

Autour de l'explicit*

Littératures des Espagnes

Nadine LY

Résumé

La formule de démarcation «explicit liber», qui bornait les manuscrits latins du Moyen Âge, a très vite été conçue comme l'espace d'une revendication d'identification du livre et d'identité auctoriale, linguistique et «nationale», mais aussi de rupture ou de transgression. De lapidaire qu'elle était, elle est devenue l'espace élastique et extensible, réversible aussi, de l'adieu au livre. L'article décrit quelques-unes des modalités de l'explicit observables dans la littérature des Espagnes, au Moyen Âge principalement.

Mots clés: explicit, incipit, fin de texte, Espagne, Moyen Âge, Cid, Berceo, Apolonio, Don Juan Manuel, Juan Ruiz, Garcilaso, Montemayor.

Abstract

The closing phrase «explicit liber» which signalled the end of Latin manuscripts soon came to be used as a prime place for identification and claim for identity – be it authorial, linguistic or “national” –, but also for rupture or transgression. Once a concise formula, the explicit came to be a mobile, malleable, extensible place for a farewell to the text. This article defines some of the variants of the explicit to be found in the Iberian peninsula's – mostly medieval – literature.

Keywords: explicit, incipit, end of text, Spain, Middle Ages, Cid, Berceo/Apolonio, Don Juan Manuel, Juan Ruiz, Garcilaso, Montemayor.

Historiquement, l'*explicit* et l'*incipit* répondent à des nécessités de bornage matériel du texte. La page de titre n'existait pas au Moyen Âge et une simple ligne, *Incipit liber*, écrite en rouge et en caractères plus gros que le reste du manuscrit, en annonçait l'amorce. Cette ligne était immédiatement suivie du début du texte. On peut trouver aussi, dès le XIII^e siècle, des manuscrits dont la première page – chaque ligne étant écrite de couleur différente – énonçait le contenu, alors que le texte proprement dit ne commençait qu'au verso. Il en allait de même de l'*explicit*: une ligne rouge, succédant immédiatement aux lignes noires du texte, en signalait la complétude et l'achèvement. Au XII^e siècle, la page, très compacte, servait uniquement de support à la *ruminatio* monastique. Au XIII^e siècle, en revanche, la scolastique substitue au commentaire continu, au remâchement, une véritable

* Cette réflexion s'inscrit dans le cadre du programme de recherche du Groupe interdisciplinaire d'analyse littérale (GRIAL) de l'équipe d'accueil EA 3656 AMERIBER, université Michel-de-Montaigne – Bordeaux 3, sur «La fin du texte».

«analyse», fondée sur la *divisio*. C'est alors qu'ont été inventés les titres, les tables, les index et que les letrines, les couleurs, les soulignements structurent les textes et en font apparaître physiquement les articulations. Mais en même temps, l'entrée et la sortie du texte ont été investies d'une valeur symbolique que l'invention de l'imprimerie a ritualisée. Si l'entrée en lecture et l'*incipit* ont une valeur sacrée :

L'acte d'écriture – écrit Emmanuël Souchier¹ – s'élabore à travers une ritualisation de l'espace et des gestes de travail. On pouvait croire que l'industrialisation du processus imprimé écraserait ces pratiques. Mais c'eût été sans compter sur la culture des premiers imprimeurs qui firent la transition avec l'âge du plomb [...] Duplan et Jauneau [...] comparent le rôle des «pages introductrices de l'espace de lecture, donc de méditation et de réflexion, avec le rôle des jardins, pronaos, narthex, vestibules, qui avant le sanctuaire accueillent et préparent le visiteur au recueillement, à la contemplation²»,

la sortie du texte n'est pas moins cruciale :

La page est un temple d'écriture où s'exerce la lecture. Une fois reliée dans l'épaisseur du codex, elle participe d'un périple initiatique, assumant un rôle rituel de passage... Ouvrir ou fermer le Livre équivaut à tracer ou effacer symboliquement l'enceinte du temple³.

Le verbe *explicit*, qui se situe au passage de sortie de la frontière du texte et qui la signale, dit l'achèvement de son déroulement. Pris dans son sens et à son temps (le parfait) étymologiques, il implique une opération antérieure que, dans le présent, il cristallise en résultat : *Explicit liber* rompt le parcours, la promenade et le charme de l'opération de décryptage et d'absorption et renvoie le lecteur à ses affaires. De la même façon, le *Dixi* de l'orateur indique qu'il a fini de parler et qu'au moment où il prononce le mot de la fin, il a transformé sa parole vive et active en texte, en objet de méditation et en moteur de réactions. D'ailleurs, au tout dernier paragraphe de la dernière séquence (intitulée *Récapitulation*) du dix-neuvième et dernier chapitre du troisième et dernier livre de la *Rhétorique*, les dernières indications données par Aristote à l'orateur, pour terminer sa plaidoirie ou son discours, font office d'*explicit* de sa propre *Tekhnê Rhetorikê* :

À la fin du discours convient la phrase en asyndète, pour que ce soit une conclusion, non un développement : «J'ai dit ; vous avez entendu ; vous possédez la question ; jugez».

C'est aujourd'hui, lorsqu'il est présent sur la page, le mot *Fin* qui assume le rôle de l'*explicit* ancien ou du *dixi* de l'orateur, de la même manière qu'au

1. Emmanuël SOUCHIER, «Histoires de pages et pages d'histoire», in Anne ZALI (dir.), *L'aventure des écritures. La page*, Bibliothèque Nationale de France, 1999, p. 19-34.

2. Pierre DUPLAN et Roger JAUNEAU, *Maquette et mise en page. Texte et images : de la conception graphique à la mise en page électronique*, Paris, Éd. de l'Usine nouvelle, 1982, p. 106.

3. E. SOUCHIER, *op. cit.*, p. 28.

cinéma, c'est l'inscription sur l'écran des mots *Fin* ou *The End* qui rompt le charme du film, *explicitum*, entièrement déployé, projeté et ré-enroulé.

Là n'est pas, cependant, la seule fonction de l'*explicit*. L'examen de quelques exemples espagnols médiévaux et classiques va le montrer. Il suffit en effet de considérer que l'*explicit* n'est plus, *stricto sensu*, une formule de clôture mais un espace disponible de clôture pour que, dans cet espace, se manifeste, sous des formes diverses, que quelque chose du texte a fini de se dérouler et y est définitivement replié. Parti est pris, dans les lignes qui suivent, de revenir sur quelques textes en fonction de l'espace réservé à l'*explicit*, considéré comme lieu déterminant de l'histoire des textes, de l'écriture et du livre, mais aussi d'une culture et de l'expression d'une identité auctoriale, linguistique et nationale.

Retour aux origines: explicit, bilinguisme et pointe finale

Sans entrer dans les détails d'une découverte qui, en 1948, a bouleversé l'histoire de la littérature lyrique européenne et sans reprendre les arguments divers et contradictoires qui ont opposé les érudits sur leur caractère savant ou populaire et sur leur origine⁴, il est lumineusement clair que les *jarchas*, qu'elles soient écrites en arabe dialectal ou en mozarabe, confirment que la fin d'un texte, investie d'une puissance symbolique majeure, peut devenir un lieu de rupture linguistique ou tonale, l'*explicit* d'une forme et d'une expression classiques et canoniques au bénéfice de l'émergence d'une langue ou d'un registre distincts, hétérogènes, nouveaux. À ce titre, l'hétérogénéité de la *jarcha* par rapport au corps de la *muguasaja* semble jouer le même rôle que la couleur rouge de l'*explicit*, qui tranche sur la graphie noire des manuscrits. Il n'est pas indifférent que le terme *jarcha* qui, aujourd'hui désigne la strophe finale des *muguasajas*, écrite dans une langue autre que le corps du poème, signifie littéralement la « sortie » et, qu'à ce titre, on aimerait pouvoir lui attribuer dans l'histoire de la poésie, même si la filiation n'est pas démontrée, la place d'ancêtre de tous les envois et plus généralement de toutes les strophes en forme de pointe, qui tendent un poème et le couronnent. C'est sans doute la séduction opérée par l'idée ingénieuse d'un poème classique – arabe ou hébreu – entièrement construit en fonction de sa strophe terminale, hétérogène et de langue différente, qui m'a amenée à écrire, il y a quelques années, les lignes suivantes :

Étincelle finale de la *muguasaja* – écrite, elle, en arabe ou en hébreu –,
la *jarcha* impose ses rimes et sa mesure (souvent octosyllabique) au poème ;

4. Dans son *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1979, 4^e ed., Francisco LÓPEZ ESTRADA regroupe et résume efficacement les conclusions de Samuel M. Stern, E. García Gómez, Tomás Navarro, Dámaso Alonso, etc. sur les *jarchas*, les *muguasajas*, les *zéjeles* et l'expression littéraire mozarabe.

elle en est la divine surprise, réservée pour la conclusion, en langue vulgaire ou étrangère. Le poète égyptien Ibn Sanâ' al-Mulk en fait le condiment, «le sel, le sucre, l'ambre et le musc» de la *muguasaja*. Indépendante, la *jarcha* pouvait migrer d'un poème à un autre : de là à penser qu'elle était l'ancêtre du *villancico* (cette courte strophe traditionnelle, en mètres courts, qui apparaît à l'ouverture de bien des poèmes du xv^e siècle), il n'y a qu'un pas qui fut très vite franchi par la critique. Elle introduit aussi des personnages féminins, nouveaux dans le poème : généralement une jeune fille qui se plaint à sa mère, en termes passionnés, de l'absence de son amant. La strophe devenait ainsi l'ancêtre des *cantigas de amigo* (chansons d'ami) galaïco-portugaises, qui s'épanouissent au xii^e siècle. Le seul problème qui subsiste, et il est de taille, est de savoir d'où provenaient ces strophes finales. D'une tradition orale, déjà «espagnole», recueillie par les poètes arabes et juifs? De la plume, savante, de ces mêmes poètes⁵?

Quoi qu'il en soit, l'écriture arabe ou hébraïque des *jarchas*, dissimulant des mots qui ne sont ni arabes ni hébreux, préserve de manière inespérée une variété dialectale andalouse de «l'espagnol» primitif, le mozarabe, progressivement refoulé au cours de la Reconquête par la langue des vainqueurs, le castillan, et devient ainsi le conservatoire vivant et poétique d'une culture. Les *jarchas* ne sont pas les seuls éléments de la poésie lyrique péninsulaire qui promeuvent ainsi, dans l'espace de l'*explicit*, une langue autre, soit en hommage à la langue – mère de la poésie castillane, l'italien, soit en hommage à la langue maternelle du poète, le portugais.

Le premier des textes auxquels il est ici fait allusion est le Sonnet XXII de Garcilaso⁶ dont la transposition en français pourrait être :

Par un désir violent de voir ce que votre sein tient caché là-bas dans son centre, et de voir si à l'extérieur l'intérieur par l'apparence et l'être correspond, j'ai posé mon regard sur lui, mais le choc très dur de votre beauté arrête mes yeux ; et ils ne pénètrent pas si avant qu'ils puissent voir ce que l'âme contient. Ils restent ainsi, tristes, à la porte, faite, pour ma douleur, de cette main qui n'épargne pas son propre sein : d'où j'ai vu clairement mon espérance morte et le coup, qu'amour vous a porté en vain, *non esservi passato oltra la gonna*.

5. «Préface», in *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2005, (1^{re} éd. 1995), p. XIII et XIV.

6. Une analyse de détaillée de ce poème, en fonction de son vers final, est actuellement sous presse et doit paraître dans les *Cahiers du CIM*, à Bordeaux. Voici le texte :

Con ansia estrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en aparencia y ser igual conviene,

en él puse la vista, mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos ; y no pasan tan adentro,
que miren lo qu'el alma en sí contiene.

Y así se quedan tristes en la puerta,
hecha, por mi dolor, con esa mano,
que aun a su mismo pecho no perdona :

donde vi claro mi esperanza muerta
y el golpe, que en vos hizo amor en vano,
non esservi passato oltra la gona.

Ce sonnet de Garcilaso⁷ (1501-1536), dont la date n'a pas été déterminée, est tout entier tendu en direction de son vers de clôture : *non esservi passato oltra la gonna*. Ce vers en est le couronnement, *el broche*, dit Bienvenuto Morros⁸, le magnifique point final, mais aussi l'alpha et l'omega, la clé et la source, la pointe – *acutezza, agudeza* – et il assume l'issue du *conchetto, concepto*, âme, structure et sens du poème. Le vers final est, à l'exception du pronom enclitique *-vi* dans *esservi*, identique à un vers de la Chanson 23 de Pétrarque, la chanson dite « des métamorphoses », dont le premier vers chante dans toutes les langues et dans toutes les mémoires : *Nel dolce tempo de la prima etade...* Le vers n'occupe chez Pétrarque aucune des places stratégiques traditionnellement distinguées dans un poème : il s'agit du vers 34 de la chanson, le 14^e de la deuxième stance – comme il est le 14^e du sonnet –, syntaxiquement placé en position de groupe nominal objet. Il est, à l'opposé du vers réécrit par Garcilaso, à la première personne : *non essermi passato oltra la gonna*. Le contexte immédiat du vers indique que le coup (*percossa*) qu'Amour a porté au poète, n'a jamais pu dépasser la barrière de son vêtement, jusqu'au jour où la *possente donna* que l'Amour introduit dans son escorte, le fera sortir de lui-même et fera subir à son être plusieurs métamorphoses, au sens ovidien du terme. Alors que, dans la chanson de Pétrarque, c'est le vêtement du poète qui n'est pas traversé par l'amour, dans celui de Garcilaso, c'est le corsage et la poitrine de la dame qui constituent l'obstacle à la percée et à la pénétration. Le sonnet de Garcilaso investit le vers de Pétrarque d'une splendeur et d'une résonance qu'il n'avait pas dans le poème initial. Pourquoi? Sans nul doute parce que la place qui lui est accordée dans le sonnet d'accueil – son dernier vers – est celle de l'*acumen*, celle de la divine surprise et celle du dépassement de toutes les tensions du sonnet; parce que le contexte nouveau dans lequel il s'insère lui donne un sens qu'il n'avait pas dans la Chanson originelle et parce que lui-même donne son sens au poème; parce que la langue italienne y est magnifiquement promue par le contraste qu'elle forme avec les 13 vers en castillan; parce que le vers permet de dire sous le masque d'une langue et d'une poésie autres ce que, dans sa propre langue, le poète n'aurait peut-être pas su ni pu dire. Enfin, parce que ce vers de clôture, cet *explicit*, qui referme une série de jeux paronymiques et accentuels, est le lieu de la reconnaissance d'un héritage linguistique et poétique et le lieu où est livrée la clé, intransférable dans une autre langue, du sonnet tout entier.

Herrera affirmait que la langue grecque, trop lascive, trop sensuelle ne devait pas être mêlée à la langue latine, plus rude mais plus forte. C'est ce qu'il disait aussi, d'une manière plus nuancée, des langues italienne et

7. Le sonnet a fait l'objet d'une analyse remarquable de A. GARGANO, «Medusa e l'error mio...». La genealogia petrarchesca del sonetto XXII», in *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Naples, Liguori, 1988, p. 27-54.

8. Éd. citée.

espagnole⁹ dont, à propos de ce dernier vers, il condamne durement le mélange¹⁰. On opposera à Herrera que, si Garcilaso réinvente et magnifie, en l'insérant dans son poème, le vers de Pétrarque : *non esservi passato oltra la gonna*, c'est ce vers et la langue italienne qui, à leur tour et en forme d'*explicit*, ont inventé le sonnet le plus sensuel et le plus retenu de Garcilaso, tout comme la culture italienne de la Renaissance a contribué à l'invention de la culture des Espagnes au XVI^e siècle.

C'est une autre langue, je l'ai signalé plus haut, qui surgit au Livre VII des *Siete Libros de La Diana* du poète portugais Jorge de Montemayor ou, plutôt, de Montemôr, la langue portugaise, elle aussi présente dès les origines de la littérature péninsulaire, dans la poésie galaïco-portugaise. Le septième et dernier Livre de *La Diana* est consacré à l'héroïne la plus active et la plus remarquable du récit, Felismena qui, loin de voir ses problèmes résolus par la magie, au Livre IV, dans le palais de Felicia¹¹, les résout elle-même, par son courage, et réussit à reconquérir l'amour de son amant, don Felis, non sans lui avoir au préalable sauvé la vie. C'est dans le dernier Livre, qu'arrivant en vue de la ville de Coimbra, elle rencontre deux bergères, Armía et Duarda et un berger, Danteo, tous portugais. Dans ce chapitre, qui pourrait bien être considéré comme le lieu d'un *explicit* élargi, la stratégie de reconquête de l'espace textuel castillan par la langue portugaise est remarquable et elle se déroule en trois étapes. Felismena, cachée derrière des touffes de joncs, entend les deux bergères parler entre elles en langue portugaise, mais le dialogue qu'elle entend « en portugais » est en espagnol dans le texte¹². Ce n'est pas suffisant : un peu plus loin, après un débat sur une question d'amour, les deux bergères entonnent un chant, *en su misma lengua*, comme précédemment le dialogue, à cette différence près que la chanson apparaît maintenant en portugais¹³. Felismena, étant sortie de sa cachette, engage une conversation avec les bergères. Elle apprend que la ville magnifique qu'elle voyait au loin est Coimbra et le château qu'elles aperçoivent devant elles celui de Montemor-o-Velho¹⁴. Le dernier Livre est bien celui de la « signature » linguistique et nationale de l'auteur de *La Diana* comme le confirme le deuxième poème en portugais, chanté par le berger Danteo. Mais ce n'est toujours pas suffisant et l'*explicit* du dernier Livre n'aura totalement déroulé l'équivalence littéraire du castillan et du portugais que lorsque la prose conversationnelle elle-même, en portugais, s'imposera comme

9. Fernando de HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, n° 516, 2001, p. 277-278.

10. *Ibid.*, p. 417.

11. Voir : Jorge de MONTEMAYOR, *La Diana*, ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, n° 332, 1991 ; *Los Siete Libros de La Diana*, ed. Francisco López Estrada y Ma Teresa López García-Berdoy, Col. « Austral », n° 309, Madrid, Espasa Calpe, 1993 et *La Diana*, ed. de Juan Montero, Barcelona, Crítica, n° 35, 1996.

12. Ed. Crítica, p. 273-274.

13. *Ibid.*, p. 276

14. *Ibid.*, p. 278.

une alternative au castillan de la narration porteuse. Évoquant le personnage exceptionnel de Felismena et le statut particulier du dernier Livre de *La Diana*, Asunción Rallo¹⁵ écrit en conclusion à sa présentation de l'œuvre : « La réalité humaine de Montemayor fait écho à la réalité utopique des personnages. Symboliquement, Felismena parcourt le chemin qui va du mythe à l'histoire »...

L'espace de la démarcation finale peut donc affecter bien d'autres éléments du texte que celui de son effacement définitif : l'avènement de la langue mozarabe à la fin des *muguasajas*, de la langue italienne au dernier vers du sonnet de Garcilaso et du portugais au dernier Livre de *La Diana* démontre que c'est au dernier moment du texte que la voix auctoriale se manifeste dans ses audaces, ses transgressions, ses ruptures, comme pour s'affirmer une dernière fois avant l'extinction de l'écriture.

Retour au Moyen Âge: du Poème de Mon Cid à Berceo, Apollonius de Tyr et Calila et Dimna

L'*explicit* a aussi été une signature (celle de l'auteur ou du copiste) et il peut donner des indications de lieu et de date qu'aucune page de garde, à date ancienne, n'était en mesure de donner. Très vite il devient pétition ritualisée de récompense ou de salaire. Un exemple espagnol discuté et complexe est celui de l'*explicit* du *Poema de Mio Cid* qui intervient après les vers de clôture du texte proprement dit, et notamment après les vers 3729-3730¹⁶:

Voici les nouvelles de Mon Cid le Campéador ;
 3730 En cet endroit s'achève la chanson.
 3731 Qui ce livre écrit,
 Dieu lui donne Paradis! Amen!
 Pierre Abad l'écrivit au mois de mai
 De l'ère de mille deux cent et quarante cinq années.
 Le roman venons de lire ;
 Que pour nous du vin l'on tire!
 Si point n'avez de deniers,
 Des gages allez donner,
 3735b Car sur eux bien en aurez¹⁷!

Laisant de côté la controverse concernant l'ajout des vers 3731 à 3735b, on constate que l'exemple du *Poema de Mio Cid* permet d'apprécier à quel point l'*explicit* a très vite été considéré comme un lieu privilégié, investi non seulement d'une valeur matériellement démarcative,

15. Ed. citée, p. 87.

16. Vers identiques dans les trois éditions consultées (Menéndez Pidal, Colin Smith, Ian Michael).

17. Traduction de Georges Martin, *Chansons de geste espagnoles, Chanson de Mon Cid, Chanson de Rodrigue*, Paris, Flammarion, «GF», 2005, p. 202.

mais d'un véritable pouvoir, celui d'identifier le texte par sa date et par la signature du copiste ou de l'auteur. Lieu d'une clôture indéfiniment ouverte, l'*explicit* accepte les ajouts et il devient notamment le lieu où le texte est soumis au jugement immédiat de l'auditoire ou, plus tard, du lecteur, le lieu où est demandée la récompense et où le sens du texte est brièvement expliqué. En effet, l'*explicit* strict peut coexister avec la formule intratextuelle qui scelle le texte proprement dit, auquel cas il est rejeté dans le paratexte de conclusion. Apte cependant, dès l'origine, à faire partie intégrante du texte lui-même, l'*explicit* s'enrichit d'apports divers, gonfle et s'amplifie, se déplace, s'intériorise au texte et devient même parfois, on va le voir, la meilleure forme possible de l'*incipit*.

C'est ainsi qu'au XIII^e siècle encore, Gonzalo de Berceo, dans la *Vida de Santo Domingo de Silos*¹⁸, place sa demande de récompense (restée célèbre) à l'entrée de la *Vida*. Intégrée à la *petitio benevolentiae*, cette demande est celle du jongleur : elle ne saurait suffire. Après avoir annoncé l'objet de son discours, l'histoire de Santo Domingo (strophe 3), c'est le serviteur de Dieu qui, à la strophe 4, demande une récompense spirituelle. Quant à l'*explicit*, considérablement allongé, il occupe 27 ou 21 strophes, selon qu'on le situe de 751 ou de 757 à 777. C'est la strophe 757 qui donne la « signature » (*Moi prénommé Gonçalvo, dit de Berceo*), mais c'est aux strophes 751 et 752 que Berceo referme son poème qu'il ne peut continuer faute de témoignage sûr pour terminer le récit du miracle concernant le chevalier de Hita. Puis, de 754 à 760, Berceo s'adresse aux *Señores*, lecteurs de sa *Vida*, et il leur demande de lui payer une *soldada* sous la forme d'un Notre-Père que chacun devra dire pour le salut de son âme (760). Enfin, de 761 à 777, Berceo invoque directement le Saint, qu'il appelle *Señor Santo Domingo*, *Señor*, *Padre*, ou *Señor e Padre* (13 fois), dont il se réjouit d'avoir été le jongleur et auquel, après lui avoir demandé de prier pour la paix, pour les malades et pour l'Église, il demande d'intercéder pour lui auprès de Dieu avant de rendre grâces au Seigneur dans la toute dernière strophe du poème. Tout se passe comme si le récit saint était in- ou non-terminable tant l'adieu au texte, mêlé d'un adieu anticipé à la vie, s'étire et s'allonge.

Quoi de plus « naturel », de plus littérairement efficace que de faire coïncider la fin du récit avec la mort du héros ? Un autre texte médiéval, un peu postérieur aux écrits de Berceo, le *Libro de Apolonio*¹⁹ (circa 1240) fait coïncider l'*explicit*, entendu au sens large, avec la fin des tribulations du héros, Apollonius de Tyr, avec sa fatigue, puis avec sa mort. Ce sont

18. Gonzalo de BERCEO, *Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. de Teresa Labarta de Chaves, Madrid, Castalia, 1980. La strophe la plus célèbre (2), celle où est demandée la récompense d'un verre de bon vin est reproduite sur un panneau, à l'entrée du village de Berceo, dans la Rioja. Dans ma traduction : *Je veux faire une prose en bon roman chrétien, / comme parlent les gens avec tous leurs voisins, / point tant lettré ne suit pour l'écrire en latin, / elle vaudra bien, je crois, un verre de bon vin.*

19. *Libro de Apolonio*, ed. de Carmen Monedero, Madrid, Castalia, 1990 (1987).

d'abord ses vassaux et ses familiers qui l'exhortent à se reposer (648 et 649). Apollonius, qui se sent très fatigué y consent : deux vers expédient sa vieillesse heureuse et sereine, puis il meurt, en deux vers de plus, de sa belle mort. Cette mort, significativement appelée trois fois «fin», coïncide, bien entendu, avec la fin du texte narratif proprement dit, c'est-à-dire avec la fin du récit de la vie du héros mais, en même temps, le hiatus qui sépare (au vers 651a) l'*explicit* de la diégèse («Apollonius est mort...») de l'évocation du destin mortel de l'homme («nous devons tous mourir») sert d'*incipit* conclusif à une série de considérations morales (652-656), couronnées par le véritable *explicit* matériel du livre (au sens paléographique très strict du mot), qui survient après la strophe finale (656). Dans ma traduction :

Que le sage réponde et dise Amen.

A - M - E - N. - Deus. -

La toute dernière formule est ainsi commentée par Carmen Monedero :

L'AMEN DEUS de l'explicit a lui aussi été orné, par des traits horizontaux à l'encre rouge, ce qui a conduit l'un des éditeurs à penser que DEUS avait été barré et à le supprimer, puisque la photographie ou la photocopie, en noir et blanc, peuvent induire en erreur.

Il reste à signaler que les ajouts en rouge ont été faits rapidement et que la page a été tournée avant que l'encre ne sèche. D'où les taches rouges sur les feuillets contigus²⁰.

Exemple remarquable que celui du *Libro de Apolonio* : y coexistent un *explicit* diégétique et l'*explicit* paléographique, limité à la toute dernière ligne écrite du texte, distinguée de lui par la ligne rouge d'ornement. L'un des manuscrits de l'Escurial (le manuscrit A) de *Calila e Dimna*²¹ présente, de la même façon, un *explicit stricto sensu*, qui réunit le descriptif succinct des circonstances d'existence du livre et l'indication qu'il est terminé :

Ici s'achève le livre de Calila et Digna. Et il a été traduit de l'arabe en latin, puis en roman sur l'ordre de l'infant don Alfonso, fils du très noble roi don Fernando, dans l'ère de mille et deux cent et quatre vint et dix neuf années [1261 de l'ère chrétienne].

Le livre est achevé.

Que Dieu soit éternellement loué. (p. 355),

et une anticipation de ce même *explicit*, où la parole est donnée au philosophe qui, s'adressant au roi, au passé, offre la conclusion récapitulative du travail accompli, c'est-à-dire de la teneur du livre tout entier. Dans ma traduction :

Et j'ai discuté et glosé et expliqué les choses, et je t'ai donné réponse à ce que tu m'as demandé. Et pour toi, j'ai mis en œuvre ma sagesse et tout

20. Éd. cit., p. 68.

21. *Calila e Dimna*, ed. de J. M. Cacho Blecua y Ma Jesús Lacarra, Castalia, n° 133, 1984.

mon savoir pour faire mon devoir, et te rendre justice en laissant bonne mémoire de toi, et j'ai mis mon entendement au service de la prudence, et de l'enseignement, et des propos que je t'ai tenus (p. 354-355).

L'examen, ou plutôt le survol, des pratiques espagnoles médiévales de l'*explicit* en démontre l'emploi technique et les débordements potentiels que confirment, dans leurs mises en œuvre différentes, les deux « monuments » du XIV^e siècle : l'*opus* en prose de don Juan Manuel et le *Libro de buen amor* de l'Archiprêtre de Hita.

Don Juan Manuel et Juan Ruiz ou les débordements de l'explicit

L'œuvre entière de don Juan Manuel²² est contenue dans le manuscrit 6376 de la Bibliothèque nationale de Madrid, ouvert par un prologue général, postérieur au prologue qui ouvre son livre le plus célèbre, le *Libro del Conde Lucanor*. Le prologue général est ouvert par un conte : celui de l'aventure qui arrive à un noble chevalier poète de Perpignan et au savetier qui chantait ses chansons en les massacrant. Le conte sert d'introduction à une déclaration de don Juan Manuel qui, soucieux de l'intégrité et de la correction de ses écrits, décide de les regrouper en un volume, en énumère les titres et termine en énonçant une formule rituelle d'*incipit*, témoignant ainsi d'une vive exigence du respect dû à la lettre des œuvres, mais aussi du débordement de la narration exemplaire sur le paratexte, de l'investissement du paratexte par le texte.

Le premier prologue du *Conde Lucanor*²³ (qui en compte deux), plus bref que le prologue général, est, dans sa première ligne, une véritable page de titre : *Este libro fizo don Iohan, fijo del muy noble infante don Manuel*. Suivent les considérations et les soucis relatifs à la correction douteuse des copies en circulation, la liste des œuvres composées jusqu'alors, et une formule d'annonce du prologue (le deuxième), qui justifie la matière des cinquante et un contes exemplaires qui suivent. Pour ces cinquante et un contes, tous les verrous conclusifs sont, systématiquement, un distique de morale et l'annonce de la « *estoria* » (l'illustration) de l'*exemplum*, jamais suivie d'aucun effet, d'aucune reproduction d'image ni d'enluminure, alors que le manuscrit réserve bien, pour ces illustrations, un espace en blanc entre les contes.

Au luxe des deux prologues (Blecua appelle le premier *prologuillo*) répondent quatre verrous successifs : les quatre parties ajoutées à la première. Pourquoi ces ajouts, en forme de clôtures de plus en plus serrées, récapitulatives, intégratrices et synthétiques ? Parce que, dans le deuxième prologue, don Juan Manuel a bien pris soin de préciser qu'il souhaitait

22. DON JUAN MANUEL, *Obras completas*, edición, prólogo y notas de José Manuel Blecua, Madrid, Editorial Gredos, 1981, 2 vols.

23. DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969, p. 47-49.

– signe indéniable de modernité – user d'un langage explicite, clair et simple, de manière à ce que tous ses lecteurs puissent tirer profit des enseignements de Patronio. Or, le 51^e exemple à peine refermé par l'annonce de son illustration, s'ouvre une deuxième partie, dans laquelle don Juan Manuel décide de répondre à la demande de son ami bien aimé, don Jaime, seigneur de Xérica. Don Jaime trouve trop explicites les contes exemplaires et il souhaite que les livres de don Juan Manuel parlent désormais *más oscuro*. Patronio énonce alors cent sentences, la plupart brèves, la cinquième au contraire très longue, et la deuxième partie se termine, abruptement, sur le dernier *proverbio*. Patronio récapitule alors ce qu'il a fait depuis la première partie : cinquante exemples et cent sentences, beaucoup plus denses et obscures que les *exempla*. En conséquence il demande l'autorisation d'aller se reposer, mais don Juan Manuel lui enjoint de faire encore plus dense et plus obscur. Patronio se livre alors à un véritable exercice de virtuosité conceptiste. Il resserre en cinquante *proverbios* les enseignements des cinquante et un exemples et des cent formules sentencieuses antérieurs. Après la dernière maxime, Patronio récapitule tout ce qu'il a fait dans les trois parties qui précèdent et montre comment les cinquante dernières maximes sont plus brèves et plus obscures que les cent aphorismes, eux-mêmes plus brefs et plus obscurs que les cinquante exemples initiaux. Il prie le comte de le laisser enfin aller se reposer. Le comte refuse et Patronio s'exécute en proposant trente proverbes, si denses, si brefs et si obscurs qu'il pense que le comte ne les comprendra pas tous. Il refuse désormais de continuer à travailler, comme s'il avait achevé l'opération inverse de l'*ex-plicare* et comme s'il avait replié, enroulé et refermé ce qui avait été déployé et entièrement déroulé ou déclaré dans les cinquante et un premiers exemples. Ce faisant, il chiffre un discours dont le sens avait été dé-crypté, déchiffré et, l'ayant crypté jusqu'aux limites – non outrepassées – de l'illisibilité²⁴, il ne lui reste qu'à prononcer un vaste discours édifiant sur la nécessité d'assurer le salut de son âme. C'est cette cinquième partie qui offre, dans ses dernières lignes, le véritable et le seul *explicit* réel du livre. Il est précédé d'un *explicit* récapitulatif, prononcé par Patronio (*je tiens que j'ai accompli et mené à bonne fin tout ce que je vous ai dit*), puis de l'*explicit*, assumé à la première personne, de celui qui a conduit le livre à sa conclusion : *Et puisqu'il en est ainsi, je mets ici fin à ce livre. L'explicit technique, quant à lui, donne, à la troisième personne, le nom de l'auteur, le nom du château où a été terminé le livre, le jour, le mois et l'année de sa composition, 1373 de l'ère espagnole, 1335 de l'ère chrétienne : Et don Johan l'a achevé à Salmerón, le lundi XII juin, l'ère de mille et CCC et LXX et trois années.*

24. Voir Jean-Claude CHEVALIER, «Don Juan Manuel : brièveté et obscurité», *Atalaya, Revue française d'études médiévales hispaniques*, 6, 1995, p. 151-164.

Don Juan Manuel, tout en conservant les formules canoniques de l'*explicit*, a inauguré dans leur antécédence immédiate un retournement spectaculaire de l'*ex-plicare* en un *com-plicare* de plus en plus dense et obscur, démontrant ainsi l'extraordinaire potentiel d'innovation et de liberté offert par la fin, toujours élastique et toujours réversible, d'un texte.

Vraisemblablement terminé en 1381 de l'ère espagnole (1343 de l'ère chrétienne), le *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita, offre, quant à lui, une éblouissante variation, elle aussi traditionnelle et innovante, sur l'*explicit*, pris dans ses deux sens étymologiques d'œuvre accomplie et déroulée d'une part, d'œuvre dé-chiffrée et dé-pliée, c'est-à-dire expliquée d'autre part. Mais ce qui devrait être «explication» n'est en réalité qu'une alternance entre facéties et expression de la foi qui tisse le texte d'une inextricable ambiguïté. Une particularité du *LBA* est qu'il requiert constamment du lecteur une interprétation juste, adaptée à son propos : l'ambiguïté est alors, elle aussi, soumise au doute et à l'interrogation, dans une oscillation permanente qui va de son annulation – en faveur d'une lecture comique et moqueuse ou d'une lecture chrétienne sérieuse – à la solution (résignée?) de son maintien.

Pour en revenir à l'objet de cet article, il n'est pas indifférent que le livre détourne une formule d'*explicit* propre au métier de jonglerie pour l'intérioriser et donner du fil à retordre à ses commentateurs. Je commence par ce déplacement. À l'issue de *la dispute que les Grecs et les Romains eurent entre eux*²⁵ (44-63), est démontrée plaisamment l'opacité des signes. La strophe 64 tire la leçon de l'anecdote et affirme qu'aucun discours n'est mauvais s'il est interprété dans le bon sens. Son dernier vers déclare : *Interprète bien mon livre et tu auras une dame gaillarde*.

Quelle est cette «dame gaillarde» promise à celui qui interprétera dans le bon sens? Une belle dame qui répondra à la quête amoureuse et érotique du récepteur du livre, faible pécheur comme tout un chacun et comme l'archiprêtre lui-même? La dame des dames, dont l'amour inépuisable récompense le vertueux, qui précisément interprète toujours dans le bon sens, et qui ne peut être que la Vierge Marie? Les deux sans doute, selon que l'on aura tête folle ou tête sensée mais, plus encore, il s'agit ici de réutiliser, pour s'amuser et multiplier les interprétations, la formule d'*explicit* de certains copistes qui, étant parvenus au terme de leur travail de calligraphie, demandaient en récompense une *pulchra puella*: c'est par la citation d'un *explicit* détourné que se clôt la leçon du débat entre le Grec et le Romain.

Neuf strophes peuvent être considérées comme l'*explicit* élargi du *Libro de buen amor* (1626-1634), mais seule la strophe 1634 donne une indication de date et, résumant la double finalité du livre, ajoute à la finalité morale une intention esthétique :

25. Toutes les traductions proviennent de : Juan RUIZ, *Livre du bon amour : texte castillan du XIV^e siècle*, éd. et trad. de l'espagnol par Michel Garcia, Stock, «Stock plus. Moyen Âge», 1995.

- 1634 L'an mille trois cent quatre-vingt-un de l'ère,
 Fut composé le romance pour les maux et les dams
 Qu'hommes et femmes commettent en trompant leurs semblables
 Et pour montrer aux simples fables et vers étranges.

En fait, la strophe 1634 donne un dernier tour de clé au verrouillage du texte, qui les multiplie : des formules de clôture scandent en effet les strophes 1626 à 1634, isolément ou regroupées par deux, en fonction des traits majeurs du *Libro*. La strophe 1626, en position d'*incipit* de l'*explicit* annonce le point final et l'ouvre à quatre chants à la Vierge, *de tout bien principe et fin*, mais ce point final ne doit pas refermer le livre : *mettrai/ point final à mon [petit] livre, mais point le fermerai*. En 1627, en effet, il vante les vertus de son livre qui encourage hommes et femmes à servir Dieu (1627d), par toute une série de messes, dons, aumônes et autres prières, détaillés en 1628 et dont l'effet immédiat est la satisfaction du Seigneur (1628d). Mais l'idée que le livre ne sera pas fermé, qu'il trouvera de nouveaux développements, qu'il n'en finira peut-être jamais d'accepter des ajouts et d'éventuels nouveaux *explicit*, tient d'abord et immédiatement à la qualité des hommes et des femmes que l'édifiant *librete* pousse à servir Dieu. Alors que tout semblait commencer et s'achever en Marie, une nouvelle facétie relance le mouvement pendulaire du *Libro* :

- 1627 Qu'on le lise ci ou là, il a telle vertu
 Que si quelqu'un l'entend qui a une femme laide
 Ou si femme l'entend dont le mari est vilain,
 Ils n'auront qu'un désir : le service de Dieu.

Toute la vertu du *LBA* se résoudrait donc en ce qu'il peut convaincre les malmarié(e)s et les couples mal assortis de se consoler en se tournant vers Dieu, un Dieu qui, généreux et indulgent, s'estimera heureux et satisfait de cette conversion. Je vois, dans le contraste, ou dans la rupture entre 1626 et 1627-1628, une nouvelle manière, subtile, d'*explicit*. Par cette nouvelle facétie, l'Archiprêtre signale la fin du déroulement de la syntaxe générale du *LBA* : *explicit* le mouvement pendulaire qui balance le livre entre le sérieux ou la foi et le caractère dérisoire des faiblesses humaines ; *explicit* la double tension entre la *bonne mémoire* et la pulsion de chair qui ballote l'archiprêtre entre bon amour et fol amour ; mais aussi *explicit* la morale du livre par une explication ultime de la bienveillance du Seigneur, qui se contente de toute conversion, quelle qu'ait pu en être l'origine, y compris la laideur de la femme ou la grossièreté du mari. Il ne faut pas moins ensuite à Juan Ruiz de quatre strophes, regroupées deux par deux pour expliquer la formule de 1626d : *point le fermerai*. C'est, en effet, de l'avenir matériel du livre qu'il est question en 1629-1630 puis, en 1631-1632, de son avenir intellectuel, c'est-à-dire de ses lectures et de ses interprétations.

Son avenir matériel se décline en deux phases : les modifications du texte et sa diffusion. Le livre supporte des ajouts et accepte des modifications ou

des corrections, pourvu qu'elles émanent d'un bon artisan du mètre ; il doit circuler et passer de mains en mains, comme une balle que se lancent les dames, et il ne doit être ni loué contre de l'argent, ni vendu, mais prêté, car il est, définitivement « de bon amour » et l'on ne saurait trahir son nom. *Explicit*, donc, l'expression de la volonté du *clérigo ajuglarado* quant au destin du livre-objet et, dans la strophe qui suit, *explicit* l'expression de la volonté de ce même *clérigo* quant à l'interprétation de cet *engin si sotil, chiche écriteure* quant à son volume, mais infiniment profond et réversible quant au sens :

- 1631 Je vous fis petit livre de texte, mais la glose
n'est point chiche, je crois ; c'est une longue prose,
car sous chaque propos, il s'entend autre chose
en sus de ce qu'allèguent les mots bien disposés.
- 1632 De toute sainteté, il est grand lectionnaire,
Mais de jeu et de bourle, c'est un petit bréviaire ;

Explicit enfin le travail du poète, qui referme son placard à outils ou l'armoire où il enferme ses armes de clerc, de jongleur et de pasteur des âmes, et qui répète qu'il met le point final à son discours, dont il souhaite bonne et agréable réception aux *varones* ou aux *señores* auxquels il s'adresse :

- 1632cd pour ce, je mets un point et ferme mon armoire :
que mon léger discours vous amuse et vous plaise.

Armario (de *armarium* « arsenal », « armoire », « coffre » ou même « cercueil », avec une variante *almario*: l'*aumaire de Salesbury*, où était gardé le Saint Graal) rappelle le long développement sur les armes du chrétien, 1579-1605, véritable sermon ou encore catalogue des remèdes contre les péchés capitaux, qui précède les strophes de clôture non sans avoir été tempéré par un éloge érotique des *dames petites* (1606-1617) et une récurrence de l'archiprêtre, aidé dans sa dernière quête amoureuse profane par un entremetteur, sire Furet, duquel il déclare : *sauf en quatorze points, je n'en connais pas de meilleur* (1619). Ayant exploité la plupart des modalités de l'*explicit*, Juan Ruiz termine en rappelant qu'il a servi petite sagesse, qu'il a parlé en jongleur pour plaire et divertir et en demandant pour toute récompense un *Pater* et un *Ave* (1633) avant de livrer enfin la strophe 1634 qui date le texte.

Pendant, le *librete* ne s'en tient pas là. Juan Ruiz a promis quatre chants de louanges à la Vierge : or, le manuscrit S, dit de Salamanque, pour ne citer que lui, offre une anthologie de douze pièces poétiques, dont six chants à Marie, des chansons d'escoliers, des chants d'aveugles dont on ne sait qui les a choisis, ni s'ils sont tous de Juan Ruiz, et qui sont suivis d'un *explicit* canonique, clairement identifié et désigné par une indication de Corominas, après la strophe finale de la très comique *Chanson des clercs de Talavera*²⁶ :

26. Madrid, Gredos, 1973, p. 631. L'*explicit* (ici dans ma traduction) figure dans l'édition Criado de Val et Eric W. Naylor, CSIC, Madrid, 1972, ms. S, p. 574, dans celle de G. B. Gybbon-Monypenny, Castalia,

Ici s'achève – écrit Corominas – le manuscrit S, avec l'explicit suivant : Ceci est le livre de l'Archiprêtre de Hita, lequel il composa alors qu'il était en prison sur l'ordre du Cardinal don Gil, Archevêque de Tolède. Laus tibi Christe, quoniam liber explicit iste. Alfonsus Paratinensis.

Conclusion: l'adieu au livre

À l'*explicit* «formel» qui identifie le livre ou le texte en tant qu'objet borné par son commencement et sa fin, s'ajoutent d'autres formes d'*explicit* qui reviennent sur le contenu, le justifient et livrent l'intention du texte et de son «auteur», ou qui envisagent l'avenir de l'œuvre. Je propose de considérer ces extensions qui, plus que l'*explicit* terminal laissent entendre la voix du Poète ou du narrateur, parfois la voix d'un personnage, comme l'expression – elle aussi rapidement ritualisée –, d'un *adieu au livre ou au texte*. Cet adieu implique un détachement de la voix narrative ou poétique par rapport au travail d'écriture qu'il vient de réaliser, un regard ultime sur le travail accompli, parfois une adresse directe au texte lui-même, considéré comme le messenger ou le représentant de la voix auctoriale. Ce sont ces débordements de l'*explicit* proprement dit, ces procédures aux manifestations ritualisées sous forme de convention ou, au contraire, libres et parfois inattendues et subtiles, que je me propose d'envisager dans les prolongements que je compte donner à cette première réflexion. C'est un grand poète latin, Ovide, qui aura, pour refermer provisoirement le dossier de l'*explicit*, le dernier mot de cette analyse, parce qu'il nous a légué un adieu exemplaire à son livre, les *Tristes*²⁷ :

Petit livre – je n'en suis pas jaloux – tu iras sans moi à Rome. Hélas! il est interdit à ton maître d'y aller. Va, mais sans ornement, comme il convient au livre d'un exilé. Malheureux, prends l'habit de circonstance! Point de myrtilles pour te farder de leur teinture pourpre – cette couleur sied mal à la tristesse -, point de vermillon pour rehausser ton titre ni d'huile de cèdre pour embellir tes feuillets, point de blancs croissants sur ton front noir. Laissons ces ornements aux livres heureux : toi, tu ne dois pas oublier mon malheur. Que la tendre pierre ponce ne polisse pas tes deux tranches et laisse voir le hérissément de tes barbes éparses. Ne rougis pas des taches! En les voyant, on y reconnaîtra l'effet de mes larmes! Va, mon livre, et salue de mes paroles les lieux qui me sont chers! J'y pénétrerai au moins du pied qui m'est permis...

Ce bel adieu, qu'Ovide, *relegatus* par décret de l'empereur Auguste au dernier trimestre de l'an 8 après J.-C., c'est-à-dire assigné à résidence perpétuelle, à Tomes, adresse à son petit livre, qu'il présente taché de larmes,

n° 161, 1989, p. 467, juste avant les deux derniers chants d'aveugles, mais il n'apparaît pas dans celle d'Alberto Blecua, *Cátedra*, n° 70, 2003 (1992). Michel Garcia ne l'inclut pas dans sa traduction.

27. OVIDE, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, «Les Belles Lettres», Paris, 1968, Livre premier, p. 1-34. Voir notamment les notes 1 et 2.

enroulé autour de son *umbilicus*, le papyrus non enduit d'huile de cèdre, les deux extrémités non ébarbées, non rognées, déploie aux yeux du lecteur ou lui ex-*plique* ce que pourrait être l'*explicit* des *Tristes*. Car ce fragment est en réalité l'*incipit* absolu du recueil, l'*incipit* de la première «lettre» ou de la première «adresse» du Premier Livre des *Tristes*, qui en compte cinq. Peu importe, comme le proposent les spécialistes, que cet *incipit* en forme d'*explicit* ait été rédigé le dernier : Ovide l'a placé en tête, comme s'il venait de refermer le rouleau où il avait inscrit ses cinq Livres et cet *incipit/explicit* lui-même. À la place habituellement réservée à l'*explicit* ou à l'adieu au livre, réapparaît l'image des voiles gonflées par le vent. Elles désignent ici non le départ définitif de la voix poétique et du livre mais plutôt le déploiement du moi dans l'ultime prière qu'il adresse à son épouse, alors que le navire qui l'emporte avance à la rame :

Ne crois pas que je te rappelle ces devoirs parce que tu les négliges : je déploie mes voiles, bien que le navire avance à la rame. Qui te conseille de faire ce que tu fais déjà te loue par ses conseils et approuve ta conduite par ses exhortations (p. 162).

Paradoxalement, la fin de l'œuvre – ses tout derniers mots – n'est pas un adieu à l'écriture mais une déclaration de confiance amoureuse et d'espoir : l'adieu au livre, chez Ovide est, plus qu'une fin de texte, une origine, un mobile premier. Les *Tristes* ouvrent la voie à d'autres explorations et à d'autres lectures de l'*explicit*, dont les lignes qui précèdent n'ont livré que quelques aspects, limités dans le temps et à quelques exemples suggestifs, déjà riches de perspectives, d'élargissements et d'approfondissements à venir.