

I - Résumé

A l'intérieur du grand réceptacle de la littérature des «cantari», on voit confluer (outre la réélaboration en huitains de la matière arthurienne et plus en général romanesque, pour arriver enfin à l'*epos* de Charlemagne) le récit des faits de Troie: l'extraordinaire succès dont jouirent les narrations traitant de Troie, au cours du Moyen Âge roman, à partir de Benoît de Sainte-Maure, est encore confirmé par la présence – dans le *corpus* restreint des cantari datant du XIV^e siècle – d'un cycle de dix cantari connus sous le nom de *Cantari della Guerra di Troia*, d'auteur inconnu, et qui n'ont jamais été publiés dans leur intégralité.

Le texte des *CGT* est transmis principalement par deux témoins, le manuscrit Càmpori γ.0.5.44 de la Bibliothèque Estense de Modène (sigle M) et le manuscrit Mediceo Palatino 95 de la Bibliothèque Medicea Laurenziana de Florence (sigle L). Il s'agit de manuscrits sur papier dont l'origine marchande est plus que probable; tous deux sont des manuscrits composites (M contient, outre les *CGT*, un sonnet responsif de Pétrarque à Antonio da Ferrara, de nombreuses prophéties, surtout en latin, et quelques épîtres latines; par contre L transmet les *CGT* accompagnés de deux textes courts en prose, et d'un fragment des *Cantari del Danese* et la *Passione* de Niccolò Cicerchia). Plusieurs mains sont intervenues dans la rédaction des manuscrits: principalement deux dans le cas du ms. de Modène (plus trois autres, secondaires; la main qui copie les *Cantari* est la main A; elle copie pratiquement toute la première partie du manuscrit); en revanche les mains qui copient L sont au nombre de trois (dans ce cas également, la main A est celle qui copie le texte des *CGT*). Le texte des *Cantari* apparaît de manière assez hétérogène: M est partiellement lacunaire en raison de la chute de quelques folios, qui le prive de la fin du III cantare et du début du IV, ainsi que des derniers huitains du V et de la totalité du VI cantare. Il manque également le X cantare, car il n'a pas été copié par le scribe qui a interrompu l'exercice de copiage après les derniers huitains du IX cantare, en laissant vierge le folio destiné à la suite. Quant à L, il est acéphale: il lui manque le I cantare et le premier huitain du II en raison de la chute d'un cahier entier.

Il est en outre extrêmement difficile d'établir si le cycle qui nous est parvenu peut être considéré comme complet: à ce propos Pio Rajna s'exprima dans une étude, parue en 1878 dans la *Zeitschrift für Romanische Philologie*, concernant le petit poème qu'il appela *Cantare dei cantari*, œuvre curieuse en huitains qui remonte au XV^e siècle, sorte de *gap* du chanteur dans lequel l'auteur compose une liste de récits qu'il se vante de pouvoir conter. Il y mentionne au moins deux rédactions de la « matière de Troie ». La première d'entre elles correspondrait dans la substance de la *fabula* aux versions du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure et de l'*Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne. La deuxième – plus courte – correspondant aux « fatti di Troia/ da Paris ch'Alessandro fu chiamato », aurait été identifiée par Rajna comme le texte des cantari transmis par le manuscrit Mediceo Palatino 95, dans une version qui nous est parvenue incomplète. En effet, Rajna supposait que deux cantari manquaient à l'appel et il basait son affirmation sur les vers du dernier huitain du Xe cantare dans L (*dirovi dietro in un altro cantare/ [...] come fer la sepoltura edificare / al buon Achille tuti i Greci suoi*), une promesse non tenue dans le texte de L. 12, et non 11, comme le ferait

croire l'indication du chanteur, probablement parce que 12 est un nombre plus adapté pour un cycle (*Ilias latina*, sans parler de l'*Énéide*).

Quelques années plus tard, dans son volume *Testi inediti di storia troiana*, Egidio Gorra compléta l'étude de Rajna, qui connaissait uniquement la version du manuscrit laurentien, en mentionnant l'autre témoin des *Cantari della Guerra di Troia* comme version alternative du poème, considérablement plus incomplète et variée; Gorra partageait l'opinion de Rajna selon qui deux cantari manquaient au texte, et il donna à l'œuvre le titre, présent dans la reliure moderne du manuscrit laurentien, de *Poema d'Achille*. Au siècle dernier, dans son étude sur les cantari de matière antique (1933), Francesco Ugolini présenta les *Cantari della Guerra di Troia* en confrontant les deux témoins principaux avec les manuscrits abruzzais de la *Fiorita* d'Armannino Giudice, et en offrant une transcription des deux premiers cantari dans l'anthologie qui accompagne son étude. D'après Ugolini, le texte des *CGT* aurait dû s'étendre bien au-delà du témoignage du manuscrit laurentien et englober d'autres matières variées, comme le signale accessoirement le chanteur en personne dans le deuxième huitain du V cantare.

Il semble que l'étude d'Ugolini soit chronologiquement la première à désigner le cycle des cantari avec le nom de *Cantari della Guerra di Troia*, titre-vulgate que le cycle gardera par la suite dans différentes interventions consacrées aux «cantari».

En effet, dans son témoignage manuscrit, le cycle apparaît sans titulation. Il me semble improbable que le titre d'origine soit celui de *Cantare* (ou *Cantari*) *di Achille* suggéré par le copiste de M, ou celui de *Poema d'Achille* mentionné par le manuscrit laurentien: la proposition d'Ugolini, qui doit toutefois être considérée avec quelques réserves, s'inspire de ce que le chanteur dit dans les deux premiers huitains: ce n'est pas uniquement des entreprises d'Achille et de son indignation que le chanteur s'apprête à traiter, mais plus globalement de la matière de Troie.

Matière de Troie indubitablement «écrite»: sa dépendance de l'écriture semble évidente malgré les nombreuses lacunes de M (sans parler de la lacune initiale de L), une « obscurité » globale et une moindre intelligibilité du texte de L: dans l'ensemble, les versions transmises par les deux *testes* sont concordantes du point de vue du nombre et de la disposition des huitains à l'intérieur de chaque cantare; on n'enregistre aucune variante au niveau de la *fabula* ni dans l'ampleur et dans les dimensions de la narration: les variantes, quoique fréquentes, sont pour la plupart limitées à un seul huitain, ne dépassent que très rarement la mesure du couplet, et n'impliquent le plus souvent qu'un vers, un hémistiche, voire un seul mot. Il s'agit de deux versions légèrement divergentes qui ont probablement un antigraphe commun, sans pour autant qu'on puisse en trouver les traces dans des erreurs conjonctives évidentes des deux témoins, prouvant l'existence d'un archétype.

La tradition des *CGT* doit être complétée par quelques témoignages fragmentaires qui doivent être considérés à part entière dans la collation du texte (si on peut parler de «collation» à la manière de Lachmann, comme nous le verrons ci-après). Un huitain appartenant au III cantare se trouve dans le dernier folio du manuscrit Gaddiano 183 de la Bibliothèque Medicea Laurenziana de Florence (sigle G): il s'agit d'un cahier en papier utilisé par Domenico De Robertis pour l'édition des *Cantari antichi*; des fragments plus importants des *CGT* se trouvent dans un autre des manuscrits utilisés dans ce même but par De Robertis, le ms. Magliabechiano VIII.1272 de la Bibliothèque Nationale Centrale de Florence (sigle N, un cahier en papier mélangé, dû à au moins 15 mains, où l'on lit, entre autres, une traduction en langue vulgaire de l'*Historia Apollonii regis Tyri*, le *Cantare del Bel Gherardino*, les *Cantari di Tristano*, le *Cantare de Lasancis*). On y lit en effet: (1) le premier huitain du IV cantare et les quatre premiers vers du deuxième (f° 44b); (2) un fragment du VII cantare, dû à une autre main, pour un total de 29 huitains (sur les f°s 84r-85v, il faudra

donc corriger l'indication de De Robertis qui signale un « fragment de 21 st.[rophes] et la moitié du cantare VIII de la Guerra di Troia » [il s'agit du VII, en raison de ce qui a déjà été dit ci-dessus]), y compris deux huitains que l'on ne trouve ni dans M ni dans L; (3) sur le verso du dernier folio, le deuxième huitain du IIIe cantare, dû à une troisième main.

Enfin, un fragment du I cantare et l'entier II cantare se trouvent dans le manuscrit Tempi 2 de la Bibliothèque Medicea Laurenziana de Florence (sigle T).

Pour finir, la tradition est complétée par quelques témoignages indirects: le texte du IV cantare se trouve en effet partiellement interpolé dans deux manuscrits dans lesquels Giuseppe Mazzatinti reconnut un prolongement abruzzais de la tradition de la *Fiorita* d'Armannino Giudice; il s'agit respectivement du ms. Nuovi Acquisti 444 de la Bibliothèque Nationale de Florence (sigle F) et du ms. Italien 6 de la Bibliothèque Nationale de Paris (sigle P). En dehors de ceux-ci, il y a les deux manuscrits qui transmettent le *Troiano* de Domenico da Montichiello, dans lesquels de manière analogue on trouve interpolés de nombreux huitains appartenant au IVe cantare: il s'agit du ms. Redi 169 de la Bibliothèque Medicea Laurenziana de Florence (sigle R) et du ms. I.VI. 37 de la Bibliothèque des Intronati de Sienne (sigle S). Enfin, fragments du III et du IV cantare se trouvent dans le IX et X chant d'un *Troiano* imprimé en Venise en 1483.

Avant de passer aux critères d'édition et de présentation du texte critique, il est nécessaire de faire quelques considérations sur la datation du texte des *CGT*: comme chacun sait, la plupart des cantari se lit dans des manuscrits du XVe siècle et cette circonstance impose de considérer que le texte remonte de fait au XVe siècle, selon le principe fixé en son temps par Domenico De Robertis, pour qui « du point de vue textuel, un cantare a l'âge du plus ancien manuscrit qui le mentionne » (en raison de ce que De Robertis lui-même définit comme le « caractère typiquement rédactionnel, retravaillé plutôt que reproductif, de cette tradition »). Ce comportement se justifie, au-delà des précisions méthodologiques de De Robertis, pour des textes très longs, composés de plusieurs cantari, dont l'ampleur laisse supposer qu'il s'agissait d'œuvres destinées à la lecture plutôt qu'à la récitation, classables dans une tradition, celle des poèmes en huitains traitant majoritairement de sujets chevaleresques, typiques du XVe siècle. Des cycles de remarquable ampleur acquièrent par conséquent une importance exceptionnelle, comme c'est le cas pour les *CGT*, que l'on peut dater du XIVe siècle avec certitude. Si les mss. L, P, R et S sont sans aucun doute du XVe siècle, les manuscrits M et F, qui ne sont pas datés, semblent avoir de bonnes probabilités d'appartenir à la fin du XIVe siècle. Le témoignage du ms. N, décisif pour attribuer le texte des *CGT* au XIVe siècle, transmet, comme on l'a vu, de nombreux fragments du texte des *Cantari*: le très bref fragment du IV cantare porte en effet la date du « 25 di giennaio 1392 », tandis que les 29 huitains appartenant au VIIe cantare (f^{os} 84r.-85v.) sont copiés par la même main (main v) à laquelle, d'après la table du manuscrit établie par De Robertis, l'on doit également une description de l'*Europia* (f^{os} 92 v.-94r.) en prose vernaculaire, que l'on date de prime abord du « adi xvij di luglio 1369 ».

Il me semble nécessaire d'introduire ici des considérations de deux ordres différents: l'attribution au XIVe siècle des manuscrits M et F, avec le soutien des données qu'il est possible de tirer de N, ne nous permet pas d'établir un *terminus ante quem* précis (l'unique *terminus* précis est celui de 1392, qui ne vaut que pour le IV cantare), mais elle consent d'insérer les *CGT* dans le *corpus* restreint des cantari du XIVe siècle; de plus, il s'agirait - si nous considérons comme indicatif le terme *ante* 1396, de source sûre pour l'*Europia* - d'une date très « élevée » pour un texte aussi long et articulé, dont les caractéristiques divergent de la typologie du cantare ancien (longueur moyenne, présence de formules, texte continu etc.).

A présent, une précision s'impose: si nous excluons M et F, les témoignages transmis par N concernent des portions de texte plutôt restreintes: on peut en effet attribuer avec certitude au XIV^e siècle les fragments que l'on y lit (et il est peut-être possible, pour le VII cantare, d'exprimer une datation très proche de la moitié du siècle), mais il serait peut-être arbitraire d'étendre ces conclusions, par exemple, au X cantare, qui est transmis uniquement par L (le VI, on l'a vu, était à l'origine également présent dans M). Nous ne pouvons avancer que des hypothèses au sujet de la composition des *CGT*, et nous ne savons pas exactement dans quelle mesure celle-ci peut dériver d'une *performance* orale, ou si en revanche il s'agit essentiellement d'une élaboration écrite. Il est clair toutefois que l'analyse du texte dans son ensemble met en évidence un lien direct avec l'écriture et, bien que l'hypothèse chronologique demeure nécessairement fluide (de même que les données sur la consistance de la tradition et sur les modalités de transmission), il nous faut également souligner que le fragment de N est un passage du cantare VII, et que donc à la hauteur chronologique de ce fragment le cycle des *CGT* (qu'il faut considérer comme une œuvre unitaire, en vertu des nombreux renvois qui apparaissent entre un cantare et l'autre) était déjà en bonne partie consigné.

Pour l'édition critique d'un texte de tradition active (avec un caractère fortement retravaillé, comme c'est le cas des cantari) transmis par deux témoins, le choix éditorial le plus adapté à l'objet de cette étude m'a semblé être, à première vue, de publier l'un des deux témoins, en expliquant dans l'apparat les variantes de l'autre. Je me suis cependant demandé si une solution minimaliste comme celle-ci ne risquait pas de faire perdre le sens global de la tradition; en accueillant les propositions méthodologiques fixées en son temps par Cesare Segre pour le texte de la *Chanson de Roland*, j'ai donc essayé de construire une édition «stéréoscopique»: C. Segre constate en effet que «l'édition d'une *chanson de geste* ou d'un autre texte de ce type (par exemple un *cantare* chevaleresque italien) [...] doit présenter en premier lieu les deux traditions concurrentes, et ensuite aider à évoluer vers les versions d'origine mentalement plus encore que matériellement, conceptuellement plus encore que littéralement. Lorsqu'on ne peut récupérer l'image réelle de l'archétype, il est souvent possible de fournir une image virtuelle. Concrètement ceci signifie, travailler beaucoup plus sur l'apparat que sur le texte: dans l'apparat il est possible d'examiner attentivement les données de la tradition, d'indiquer le degré de probabilité avec lequel on peut imaginer (et uniquement imaginer) la version d'origine, d'indiquer également des alternatives, des vraisemblances et ainsi de suite».¹ Je rendrai donc compte ci-après des méthodes critiques que j'ai utilisées pour l'édition du texte des *CGT*, en concentrant en particulier mon attention sur le choix du manuscrit de base et sur la construction de l'apparat critique.

J'ai choisi M comme manuscrit de base car, bien qu'il ne manque pas d'erreurs et de lacunes textuelles parfois manifestes (comme on l'a vu), il présente un degré de fiabilité et de rigueur bien plus élevé que son concurrent L; de plus, il arrive parfois que la version du laurentien représente quelque chose de très ressemblant à un «remaniement» de la version de M, ou plus exactement de sa réélaboration: c'est-à-dire non pas d'une réécriture poussée jusqu'à modifier l'intrigue, mais plutôt d'un travail de détail, avec des modifications de la *facies* expressive qui tour à tour peuvent concerner un mot, un vers, un couplet lorsqu'il ne s'agit pas (très rarement, à vrai dire) d'un huitain entier.

Dès une première lecture, le texte transmis par M apparaît plus correct que celui qui est transmis par L, tant du point de vue métrique (il respecte la mesure du vers – là où L offre au lecteur un texte bien plus souvent caractérisé par des hypométries ou des hypermétries considérables – comme la *res* rimique), que du point de vue de la syntaxe – paratactique,

¹ Cfr. SEGRE 1991, pp. 48-49.

avec un usage modéré mais correct de la subordination – qui est claire et fluide par rapport à la cohérence relativement faible de la syntaxe de L: en effet, celle-ci présente souvent des erreurs dans la concordance entre le sujet et le verbe et, dans une structuration paratactique substantielle, quelques incohérences manifestes dans la subordination, dans les cas où le copiste s’y hasarde. Enfin, le ms. de Modène est qualitativement meilleur dans son *habitus* lexical et stylistique, aussi bien dans le choix de chacun des lexèmes que dans l’élaboration d’images caractéristiques comme celles qui apparaissent dans les similitudes animales. Les *CGT* doivent beaucoup à l’œuvre de Dante: or, le texte de M semble plus fidèle aux idées dantesques, en particulier à l’*Enfer* de Dante (surtout dans la description de certaines scènes de bataille, avec des similitudes liées à la chasse); alors que l’*habitus* du scribe de L est la simplification très considérable du système lexical, jusqu’à la limite extrême de la platitude, ainsi qu’une tendance à banaliser ces similitudes naturelles et animales: dans le but, probablement conscient, de faire virer la référentialité du texte en utilisant des images populaires, provenant du monde de la vie paysanne.

Pour finir, le texte de L se distingue par une prolifération de graphies, que je qualifierais d’incontrôlée, parfois hypercorrectes et parfois manifestement incorrectes. Elles ne sont pratiquement jamais le résultat de faits phonétiques: souvent il semble compréhensible que la complication des graphies n’est liée qu’à une nécessité de les adapter à l’espace de la page du manuscrit, et il n’est pas rare du tout que l’harmonisation des graphies, et la confusion qui en dérive, soit la cause de véritables *loci desperati*. M m’offrait donc un texte plus simple à lire et m’a contraint à un nombre bien moindre de corrections d’établissement graphique: j’ai rigoureusement conservé les formes de la *scripta* lorsque l’investigation linguistique démontrait qu’elles étaient le résultat de faits phonétiques, et en tous cas toujours dans des situations incertaines (*fillio* pour *figlio*, par exemple). En revanche, je suis toujours intervenu pour normaliser la graphie dans certains cas spécifiques: parmi eux, des cas de graphie hypercorrecte comme *chome* pour *come* etc.; des faits graphiques purs comme *giente* pour *gente*, *ciento* pour *cento*; là où le copiste montre une indifférence entre l’écriture savante (*facto*, *lecto*, *scripse*, *diretion*, etc.) et l’écriture moderne (*fatto*, *letto*, *scrisse*, *direzione*), j’ai toujours modernisé l’écriture savante; les formes du verbe *avere* sont toujours écrites avec un *h*, d’après l’usage moderne et ainsi de suite. On peut en effet raisonnablement penser, pour ces graphies, à des expressions d’écriture qui n’ont aucune véritable connotation dans la dimension de la *performance*; pour finir, les noms propres ont en revanche un status particulier, aussi bien du point de vue graphique que du point de vue phonique: ainsi on trouve tour à tour dans le texte (*H*)ectorre, *Ettorre*, (*H*)ector, *Ettor* etc.

Parallèlement à la collation des textes, j’ai procédé à un examen linguistique des deux principaux témoins du cycle, les mss. M et L. L’examen n’a pas tant pour but de reconstruire “photographiquement” une langue présumée «de l’auteur»; car cette intention est vide de sens dans le contexte de la littérature des «cantari», où la constitution du texte est conditionnée (souvent, comme chacun sait, hyper-conditionnée) par les tendances au remaniement qui caractérisent un texte comme le cantare. L’examen linguistique se propose plutôt de vérifier l’absence d’interférences linguistiques non toscanes, dans le contexte d’un genre qui connaît son plus grand développement précisément dans la région toscane; et parallèlement, de constituer un critère sélectif utile à l’éditeur en cas de doute concernant des particularités phonétiques et des phénomènes lexicaux ou syntaxiques.

La photographie linguistique qui résulte de l’examen conduit sur M est celle d’un texte idiomatiquement non compact qui, à partir d’un substrat certes florentin (même si aucun des éléments signalés par Arrigo Castellani comme indicatifs d’une variété typique florentine, comme les formes du verbe *essere*, les numéraux, la forme *sanza* n’apparaissent), introduit des phénomènes qui renvoient à la Toscane occidentale, et en particulier à la

région de Pisa et de Lucca, une région d'où nous savons que proviennent bon nombre des cantari que nous connaissons: par exemple la forme *lassare* pour *lasciare*, le suffixe *-ieri* de ARIU, la forme *unqua*, le passage dans tout le manuscrit, sans exception, de l'affriquée dentale sourde ζ à la sifflante sourde *s*. L'examen linguistique de L indique lui aussi le mélange d'un substrat florentin et de traits (à vrai dire bien plus sporadiques) d'autres régions linguistiques, tour à tour celle de Sienne (les formes du parfait de l'indicatif et du subjonctif imparfait du verbe *essere*: *fusti*, *fuser*, la forme *due* pour *dovè*) ou celle d'Arezzo et de Cortona (l'absence d'anapèses et la fréquence élevée d'imparfait en *-ia / -ie*); il faut par ailleurs souligner que les traits étrangers au florentin ne sont jamais une preuve absolue et représentent surtout des indicateurs, qu'il s'agisse de traces de versions antérieures ou d'une migration du texte.

Laissons donc ces questions de côté et revenons au problème de la constitution et de l'image du texte. Il est nécessaire de rendre compte de l'ampleur et de la nature des corrections effectuées sur le manuscrit de base, aussi bien pour les interventions *ex libro* (c'est-à-dire extraites de L) que pour les interventions *ex ingenio*, ainsi que des modalités de leur représentation dans le texte et dans l'apparat critique. Je différencie les interventions sur M de la manière suivante:

1 - CORRECTIONS DE TYPE MÉTRIQUE: tenant compte de l'oscillation métrique structurelle de l'hendécasyllabe des cantari, j'ai choisi de corriger le texte uniquement là où la déviation de la mesure métrique se vérifiait dans des passages manifestement erronés (des apories de la syntaxe évidentes, des *lapsus* paléographiques, des haplographies, des diplographies, etc.); dans ces cas-là, c'est en effet une erreur que d'insister sur le respect à outrance des formes du manuscrit. En revanche, lorsque le texte se tient, je n'interviens pas pour corriger, mais je copie intégralement le vers dans l'apparat avec l'indication de la mesure syllabique oscillante, par défaut ou par excès (-1, +1); et si la restauration métrique consiste uniquement à éliminer des voyelles ou des consonnes (dans le respect du *status* linguistique toscan du texte) en suivant l'exemple de Contini (mais Contini intervient dans le texte, et je n'interviens sur ce point que dans l'apparat), je place sous la voyelle ou la consonne qui doit idéalement être supprimée un petit point (en réalité, pour des raisons pratiques, un tiret). De cette manière, il y a clairement une gradation de corrections possibles. La solution adoptée dans mon édition offre au lecteur une image d'incertitude, ce qui est normal lorsque l'éditeur est le premier à ne pas avoir de certitudes. Certes, il est moins facile d'imaginer la correction dans des cas d'élimination syllabique très étendue: mais il est possible d'indiquer la correction précisément parce que l'apparat doit suggérer toutes les possibilités de la «constitution» du texte. Il y a des cas où la restauration métrique possible du vers se fait en éliminant non pas simplement une syllabe mais un mot entier; dans ces cas-là, la correction possible n'est pas suggérée par un soulignage mais elle est indiquée dans une série de notes au bas de l'apparat: il s'agit en effet de termes (bien que monosyllabiques) qui ont été insérés consciemment dans l'architecture syntaxique en guise de chevilles. Pour finir, il y a des cas où la restauration métrique est impossible par simple soustraction, mais elle demande au moins une substitution par un allotrope (*anima* > *alma*) ou en changeant l'ordre des mots (*andar al tempio* > *al tempio andar*): dans ces cas-là, l'apparat se limite à indiquer la déviation métrique et c'est dans la série de notes que se placent les propositions de solutions.

2 - CORRECTIONS DE TYPE RYTHMIQUE: parallèlement aux hendécasyllabes « normaux », avec une accentuation de la 6^{ème} et de la 10^{ème} syllabe, ou de la 4^{ème}, de la 8^{ème} et de la 10^{ème}, ou de la 4^{ème}, de la 7^{ème} et de la 10^{ème}, et ainsi de suite, le texte des *CGT*

comporte des hendécasyllabes avec un accent sur la 5^{ème} et la 10^{ème} dont la fréquence très élevée impose de les considérer comme caractéristiques de l'*usus scribendi* «de l'auteur»: des corrections semblent nécessaires uniquement lorsque le système des accents diverge de ceux qui sont décrits ci-dessus.

3 - CORRECTIONS DES RIMES: à ce propos les *CGT* comportent de nombreuses incertitudes, aussi bien dans la *facies* de M (le manuscrit le plus ancien), que dans celle de L (qui d'ailleurs a très souvent tendance à rendre le texte peu compréhensible). Par prudence, en cas de doute j'ai toujours préféré m'en tenir à la version de M, étant donné que je n'ai pas la certitude absolue que ce que l'on lit est une innovation non authentique.

4 - CORRECTIONS DE NATURE DIFFÉRENTE: lorsque le texte de M était manifestement erroné, ou bien lorsque, tout en étant formellement correct, il était sémantiquement insatisfaisant, je me suis interrogé sur la manière de corriger: fallait-il corriger sur la base de L ou *ex ingenio*?

La solution adéquate à ce problème ecdotique se trouve, à mon avis, dans l'équilibre entre *emendatio ex libro et ope ingenii*; dans une tradition extrêmement active comme l'est celle des cantari, l'impossibilité de rechercher systématiquement l'alternative lachmannienne aux passages erronés du texte est claire, mais il est possible de trouver une réponse aux problèmes textuels cas par cas, dans le concret des situations particulières. Si nous avons, comme dans le cas des *CGT*, deux manuscrits qui s'opposent, dont l'un est certainement plus proche de l'original (M) que l'autre (L), lorsque le manuscrit de base est défectueux la première chose à faire est évidemment de contrôler la version de l'autre: on examine ainsi la pertinence de la version de L dans le système du texte, et cela est valable en particulier dans les cas où, lorsqu'on a pu suffisamment distinguer le système de M et le système de L, nous trouvons une version de L qui, proche du système de M, est en mesure de corriger une erreur du manuscrit normalement considéré comme le plus fiable. Dans la plupart de ces situations, j'ai choisi de ne pas corriger directement le texte de M, qui pourrait de toute façon représenter un texte authentique, mais je n'ai pas renoncé à mettre en lumière la proposition de L (qui pourrait également représenter un texte authentique) à travers la création d'une «première série» d'apparat où, non sans prendre le risque d'une certaine subjectivité, j'ai fait confluer les leçons de L (et uniquement de L) qui pourraient tout aussi légitimement que celles de M figurer en O (appelons ainsi un original «très hypothétique»): il s'agit d'une autre possibilité de lecture qui se base sur L, et il ne s'agit pas nécessairement du vers de L dans son intégralité, mais d'une *selectio* parmi les variantes, limitée à la portion de texte nécessaire, la plus restreinte possible; on ne vise pas, bien évidemment, l'intégralité: l'«intégralité» est contenue dans l'apparat, dont je n'ai pas l'intention de donner un double inutile.

Bien entendu, s'il convient de rapporter dans l'apparat critique les variantes refusées sous forme demi-diplomatique, dans ce qu'on appelle la « première série» on peut, ou mieux on doit, fournir une version interprétative. Sur ce point, on notera que l'apparat contient toutes les possibilités interprétatives nécessaires à rendre compte d'une tradition textuelle «active»; là où ceci ne suffit pas, ou dans toutes autres situations où une précision critique devient nécessaire (interprétation d'un sens, correction éditoriale etc.), on complète l'apparat avec une troisième série de notes afin de dissiper les doutes et de rendre compte des alternatives possibles.