

Auteur, copiste, remanieur, éditeur : mouvance du texte médiéval

C'est un fait avéré que bien des auteurs des œuvres du Moyen Âge, particulièrement des œuvres de fiction, nous sont inconnus, du moins pour la période la plus ancienne, la situation changeant à partir du XIV^e siècle. Et même lorsque nous croyons disposer d'un nom, comme ceux de Chrétien de Troyes ou Marie de France, celui-ci ne nous révèle pas grand chose de l'écrivain qui se cache derrière lui. De plus, pour la même période, le texte nous est rarement parvenu par des manuscrits autographes comme on en aura au XV^e siècle, par exemple pour Christine de Pizan (Delsaux, 2013). Tout passe et se transmet par des scribes qui peuvent donner leur propre version des textes qu'ils copient mais aussi qu'ils corrigent et, le cas échéant, adaptent au moins à leur langue : ainsi un texte anglo-normand comme le *Brut* de Wace (pour une fois nous avons un nom d'auteur, mais il s'agit d'un texte considéré comme historique¹ et non d'une fiction) est transcrit par un scribe franco-champenois qui va lui imposer ses formes dialectales ; or Guiot – c'est ainsi que se nomme lui-même ce scribe, dont Mario Roques a pu voir qu'il était natif de Provins à son dialecte, proche de celui de Chrétien de Troyes –, là encore un des rares noms qui nous soit parvenu pour cette période – n'hésite pas à modifier le texte qu'il copie, voire à supprimer ce qu'il ne comprend pas ; d'autres peuvent développer une description ou ajouter des références savantes. Parlant du rôle du scribe, Mario Roques, dans un article déjà ancien (Roques 1952)², montrait la part de création que constitue le manuscrit, tant dans la forme dialectale du texte que dans la réception qu'en fait le copiste. Ce qu'il dit (Roques, 1952, p. 21) à propos de la transmission des romans de Chrétien par Guiot montre bien le rôle joué par ce dernier :

L'orthographe de Guiot est depuis longtemps citée comme un excellent modèle de simplicité, de régularité et d'exactitude, mais on n'a pas assez remarqué qu'elle comporte des essais de distinction des lettres et des syllabes, très antérieurs aux accents ou aux trémas de la typographie, et aussi des habitudes de ponctuation expressive dont on peut noter l'apparition et les progrès dans la copie même de Guiot ; elles donnent de curieuses indications sur la manière dont le texte de Chrétien était compris, sinon par l'auteur lui-même, du moins par les lecteurs qui l'interprétaient, dans sa propre région, moins de quarante ans après lui³

De plus, le scribe Guiot, ou celui qui lui a suggéré la mise en recueil, en plaçant le *Brut* après le *Roman de Troie* donne une lecture « historique » des textes : le *Roman de Brut* suit logiquement l'œuvre de Benoît, puisque Brut vient de la ville détruite pour fonder un royaume en Bretagne, mais le *Brut* précède le *Roman d'Athis et Prophilias* qui débute quant à lui avec la fondation de Rome ; le recueil s'achève avec les romans de Chrétien situés au temps du roi Arthur, l'un des descendants de Brut.

Au bout de la chaîne qui permet la transmission des textes intervient l'éditeur moderne qui doit en principe tenter de se référer au manuscrit qui lui semble le plus proche de la version d'origine. Mais, dans un ensemble de manuscrits, il est parfois amené à choisir une version plus récente, qui peut être différente du dialecte d'origine : c'est ainsi qu'après les éditions du *Brut* qui s'appuient sur des manuscrits anglo-normands (Arnold, 1938, Weiss, 1999), une autre, faite à partir de la version de Guiot (ms. BnF fr. 794), est en cours de publication. En effet c'est

¹ Le *Brut* (du nom de Brutus, le fondateur de la dynastie, venu de Troie en Grande-Bretagne) est la traduction en français de l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth.

² Le manuscrit est, selon M. Roques, « dû à un scribe attentif qui a inscrit son nom de Guiot et l'adresse de son atelier » (Roques, 1952, *ibid.*).

³ C'est nous qui soulignons.

précisément la confrontation entre ces multiples versions qui est signifiante et qui nous permet d'approcher le texte médiéval tel qu'il était perçu selon les copistes et les publics différents auxquels ceux-ci le destinaient.

On voit bien combien la notion d'auteur est flottante dans ces premiers temps de la littérature française romanesque¹ et combien d'individus différents ont œuvré pour que nous lisions aujourd'hui *une version* du texte, même si le lecteur curieux peut confronter celle-ci dans le détail avec les variantes (Bernard Cerquiglini, 1989) que présentent les éditions scientifiques modernes. Ces dernières années, grâce à l'informatique, des projets d'édition numérique (romans de Chrétien de Troyes, en particulier projet de Foulet et Uitti pour *Le Chevalier de la Charrette*, fabliaux, *Queste del saint Graal* et désormais bien d'autres²) cherchent à procurer au lecteur toutes les versions du texte, avec l'ensemble des variantes mais aussi avec les références qui ont nourri le travail de l'auteur médiéval (encyclopédies, sources anciennes latines ou bretonnes, populaires ou savantes, etc.). Dans un article récent³, des chercheurs italiens (Asperti, Menichetti et Rachetta, 2012) soulignent le caractère « dynamique » nécessaire aux éditions de texte :

Nous voudrions souligner une fois de plus la nécessité de ne pas considérer l'édition critique des œuvres médiévales comme une vérité figée une fois pour toutes dans le texte établi et publié, mais comme un système dynamique. Ce système vit et se renouvelle grâce à la comparaison des manuscrits conservés, et grâce à l'évaluation active des caractéristiques qui leur sont propres et des différences qui les séparent. Nous voudrions proposer quelques possibilités d'exploitation des instruments informatiques par rapport à cette perspective méthodologique.

En comparant des éditions récentes du roman de Chrétien entre elles et avec celle de Mario Roques (qui date de 1958), les rédacteurs de l'article concluent qu'elles « sont parvenues à des résultats assez divergents », preuve s'il était nécessaire que la mouvance du texte médiéval est toujours à l'œuvre aujourd'hui, et le sera d'autant plus grâce à l'utilisation du numérique. Comme l'expliquent les mêmes contributeurs,

Les instruments informatiques permettent de séparer nettement ce qui vient des manuscrits et les résultats des reconstructions des philologues. Une édition informatique donnera la possibilité de présenter de façon synoptique *un texte* continu – qui ne prétend pas être l'établissement final du texte du roman – et, à *côté de celui-ci*, les variantes des manuscrits, situées sur le même niveau. Et encore, elle permettra de rendre compte des aspects philologiques et linguistiques les plus remarquables du texte et de ses manuscrits, en évitant la structure des éditions critiques traditionnelles.

Pour revenir à la période médiévale afin d'illustrer la multiplicité des « auteurs » intervenant dans la construction d'une œuvre, nous allons prendre comme exemple le second des trois textes qui constituent la triade fondatrice des romans français, le *Roman d'Énéas*, qui, à l'instar du *Roman de Thèbes* qui le précède, et à la différence du *Roman de Troie* dont Benoît de Sainte-

¹ Il va sans dire que la question se pose pour d'autres périodes, en particulier l'Antiquité, voir M. Gorea et M. Tardieu (éds, 2014). Pour le Moyen Age, voir, entre autres, Michel Zink (2008) ou Michel Zimmermann (éd, 2001).

² Sur ce point on peut consulter le programme du récent colloque de la SLLMOO (Société de langues et de littératures médiévales d'oc et d'oïl), qui s'est tenu en janvier 2015 à Nancy et qui a permis de faire le point sur l'usage du numérique dans les éditions de textes médiévaux.

³ Article mis en ligne le 10 septembre 2012, consulté le 16 février 2015. Les italiques de la seconde citation sont dus aux auteurs.

Maure revendique la paternité, n'a pas d'auteur déclaré. De ce fait, on désigne généralement, par précaution et par utilité, l'auteur médiéval de l'*Énéas* par son statut de *clerc*, terme qui le situe dans la société comme un *litteratus*, c'est-à-dire le détenteur d'un savoir culturel qui le caractérise par le maniement du latin (celui des anciens mais aussi celui de son époque), sans lui accorder pour autant le statut d'auteur. Alors que Benoît de Sainte-Maure se présente comme un *translateur* et développe dans son prologue son *intentio auctoris*, comparant notamment son travail d'écrivain à celui d'un architecte, notre clerc commence *in medias res*, sans prologue. Il ne se présente jamais explicitement comme traducteur et cela tout simplement parce qu'il ne nomme jamais son texte-source et l'auteur de celui-ci, Virgile. Il procède exactement comme si son œuvre surgissait *ex nihilo* en cette fin du XII^e siècle, comme s'il était le seul créateur de cette histoire, alors que l'auteur anonyme du *Roman de Thèbes* évoque deux fois sa source, Stace¹, et que celui du *Roman de Troie* nomme Homère, même si c'est pour le rejeter, et s'appuie ouvertement et explicitement sur Dictys de Crète et surtout sur Darès le Phrygien².

Pourtant, si Virgile est absent de l'*Énéas*, l'*Énéide* n'en est pas moins constamment présente, explicitement citée ici ou là. Les chercheurs se sont plu à retrouver la source précise de telle expression : *Anna... soror...* (IV, 416-20) / *Elle vint errant a sa seror/Anne, je muir, n'i vivrai, suer* (v. 1353-54) ; *ibant obscuri* (VI, 268) / *errer par tel obscurté* (v. 2517), de tel vers ou ensemble de vers, ainsi la déploration d'Énéas pendant la tempête, à la fois proche de son modèle latin et prenant la forme d'un *planctus* sur lui-même inspiré par ceux de la chanson de geste :

Ohi, fait il, buer furent né
 Ceulz qui a Troie la cité
 Ffurent occis et detrenchié !
 Ha ! las, pour quoy n'i fui occis ?
 Pour quoy eschapay je chetis ?
 Miex vousise que Achillés
 M'eüst occis ou Thytidés
 La ou furent occis tant conte
 Qu'icy mourusse a tel honté³ ! (Roman d'*Énéas*, v. 117-125) (Petit, 1997)

Même si le vers octosyllabique peine parfois – cela lui a été reproché par nombre de critiques – à transcrire le rythme et l'ampleur de l'hexamètre dactylique, c'est précisément là que se joue une partie de l'*inventio* de notre clerc (Philippe Logié, 1999 et Aimé Petit, 1985) : grâce à l'usage de ce vers court mais disposé en couplet, la rime devient le point sensible où se manifeste l'essentiel : *dolor/amor*, *mort/confort* pour Didon, rimes que le *Roman de Tristan* de Thomas utilise aussi dans une période proche pour la description de l'amour comme passion destructrice, *Troie/joye* pour Énéas, car l'enjeu de son périple est aussi d'effacer le « deuil de Troie », la destruction de la ville, *femme/regne* car c'est par la femme et la terre, Didon et la tentation de Carthage, Lavinia et l'Italie que se dessine l'avenir des Troyens et de leur chef, entre passion menant à la mort et mariage fondé sur l'amour mutuel. La terre et la femme, c'est bien par là que le clerc médiéval, se séparant de Virgile, commence son récit :

Quant Menelas ot Troie assise,

¹ *Estace* au v. 2739 et *Huitasses* au v. 8905 (Aimé Petit, 2008).

² Pour Benoît, comme pour Darès, le héros de Troie est effectivement Hector, d'où la prééminence de la source phrygienne.

³ Texte correspondant dans l'*Énéide*, I, v. 94-107 : [...] *talia voce refert* : « *O terque quaterque beati, quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis/contigit oppetere ! o Danaum fortissime gentis/Tytide ! mene Iliacis occumbere campis/non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra* [...] (Goelzer, 1970).

Onc n'en tourna tres qu'il l'ot prise
Gasta la terre et tout le regne
Pour la vengeance de sa femme. (v. 1-4) (Petit, 1997)

Ainsi dès le tout début, il impose son originalité en s'éloignant de sa source, commençant avec ce qui est, pour toutes les dynasties de ce temps, le moment fondateur, la chute et la destruction de Troie, réorganisant son récit à partir de ce choc initial, la fin de la ville modèle d'Orient qui a permis, par ses fils exilés, Brutus, Francus, et bien sûr Énéas, la floraison des dynasties d'Occident. Choix d'auteur aussi que ce rétablissement de l'*ordo naturalis* (la chute de Troie, puis la fuite d'Énéas, suivie par la tempête et l'arrivée à Carthage), qui s'éloigne de l'*ordo artificialis* du grand modèle. Choix qui permet de mettre en valeur la chute de Troie, événement tellement crucial que le clerc du ms. D¹ va y revenir à plusieurs reprises (un « sommaire » dans les premiers vers, puis un développement plus ample du passage racontant la fuite des Troyens, ensuite, comme dans Virgile, le récit fait par Énéas devant Didon, enfin une nouvelle évocation lors du passage du héros aux Enfers).

De plus, dans sa volonté de transmettre, le clerc médiéval va aussi s'appuyer sur sa culture antique, non seulement Virgile, mais aussi Ovide, ses *Métamorphoses* et surtout son *Art d'aimer*, ainsi que toutes les gloses qui témoignent de la lecture et de l'interprétation des textes anciens durant les siècles qui séparent l'*Énéas* de l'*Énéide* : le commentaire de Servius, les *Mythographes* du Vatican. Et à tout cela il faut ajouter Pline l'Ancien, les encyclopédies, les Bestiaires, et pour l'Antiquité tardive Solin ou les *Étymologies* d'Isidore. On y trouve l'origine de toutes ces *bestelettes* qui ornent les vêtements luxueux des héros ou qui fournissent à Carthage sa richesse : les coquillages qui donnent la pourpre, l'oiseau calade emprunté à Philippe de Thaon, la *fulica* venue d'Isidore de Séville et dont les plumes bordent le manteau de Camille (*Énéas*, v. 4122-24), mais aussi le bitume qui permet de sceller le tombeau de Pallas (*Énéas*, v. 6558-68), dont la description est empruntée à Solin et, de nouveau, à Isidore²... Toutes ces *merveilles* font la nouveauté du texte médiéval, ce qui n'empêche pas les clercs, tout en s'appuyant sur des auteurs antiques, d'utiliser ces références comme ils l'entendent en suivant leurs propres interprétations, montrant ainsi leur volonté de *création* et l'exigence qu'ils imposaient à eux-mêmes comme à leurs lecteurs. C'est ce que souligne Francine Mora-Lebrun (1994, p. 175) :

L'adaptateur médiéval semble [...] ignorer systématiquement la logique interprétative des manuels savants dont il s'inspirait. Et pourtant il est difficile d'admettre que celle-ci ait pu être absente de son esprit, ou de celui de ses premiers auditeurs. On peut donc supposer que l'absence de toute interprétation avouée correspond non pas à un refus du système de pensée alors en vigueur, mais à une double volonté d'affirmer son indépendance et de trier ses lecteurs en leur imposant un effort personnel d'exégèse.

Mais même durant le Moyen Âge, il n'existe pas un *Roman d'Énéas* qui serait une œuvre unique, figée et immuable. Ainsi les merveilles dont on vient de parler ne sont pas identiques d'une version à l'autre : si les murs de Carthage sont aimantés dans le ms. A (Jean-Jacques Salverda de Grave, 1925 et 1929, rééd. 1983), ils sont simplement solidement fortifiés dans le ms. D (Aimé Petit, 1997) ; et si l'on compare de près ces deux manuscrits parmi ceux qui nous ont conservé le texte, on se rend compte très vite que chacun des copistes a sa propre idée sur les

¹ C'est le ms. sur lequel s'appuie l'édition d'Aimé Petit (1997).

² On peut lire les commentaires d'A. Petit dans les notes de son édition citée (1997) : « [...] l'auteur du *Roman d'Énéas* s'inspire alors de Solin (*Collectanea rerum mirabilium*, éd. Momsen, 13, 10-16), sans doute par Isidore de Séville interposé (*Etymologiae*, éd. Lindsay, XVI, 2, 1). »

héros et sur l'orientation qu'il veut donner à l'histoire. Chacun d'entre eux transforme donc le texte qu'il transcrit, en modifiant parfois très profondément le sens. Cette manipulation que pratique le copiste du manuscrit D, c'est celle qu'il prête à Énéas lui-même, lui qui *afaita un poy son compte/que l'en ne li tornast a honte* (v. 930-31), avant de raconter la chute de Troie devant Didon, pour se présenter en héros guerrier et rejeter l'accusation de fugitif et de lâche qui entache le prince troyen dans d'autres textes comme le *Partonopeu de Blois*. Le copiste de D est souvent plus proche que son prédécesseur du texte de Virgile¹, c'est ainsi qu'il n'ajoute pas, au contraire de celui de A, le long développement sur le jugement de Pâris qui a conduit bien des critiques contemporains à faire de l'*Énéas* une lecture fondée sur les trois fonctions duméziliennes (Daniel Poirion, 1976 et Michel Rousse, 1985). Le lecteur d'aujourd'hui du ms. D doit donc recourir à d'autres clés de lectures pour s'appropriier le texte. De même, le copiste de D fait de Carthage, la ville de la tentation, une magnifique et puissante cité, exaltant la royauté de Didon, en introduisant l'*ekphrasis* d'une vigne qui surmonte le siège royal de la Tyrienne, vigne où dix mille oiseaux-automates chantent *quant la dame est au dois assise* (v. 481) ; mais, comme le copiste de A, il insiste sur le malheur que constituera pour la reine le passage du Troyen, en rédigeant la même épitaphe pour Didon :

.I. espitafe y ot escrit
la lettre dist que illuec gist
Dydo qui por amor s'occist ;
onques ne fu meilleur païenne
s'ele n'eüst amor soutaine,
mais elle ama trop follement,
savoirs ne li valut neant. (v. 2223-29) [ms. A, v. 2138-44] (Salverda de Grave, 1983)

Car la grande invention du clerc médiéval, quoique la formulation en soit grandement empruntée à Ovide, c'est la place donnée à la description de l'amour, des ravages de la passion chez Didon à la naissance de l'amour chez Lavinia... et chez Énéas. C'est ainsi que l'épopée virgilienne devient un *roman* sans laisser de côté les questions féodales, car conquérir la femme c'est aussi, on l'a vu, s'emparer de la terre (Huchet, 1984). Le copiste du ms. D, qui date du XIV^e siècle, a sans doute été influencé, lorsqu'il décrit la vigne enchantée de Carthage, par une autre description d'automates, celle que l'on trouve dans le *Roman de Troie* où ils illuminent la Chambre de beauté, le lieu que Priam a fait construire pour abriter précisément les amours de Pâris et d'Hélène. Ici l'*ekphrasis* souligne le pouvoir harmonieux d'une reine, qui sera pourtant vaincue et détruite par l'amour. La puissance séductrice de la reine de Carthage ne suffira pas à retenir le Troyen dans sa terre conquise par *engin*² (v. 280 et v. 285) et sa ville dont elle est l'architecte.

Qui a donc écrit le *Roman d'Énéas* ? L'histoire vient de Virgile mais l'auteur latin est masqué ; lui succèdent un premier traducteur dont on ignore tout, puis des manuscrits dont les différents copistes n'hésitent pas à modifier, amender le texte qu'ils transmettent, lui imposer ajouts ou suppressions ; enfin arrivent les éditeurs modernes qui veulent à leur tour conserver ce témoin de la littérature française, mais qui doivent choisir un manuscrit de base, en retenir ou en corriger les leçons, rejetant au mieux dans les notes de bas de page, au pire bien plus loin, à la fin

¹ Par exemple c'est bien, comme chez Virgile, Cupidon qui a pris la place d'Ascagne près de Didon, alors que dans le ms. A c'est le fils d'Énéas que la reine serre dans ses bras.

² Le prince du pays lui ayant accordé la terre que couvrirait une peau de taureau, Didon découpe cette peau en fines lanières et dégage ainsi un vaste espace pour sa future cité.

du volume, les variantes qu'ils n'ont pas conservées.

Qu'est-ce donc que ce *Roman d'Énéas*, différent selon que nous le lisons dans l'édition Salverda de Grave (ms. A) ou dans l'édition A. Petit (ms. D) ? Qui en est l'auteur ? Tout autant le clerc qui le premier l'a écrit que l'éditeur qui en permet la lecture aujourd'hui, d'autant qu'à son tour ce dernier offre généralement une traduction (Martine Thiry-Stassin, 1985 pour le ms. A, Aimé Petit, pour le ms. D). Il se place dans la même perspective que celle du traducteur initial : permettre aux nouveaux *illiterati*, qui désormais ne savent ni le latin ni la langue médiévale, de connaître ce texte fondateur de la littérature française.

Il faut donc en avoir conscience, le texte que nous lisons sous le titre de *Roman d'Énéas* n'est finalement peut-être qu'une reconstruction, mais en tant que tel, il nous permet de nous faire une idée de la personnalité et de la culture des clercs qui l'ont transmis successivement et qui interviennent derrière la voix du narrateur. On l'a vu plus haut, les moyens modernes d'édition, l'informatisation, nous permettent de rêver à un document qui nous donnerait accès, en quelques simples clics, à toutes les variantes possibles, à toutes les rédactions, donc à toutes les *lectures* que chacun des copistes offre du texte qui lui a été transmis. Le risque étant que ce qui nous sera donné là ne puisse produire qu'un « texte-monstre » aux multiples auteurs, intéressant pour le chercheur, pour le grammairien, pour le lexicographe, mais presque illisible pour le lecteur ordinaire.

Marie-Madeleine CASTELLANI

Université Lille – EA 1061 – ALITHILA Analyses Littéraires et Histoire de la Langue
F-59000 Lille, France

Bibliographie

- Arnold Ivor (éd.), 1938, *Le Roman de Brut de Wace*, 2 vols, Paris, SATF, 40.
- Asperti Stefano, Menichetti Caterina et Rachetta Maria Teresa, « Manuscrit de base et variantes de tradition dans le *Chevalier de la charrette* », *Perspectives médiévales* [En ligne], 34, URL : <http://peme.revues.org/292> ; DOI : 10.4000/peme.292.
- Cerquiglini Bernard, 1989, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, « Des travaux », 128p.
- Delsaux Olivier, 2013, *Manuscrits et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Âge. L'exemple de Christine de Pizan*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises » 258, 615p.
- Goelzer Henri (éd.), 1970, Virgile, *Énéide*, Paris, Les Belles Lettres.
- Gorea Maria et Tardieu Michel (éds, 2014), *Autorité des auteurs antiques : entre anonymat, masques et authenticité*, Brepols, 347p.
- Huchet Jean-Charles, 1984, *Le Roman médiéval*, Paris, PUF, « Littératures modernes » 36.
- Logié Philippe, 1999, *De l'Énéide à l'Énéas, une traduction au risque de l'invention*, Paris, Champion.
- Mora-Lebrun Francine, 1994, *L'Énéide médiévale et la naissance du roman*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires »
- Petit Aimé, 1985, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, ANRT, Lille 3 et Champion Slatkine, 2 tomes.
- Petit Aimé (éd.), 1997, *Le Roman d'Énéas*, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques ».
- Petit Aimé (éd.), 2008, *Le Roman de Thèbes*, Paris, Champion, « Champion classiques/Moyen Âge »
- Poirion Daniel, 1976, « De l'Énéide à l'Énéas. Mythologie et moralisation », *Cahiers de civilisation médiévale* XIX, p. 213-29.
- Roques Mario, « Le scribe Guiot et le Manuscrit français 794 de la Bibliothèque nationale », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 96^e année, N. 1, 1952, p. 21-22
- Rousse Michel, 1985, « Le pouvoir, la prouesse et l'amour dans l'Énéas », *Relire le Roman d'Énéas*, Jean Dufournet (éd.), Paris, Champion, « Unichamp » 8, p. 149-167.
- Salverda de Grave Jean-Jacques, 1925 et 1929 (rééd. 1983), *Le Roman d'Énéas* (2 tomes) Champion, « CFMA » 44 et 62.
- Thiry-Stassin Martine, 1985, *Le Roman d'Énéas* (trad.), Paris, Champion, « Traductions des CFMA » 33.
- Weiss Judith, 1999, *Wace's Roman de Brut A history of the British*, Text and translation, University of Exeter press, « Exeter medieval english texts and studies ».
- Zimmermann Michel (éd.), 2001, *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale* (Actes du colloque de Saint-Quentin en Yvelines, 14-16 juin 1999), École des chartes, « Mémoires et documents de l'École des chartes » 59.
- Michel Zink, 2008, « Auteur et autorité au Moyen Âge », dans *De l'autorité*, colloque annuel du Collège de France, Antoine Compagnon (dir.), colloque des 18 et 19 octobre 2007, Odile Jacob, p. 143-158.

Index des noms propres

BENOIT DE SAINTE MAURE :

BÉROUL :

CHRÉTIEN DE TROYES :

CARTHAGE :

DIDON :

ÉNÉAS :

ISIDORE DE SEVILLE :

SERVIUS :

TROIE :

WACE :

Index des passages cités

Énéide, I, v. 94-107, IV, 416-20, VI, v. 268.

Roman d'Énéas, v. 1-4, v. 117-125, v. 280, v. 285, v. 481, v. 930-31, v. 1353-54, v. 2223-29, v. 4122-24, v. 6558-68

Index des notions

Clerc :

Copiste :

Édition numérique :

Inventio :

Remanieur :

Traducteur :

Translateur :