Justine DOCKX

Conteurs, soufflez !
Variations entre écoute et lecture silencieuse

Notice biographique
Justine Dockx est doctorante en Langue et Littérature françaises, sous la direction de Jean-Charles Herbin, et professeur certifié de Lettres Modernes. Elle est membre du laboratoire CALHISTE (Cultures, Arts, Littératures, Histoire, Imaginaire, Sociétés, Territoires, Environnement) situé à l'Université de Valenciennes (France). Sa thèse est en préparation depuis décembre 2011 et elle consiste en l'édition et l'étude littéraire et linguistique de la seconde moitié d'*Anseÿs de Gascogne*, chanson de geste du Cycle des Lorrains, mise en prose par David Aubert. La première moitié de cette mise en prose est en cours d'édition dans le cadre de la thèse de Jérôme Carlier, également doctorant du CALHISTE sous la direction de Jean-Charles Herbin. Ces deux thèses conjointes visent à l'édition complète d'*Anseÿs de Gascogne* par David Aubert, inédite à ce jour.

Résumé
Cet article cherche à démontrer que la mise en prose par David Aubert, au XVe siècle, de la chanson de geste consacrée au personnage épique Anseÿs de Gascogne s'inscrit dans une période charnière où la littérature épique passe de l'exclusive oralité à l'écrit pour l'écrit. Si les traces d'oralité sont irréfutables et omniprésentes tout au long du récit, nous constatons à la lumière du manuscrit que le texte est aussi pensé pour l'œil. Le commanditaire, le duc de Bourgogne Philippe le Bon, était d'ailleurs un grand lettré, amoureux des livres. Ainsi, le copiste ne lèse ni les auditeurs ni les lecteurs. Ce manuscrit est, par ailleurs, un témoin de l'apparition des signes graphiques permettant de ponctuer, car on voit le système se mettre en place au sein même de l'élaboration du récit.

Abstract
The aim of this article is to demonstrate that writing in prose the *chanson de geste* (epic lyric), which was dedicated to Anseÿs of Gascony, by David Aubert during the 15th century, was deeply rooted in a significant transition period when epic literature was moving from an exclusive oral tradition to pure writing. Even if we can recognize undeniable and obvious signs of orality throughout the narration, we can notice, in the light of the manuscript, that the text was also written for the eye. Moreover, the sleeping part, Philippe The Good, Duke of Burgundy, was a man of letters who was

keen on books. As a result, the copyist prejudiced neither the listeners nor the readers. In addition, the manuscript was a reference since it showed the appearance of graphic signs that allowed to punctuate throughout the development of the narration.

Mots-clés : David Aubert, *Anseÿs de Gascogne*, chanson de geste, oralité, mise en prose.
Keywords : David Aubert, Anseÿs of Gascony, epic lyric, orality, writing in prose.

Introduction

Si les mises en prose sont de plus en plus étudiées actuellement, cela dénote bien un regain d'intérêt pour les écrits en prose qui commencent à s'imposer au XVe siècle. Les prémices de la lecture silencieuse intéressent et questionnent. Comment, après des siècles de littérature épique, ou de textes lus ou chantés en public, passer à l'écrit pour l'écrit ? Comment les lettrés ont-ils fait pour étendre cette pratique ? Et surtout comment adapter les textes anciens à une pratique nouvelle ? Ce sont ces questions qui vont ponctuer notre propos. Pour l'étayer, nous nous pencherons tout particulièrement sur la deuxième moitié – à partir du chapitre 38 – de la mise en prose par David Aubert, datant du XVe siècle, de la chanson de geste *Anseÿs de Gascogne*, dont le récit appartient au Cycle des Lorrains[1].

Nous chercherons à montrer comment David Aubert, à travers cette mise en prose d'un récit épique, ne s'émancipe pas de la tradition ancestrale du trouvère distrayant son seigneur : il conserve à l'écrit des formules propres au style oral qui ont accompagné la chanson de geste. Toutefois, nous voyons que ce texte est aussi marqué par son passage à l'écrit, car il s'enrichit peu à peu, au fil des feuillets, de signes graphiques que nous pouvons apparenter à des essais de ponctuation.

Nous proposons donc, dans un premier temps, de mettre en lumière les moyens utilisés par le narrateur afin de signifier le caractère oral du récit épique. Puis, nous observerons la façon dont David Aubert copiste cherche à rendre lisible à l'œil son récit, même si nous devrons parler de tentatives plutôt que d'une entreprise aboutie.

[1] Thèse en cours.

1. Indices d'une mise en voix

Lorsque l'on s'attelle à l'édition du texte de David Aubert, une question épineuse s'impose immédiatement : comment ponctuer ? David Aubert[2], en effet, nous livre de très longues phrases où s'entremêlent les propositions qui nous mettent indéniablement face au caractère oral de son récit, car, si l'on passe par le « gueuloir », pour reprendre le mot de Flaubert, le sens se dégage aisément.

Le manuscrit des *Histoires de Charles Martel et de ses successeurs*, dans lesquelles est intégré *Anseïs de Gascogne*, répond à une commande de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, un homme lettré, alphabète qui, au cours de sa vie, n'a cessé de compléter sa bibliothèque : il hérite de deux cent cinquante livres, mais il laisse à sa mort environ neuf cents ouvrages (NAUDET, 2005 : 10, note 15). Il serait aisé de croire que Philippe le Bon lisait seul les ouvrages qu'il choisissait ; or il semblait aussi aimer qu'on lui fasse la lecture. David Aubert déclare, en effet, dans la *Chronique des empereurs*, que Philippe le Bon avait « dès long temps accoutumé de journellement faire devant lui lire les anciennes histoires » (DOUTREPONT, 1909 : 467). Nous pouvons donc considérer qu'*Anseïs de Gascogne*, comme d'autres commandes, a été lu au duc de Bourgogne, qui en était le destinataire.

1.1. Un récit « dit »

Le texte lui-même témoigne de cette pratique orale. Dans notre passage d'*Anseïs de Gascogne*, le narrateur a pour habitude de se rappeler à son public par des formules simples et peu précises, telles que « Que vous feroit l'en long (ra)compte ? » (*Anseïs* f° 324v°, 476r°, 513r°, 534v°), qui signifie « que vous dire de plus ? », ou telles que « L'istoire raconte que » qui ouvre chacun des chapitres. Et si l'on examine certaines des interventions du narrateur au sein du récit, nous remarquons qu'elles sont toutes composées d'un verbe lié à la perception ou à l'énonciation :

[2] Désormais, nous nommerons David Aubert uniquement par son nom afin de ne pas entrer dans la question irrésolue de son véritable rôle : dérimeur ou simple copiste ?

comme entendre[3] (vous) pouez (*Anseïjs* f° 327v°, 337v°, 345r°, 350v°, 357v°, 363r°, 372r°, 385v°, 397v°, 431v°, 440v°, 455r°, 459r°, 474v°, 482r°, 484r°, 492r°, 549v°, 555v°, 558v°). Notons que pour dix-sept des vingt occurrences, la formule ouvre un paragraphe ;
comme dessus est dit / declairé (*Anseïjs* f° 351r°, 355v°, 457r°, 481r°) ;
jes di (*Anseïjs* f° 336v°) ;
dist l'istoire (*Anseïjs* f° 332r°, 341v°, 342r°, 349r°, 370r°, 400v°, 401v°, 411r°, 412r°, 419v°, 428r°, 452v°, 480v°, 485r°, 507r°, 510r°) ;
l'istoire parle (*Anseïjs* f° 342v°, 400r°) ;
l'istoire responderoit (*Anseïjs* f° 448 v°) ;
comme ouy avez (*Anseïjs* f° 433r°, 479r°) ;
dist l'istoire que ouy les plusieurs (*Anseïjs* f° 419v°) ;
se / s'en taist l'istoire (*Anseïjs* f° 343r°, 348v°, 351r°, 355r°, 360r°, 365v°, 368v°, 374r°, 375v°...). Tous les chapitres se terminent par cette formule.

Le caractère oral est assumé et revendiqué par le narrateur tout au long de son récit, puisque l'acte de parole est fréquemment rappelé à l'auditeur, comme pour l'inciter à se reconcentrer, comme pour l'interpeller. Cela est d'autant plus intéressant que ces formules sont absentes des récits en vers d'*Anseïjs de Gascogne* : même si de telles interventions du narrateur existent dans la chanson en vers, aucune n'apparaît au même endroit dans le manuscrit *S*, qui semble être le plus proche modèle de la mise en prose. Elles ont donc été insérées délibérément afin de notifier le caractère oral dans la prose.

1.2. Introduire un nouveau personnage

Si ces outils permettent à David Aubert de capter l'attention de l'auditoire, d'autres moyens propres au récit sont utilisés. Il semble que le narrateur s'évertue à répéter la généalogie d'un personnage d'un chapitre à l'autre, comme s'il cherchait à bien ancrer son identité dans la mémoire de son destinataire. Le personnage d'Amaulry, duc de Bourgogne, connaît ce traitement :

Amaulry, dit le Bourgoing (*Anseïjs* f° 328r°) ;
Amaulry, quy de Bourgoingne tenoit les fiefz (*Anseïjs* f° 336v°) ;
Amaulry de Bourgoingne (*Anseïjs* f° 338r°, 350v°, 355v°, 367v°...).

[3] C'est moi qui souligne dans toutes les citations.

Cette précision et cette insistance étaient-elles de mise pour magnifier un personnage important issu du duché de Philippe le Bon, le commanditaire de la mise en prose ?

L'exemple de Baudouin, fils de Bansses de Flandres, mérite d'être mentionné, car il atteste plus clairement encore cette démarche. Ce personnage, fils du vaillant prince Bansses tué par son ennemi, le traître Anseÿs, apparaît dans le dernier quart du récit. Presque deux décennies[4] sont passées depuis la bataille en Santerre et ce fils, succédant à Bansses, a repris le comté de Flandres. Il convient donc pour David Aubert d'introduire ce personnage qui va acquérir de l'importance au fil du récit. Nous le découvrons pour la première fois lorsqu'il est question de sa naissance : « *Et le conte Bances s'en retourna avecques Usille sa femme de laquelle il eust ung moult bel damoiseau quy fut nommé Bauduin* » (*Anseÿs* f° 457v°). Nous le retrouvons au chapitre suivant : « *jenne conte Bauduyn, lequel depar le conte Bances son pere estoit gouverneur de la conté* » (*Anseÿs* f° 459v°) ; « *jenne conte Bauduin, filz du conte Bances* » (*Anseÿs* f°460r°) ; « *la conté de Flandres en la main de Bauduin son filz* » (*Anseÿs* f° 461v°). La précision de la filiation est encore présente quelques lignes plus loin : « *le jenne conte Bauduin quy venist son pere Bances veoir* » (*Anseÿs* f° 466v°). Nous relevons ensuite plus ponctuellement les phrases suivantes : « *le jenne conte Bauduin, lequel ne sçavoit ancoires riens de la mort de son pere Bances* » (*Anseÿs* f° 479r°) ou « *quant de la mort du noble et vaillant conte Bances son pere* » (*Anseÿs* f° 480v°) qui sont des propos de Bérengier, ou encore « *le jenne prince Bauduin vint tout plourant et en grant devotion par devant la tombe soubz laquelle gesoit le corps de son pere Bances* »(*Anseÿs* f° 483r°). Après cela, David Aubert ne prend plus la peine de préciser la filiation et se contente de « *Bauduin le jenne conte de Flandres* ». C'est donc bien par souci de clarté que le narrateur apporte à de nombreuses reprises ces précisions, et notamment d'un chapitre à l'autre : son auditoire n'est pas perdu dans la complexité de l'histoire, qui compte beaucoup de protagonistes, et, lorsque le personnage y est bien ancré et est devenu un acteur récurrent, il cesse de le qualifier en tant que fils du héros Bansses et s'en tient à une formule plus simple.

[4] Après la bataille en Santerre, Bansses a un fils d'Usille ; il le confie à Pépin, puis se retire deux ans à l'abbaye de Saint Vaast avant de choisir un ermitage où il séjourne pendant quatorze ans (le texte propose une fois « quatre ans »).

1.3. Rappeler et résumer pour mieux comprendre

Enfin, nous pouvons noter que les phrases qui ouvrent les chapitres sont longues et reprennent brièvement le contenu du chapitre – ou, plus rarement, des chapitres – précédent. Elles ont pour fonction de resituer l'écoutant ou le lecteur dans le récit, notamment lorsque celui-ci a connu de multiples rebondissements et que les personnages se sont multipliés.

Nous prendrons un seul exemple représentatif, situé au chapitre 50 qui commence ainsi :

> L'istoire racompte que quant le conte Bansses eust entendu ce que le saint preudho*m*me Legier luy avoit racompté et protesté sur payne d'esco*m*muniement ou cas que il feroit guerre a l'empereur Pepin, vous devez sçavoir q*ue* moult fut dolant, car il ne sceut sur ce que penser, et non firent pas Gaultier et Ludie quy en Abbeville estoie*n*t en sa co*m*paignie a icelle heure (*Anseïs* f° 387r°).

Ce passage reprend précisément ce qui a été développé au chapitre précédent de la manière suivante :

> Et quant Legier eust entendu ce que le conte Bansses luy proposa en brief, il en eust le sang tout effraé de grant hideur qu'il eust, si luy respondy oyans tous ceulx quy la fure*n*t : « Sire cousin, de la guerre ne vous vueilliés plus mesler, ■ car Dieu ne co*m*mande pas que l'en guerroie ne que l'en face mal a autruy, ne de la guerre ne peult il nul bie*n* venir en quelque paiis, pour quoy l'en la doit fuir a tous propos. » (*Anseïs* f° 384v°).

> Comme entendre pouez, se sont les quatre bo*n*nes et saintes personnes partis du roy Pepin [...] admonestans les prinches, barons, chevalliers et to*us* nobles ho*m*mes d'exco*m*muniement ou cas qu'ilz ne faisoient paix les ungs aux autres (*Anseïs* f° 385v°/386r°).

Ces reprises témoignent donc de la nécessité de rappeler l'épisode précédent dans la mesure où le lecteur faisait certainement une pause entre chaque chapitre, pause qui pouvait durer une journée, voire davantage. Les chapitres les plus courts pouvaient être regroupés afin de constituer une performance devant le duc.

Ainsi, ce que nous venons de développer au sujet des traces d'oralité prouve indéniablement que le récit est écrit pour un auditoire, mais lorsque nous regardons de plus près le manuscrit, nous voyons clairement qu'un système est élaboré afin de ponctuer le texte. Le texte a donc aussi été pensé pour l'œil.

2. Moyens utilisés pour ponctuer le récit

Nous l'avons noté plus haut, éditer *Anseïjs de Gascogne* est une tâche ardue. Cela suppose de lire et relire ce que l'on a écrit et de modifier sans cesse la ponctuation choisie. La clarté du récit est, en réalité, davantage due aux grandes divisions du texte – rubriques, chapitres et enluminures – qu'aux unités syntaxiques.

Pourtant, David Aubert nous fournit quelques indices qui guident nos choix : d'une part, il multiplie les subordonnées et, d'autre part, il insère des signes graphiques que l'on peut considérer comme les ancêtres de notre ponctuation. Chaque paragraphe se termine par un gros point, suivi d'une lettre en majuscule, placé au milieu de la ligne. Une hiérarchie des signes de ponctuation semble même s'élaborer.

De plus, la ponctuation devient indispensable dans un dérimage. En effet, en poésie, c'est le vers qui fait la musique, qui rythme, et le souffle s'impose naturellement à la fin de ce vers. Par contre, en prose, la ponctuation est nécessaire pour que les « unités de lecture » (MARCHELLO-NIZIA, 1978 : 32-44) fassent sens.

2.1. L'importance des subordonnées

Très vite, nous constatons que David Aubert use et abuse de phrases très longues. Elles sont si longues que nous sommes obligés pour restituer le sens de les couper par des points et/ou des virgules. En effet, ces unités syntaxiques se composent de plusieurs propositions subordonnées qui s'imbriquent et alourdissent le sens global jusqu'à l'obscurcir quelquefois. Ces propositions subordonnées ne sont pas toujours précédées de signes graphiques ; on peut donc en déduire qu'elles ont, à elles seules, valeur de ponctuation, car elles créent le rythme.

Valérie Naudet souligne que « les premières phrases sont souvent longues et alourdies par nombre de subordonnées, car elles ont pour but de résumer le contenu du chapitre précédent afin de

faire ressortir ses liens logiques avec ce qui va venir » (NAUDET, 2005 : 15). David Aubert a tendance à vouloir tout dire, comme s'il ne voulait rien oublier : chaque détail lui semble essentiel.

Regardons la première « unité de lecture » du chapitre 44 :

> L'istoire racompte que quant ceulx de Flandres de Boulenois de Piccardie d'Angleterre d'Irlande et d'Escoce furent montez en leurs bateaulx sur l'eaue au port de Bourdeaulx la cité ilz esquiperent au vent quy leur fut bon et propice tellement que leur nasvire se rendy au port de Boulongne dont ilz estoient ja piecha partis en terme competent et lors ilz donnerent congié de retourner en leurs contrees aux Anglois aux Irlandois et aux Escochois puis de la se misrent a la voye et tant exploiterrent que chascun nasvire arriva en son paiis ou ilz racompterent de leurs nouvelles et adventures et de la belle victoire qu'ilz avoient eue sur leurs ennemis dont leurs subgets furent chascun endroit soy bien joieuz comme bien pouez penser... (*Anseïs* f° 360v°).

Nous comptons ici quatorze propositions : la principale, très brève, est immédiatement enrichie d'une proposition subordonnée complétive, qui contient une subordonnée circonstancielle introduite par « quand », elle-même prolongée par une subordonnée relative qui s'ouvre sur une subordonnée de conséquence dont un terme est complété à son tour par une nouvelle relative ; et la phrase se poursuit soit par une nouvelle principale soit par une reprise de la complétive initiale – sans relance explicite par « que ». À cette septième proposition s'adjoignent deux propositions coordonnées par « puis » et « et » ; la seconde s'enrichit d'une subordonnée circonstancielle, elle-même complétée par une relative qui contient deux autres relatives enchâssées, dont l'un des termes introduit une subordonnée circonstancielle causale. Le texte se poursuit ensuite de la même manière[5].

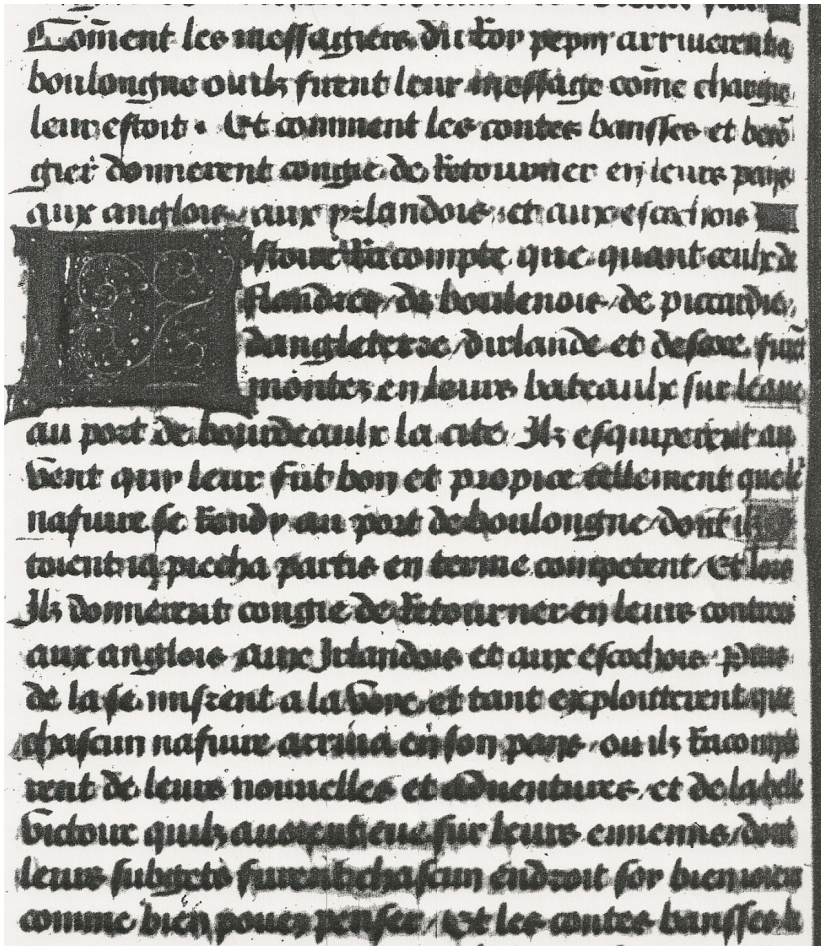
Les subordonnées s'enchâssent les unes dans les autres et attestent ce besoin d'exhaustivité et de surenchère. Pour aller encore

[5] [Proposition principale [« que » subordonnée complétive [« quand » sub. circonstancielle] [« quy » sub. relative [« tellement que » sub. circ. [« dont » sub. relative]]] [« et » prop. coordonnée] [« puis » prop. coord.] [« et » prop. coord. [« tant que » sub. circ. [« ou » sub. relative [« qu' » sub. relative [« dont » sub. relative [« comme » sub. circ.]]]]]] ...].
« Dont » équivaut dans les deux cas à un pronom relatif, au sens moderne, respectivement, de « d'où » et de « ce dont ».

plus loin, nous pourrions même dire qu'un chapitre n'est qu'une longue accumulation de subordonnées dont la proposition principale – qui serait la même pour tous les chapitres – serait « l'histoire raconte ».

2.2. L'usage du trait transversal

Si nous regardons plus attentivement le manuscrit, nous observons des traits de plume entre certaines unités de sens. Ce trait, transversal, est une barre oblique indiquant un souffle. Il permet alors de rythmer le texte et d'indiquer où il convient de faire une pause.



Reprenons le même passage que précédemment et ajoutons ces traits de plume décelables sur le manuscrit, reproduit ci-dessus :

> L'istoire racompte que quant ceulx de Flandres / de Boulenois / de Piccardie / d'Angleterre / d'Irlande et d'Escoce fure*n*t montez en leurs bateaulx sur l'eaue au port de Bourdeaulx la cité / Ilz esquiperent au vent quy leur fut bon et propice tellement que le*ur* nasvire se rendy au port de Boulongne / dont ilz estoient ja piecha partis en terme competent / et lors Ilz donnerent congié de retourner en leurs contrees aux Anglois aux Irlandois et aux Escochois / puis de la se misrent a la voye et tant exploiterrent que chascun nasvire arriva en son paiis / ou ilz racompterent de leurs nouvelles et adventures / et de la belle victoire qu'ilz avoient eue sur leurs ennemis / dont leurs subgets furent chascun endroit soy bien joieux comme bien pouez penser / ... (*Anseïjs* f° 360v°).

Ces traits transversaux ressemblent à des « s » – ſ – obliques placés sur la ligne et à des endroits stratégiques, dans la mesure où ils aident à la construction du sens : il s'agit bien de places où nous mettrions des virgules ou des points. Ils marquent l'énumération (*ceulx de Flandres / de Boulenois / de Piccardie / d'Angleterre / d'Irlande et d'Escoce*) ou la fin d'une subordonnée (*L'istoire racompte que quant [ilz] furent montez en leurs bateaulx [...]/ Ilz esquiperent*). Difficile de croire ici à des retours de plume hasardeux, comme l'avance Christiane Marchello-Nizia (MARCHELLO-NIZIA, 1978 : 36).

L'usage de majuscules à deux reprises, aux « Ilz » qui poursuivent la complétive et introduisent les actions importantes, est également à noter. Nous voyons bien que David Aubert utilise un système nouveau qui va perdurer et s'affirmer avec le temps, puisqu'il cherche en fait à signifier la notion de phrase.

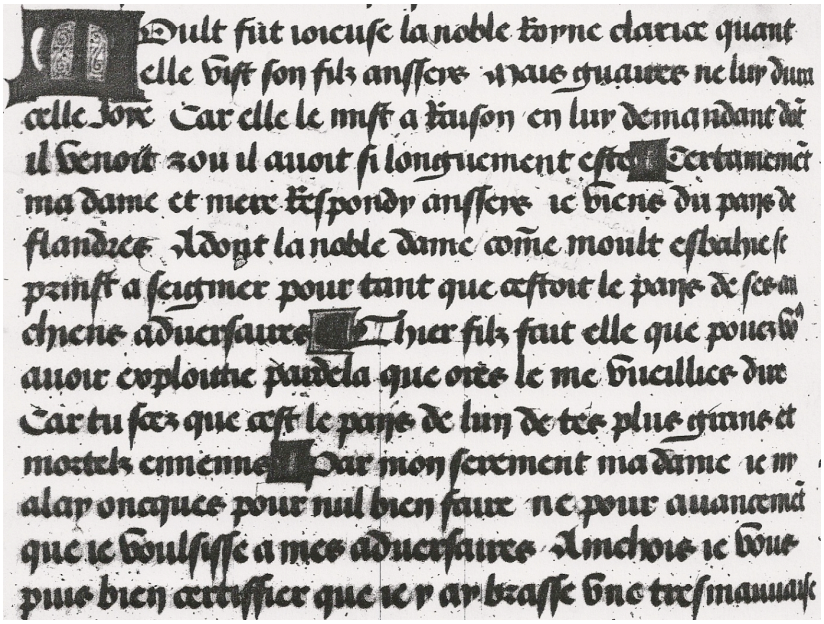
Ce phénomène est respecté de la même manière dans le reste du manuscrit ; ainsi, nous pouvons parler de « système ».

2.3. Le cas particulier du discours direct

Un autre système tout aussi rigoureux est également mis en place dans *Anseïjs de Gascogne* ; nous le retrouvons presque à chaque fois qu'un personnage prend la parole. Les paroles au discours direct sont introduites et – quelquefois refermées – graphiquement par un carré plein. Nous avons clairement l'impression que ce système est en train de s'établir au fil du récit, car au début de notre passage – la

deuxième moitié de la mise en prose – ce n'est pas un automatisme : ces carrés introduisent des paroles environ une fois sur deux, tandis qu'à la fin du récit ils sont systématiquement employés. Pour confirmer cela, il conviendra d'observer de plus près le passage de Jérôme Carlier qui constitue le début d'*Anseÿs de Gascogne* (jusqu'à la bataille en Santerre)[6] et d'évaluer précisément le rôle dévolu à ces carrés sur le manuscrit original.

Prenons un exemple situé dans le dernier quart de la mise en prose :



Moult fut joieuse la noble royne Clarice quant elle vist son filz Ansseÿs, mais guaires ne luy dura celle joye, car elle le mist a raison en luy demandant do*n*t il venoit *et* ou il avoit si longuement esté : ■ « Certaineme*n*t ma dame et mere, respondy Ansseÿs, je viens du paiis de Flandres. » Adont la noble dame co*m*me moult esbahie se prinst a seignier pour tant que c'estoit le paiis de ses anchiens adversaires. ■ « Chier filz, fait elle, que pouez vo*us* avoir exploittié pardela que ores, le me vueilliés dire, car tu scez que c'est le paiis de l'un de tes plus grans et mortelz ennemis ? ■ – Par mon serement, ma dame, je n'y alay oncques pour nul bien faire ne pour

[6] Thèse en cours, sous la direction du Professeur Jean-Charles Herbin, à l'Université de Valenciennes.

> avancemen*n*t que je voulsisse a mes adversaires. Ainchois je vous puis bien certiffier que je y ay brassé une trés mauvaise [f° 473 r°] besongne. » ■ Adont il luy prinst a racompter son entreprinse et tout son voyage, comment ilz avoient trouvé le conte Bances en ung hermitage et co*mm*ent ilz le avoient illec occis de cousteaulx trenchans et propices a ce faire.

Les trois passages au discours direct sont introduits par trois carrés : le premier et le troisième semblent identiques. Nous remarquons sur le feuillet suivant qu'un quatrième carré vient refermer ce passage de dialogues entre Anseÿs et sa mère Clarisse, à moins qu'il ne vienne introduire le passage suivant qui est lui aussi du discours, mais indirect cette fois.

Il restera donc à examiner plus attentivement ce phénomène et à trancher si oui ou non ces carrés sont de vraies marques de discours et si le système est bel et bien en cours d'élaboration par le copiste dans ce manuscrit.

Conclusion

Ainsi, nous avons constaté que le texte en prose de David Aubert met en jeu deux systèmes : l'un oral, propre au genre épique, et l'autre écrit, qui se construit et s'adapte aux changements culturels. Nous sommes, au XVe siècle, dans une période charnière qui oscille encore pour la littérature épique entre les codes surannés de la littérature orale et ceux balbutiants d'une littérature pour l'œil. La prose épique est en devenir, elle se cherche des codes qui vont peu à peu s'imposer et finir par supplanter la pratique orale. L'édition préparée d'*Anseÿs de Gascogne* permettra de compléter ces hypothèses et peut-être de mesurer jusqu'à quel point David Aubert est un précurseur de notre ponctuation.

Bibliographie

- DOUTREPONT G., 1909, *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris : Honoré Champion éditeur.
- HERBIN J.-C., 2014, « Trois conceptions de la mise en prose – L'exemple de la *Geste des Loherains* », dans COLOMBO-TIMELLI M., FERRARI B. et SCHOYSMAN A. (éds.), *Pour un nouveau répertoire des mises en prose : roman, chanson de geste, autres genres*, Paris : Classiques Garnier, p.165-195.

- LI H.-C., 2010, « La Ponctuation dans quelques manuscrits de David Aubert », *Loxias*, 30.
- MARCHELLO-NIZIA C., 1978, « Ponctuation et "unités de lecture" dans les manuscrits médiévaux, ou : je ponctue, tu lis, il théorise », *Langue Française*, n° 40, p. 32-44.
- NAUDET V., 2005, *David Aubert, Guérin le Loherain*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.