Genève, Slatkine reprints, 1998.

LOPE-RIVIÈRE Monique de et al., *Livre de bon amour, nouvelle traduction du Libro de buen amor*, Paris, e-Spania Books, 2015.

MACHADO José Pedro, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa, editorial Confluência, 1952.

MANUEL Don Juan, *El conde Lucanor*, edición de Guillermo SERÉS, estudio preliminar de Germán ORDUNA, Barcelona, Crítica, 1994.

NASCENTES Antenor, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, 1932.

PARDO Arcadio, *De ahora y aquí para después*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2022.

CORDE, *Corpus diacrónico de la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*, <http://corpus.rae.es/cordenet.html>

ODDO Alexandra ; DARBORD Bernard & ANSCOMBRE Jean-Claude (dirs.), *Variations(s) et phraséologie*, *Cahiers de Lexicologie*, n° 116-1, 2020.

ROUDIL Jean, « De la latence conceptuelle à l'expression discursive multiforme », *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, n° 14-15, 1969, p. 277-308.

RUBIO TOVAR Joaquín, *La vieja diosa. De la Filología a la posmodernidad*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

RUIZ Juan, arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de Alberto BLECUA, Madrid, Cátedra, 2001.

_____, *Libro de buen amor*, edición crítica por Manuel CRIADO DE VAL y Eric W. NAYLOR, Madrid, Clásicos hispánicos, C.S.I.C., 1969.

_____, *Libro de buen amor*, edición de Joan COROMINAS, Madrid, Gredos, 1973.

_____, *Libro de buen amor*, edición de G.B. GYBBON-MONYPENNY, Madrid, Castalia, 1989.

_____, *Libro de buen amor*, edición de Alberto BLECUA, Madrid, Cátedra, 2001.

_____, *Libro de buen amor, texte du XIV^e siècle publié pour la première fois avec les leçons des trois manuscrits connus*, Jean DUCAMIN, éditeur, Toulouse, Edouard Privat, 1901, consultable en ligne (open edition) : <https://tinyurl.com/f6bf7t7y>

SOLALINDE Antonio G, « Fragmentos de una traducción portuguesa del Libro de buen amor », *Revista de Filología Española*, n° I, 1914, p. 162-172.

UNAMUNO Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, edición de Alberto Navarro, Madrid, Cátedra, 1988.