

Genesis

Manuscrits - Recherche - Invention

42 | 2016 L'écriture du cycle

Jean-Louis Jeannelle, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de* La Condition humaine, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2015, 752 p.

Ada Ackerman



Édition électronique

URL: https://journals.openedition.org/genesis/1347

DOI: 10.4000/genesis.1347

ISSN: 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 9 mai 2016

Pagination: 190-193 ISBN: 9791023105315 ISSN: 1167-5101

Référence électronique

Ada Ackerman, « Jean-Louis Jeannelle, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de* La Condition humaine, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2015, 752 p. », *Genesis* [En ligne], 42 | 2016, mis en ligne le 02 novembre 2016, consulté le 17 janvier 2023. URL : http://journals.openedition.org/genesis/1347; DOI: https://doi.org/10.4000/genesis.1347

Tous droits réservés

dans une ontologie spécifique du devenir, qui les oblige à continuellement remettre en question et à réviser les effets contraignants de leur environnement, son potentiel d'innovation et le pouvoir de transformation de sa force créative.

La première partie de Modern Manuscripts est consacrée à la genèse textuelle de l'ouvrage de Charles Darwin, De l'origine des espèces. Van Hulle dévoile notamment le rôle crucial que les notes de lecture de Darwin sur Wordsworth, Shelley et d'autres poètes romantiques ont joué dans le développement textuel de sa théorie de l'évolution. Se basant sur des analyses complètes et détaillées du dossier génétique de Darwin, qui comprend des plans de travail, des cahiers de notes, des fragments, des notes de lecture, des brouillons, ainsi que des copies corrigées et mises au net, Van Hulle découvre une tension typiquement moderne « entre la téléologie caractérisant n'importe quel projet humain et les voies parallèles, les impasses et les déviations a-téléologiques » (p. 15). De manière générale, l'approche de Darwin vis-à-vis de l'évolution souligne la dynamique ouverte des développements biologiques; la notion darwinienne de processus ne vise pas tant l'aboutissement que le déroulement lui-même. Van Hulle voit des traces de cette logique se refléter dans le propre dossier génétique de Darwin, et il se concentre sur ces éléments dans le but de décrire la nature spécifiquement ouverte de l'écriture moderne.

Les analyses de dossiers génétiques proposées par Van Hulle se déploient en trois étapes ; premièrement, il s'intéresse à ce que Raymonde Debray Genette a appelé « exogenèse », c'est-à-dire les sources externes qui ont joué un rôle majeur dans le processus de création textuelle. Deuxièmement, il se concentre sur l'« endogenèse » au cours de laquelle la version finale d'ouvrages tel que *De l'origine des espèces* prend progressivement forme. C'est ici que Van Hulle apporte l'une des preuves majeures de ce qu'il avance : non seulement la création d'œuvres littéraires est produite par le

processus interactif de l'écriture, mais cela vaut aussi pour la production de réflexions scientifiques. Passant de l'avant-texte à l'après-texte, Van Hulle considère ensuite la productivité de l'après publication, c'est-à-dire l'« épigenèse », qui, dans le cas du livre de Darwin, s'étend aux variations entre les six éditions publiées du vivant de l'auteur.

La seconde partie de Modern Manuscripts développe ce cadre méthodologique dans le but d'examiner la relation exogénétique entre des auteurs tels que James Joyce, Flann O'Brien ou Samuel Beckett et leurs bibliothèques. Un autre chapitre porte sur la phase d'endogenèse, étudiant les processus de destruction créatrice par le biais d'une étude des suppressions, omissions, coupures et révisions, dans l'œuvre de Samuel Beckett par exemple. Dans une étape suivante, Van Hulle soutient que la nature ouverte de la création esthétique de Beckett s'étend à la phase d'épigenèse : cet auteur ne cesse en effet de modifier ses textes à la fois dans les traductions qu'il en produit lui-même et dans ses mises en scène de ses propres pièces. De manière intéressante, Van Hulle étudie également les phénomènes de réécriture dans des cas où le processus de révision créative se poursuit d'un auteur à un autre ; cette ligne d'investigation se poursuit, par exemple, dans les analyses détaillées de The Street of Crocodiles de Bruno Schulz et de Tree of Codes de Jonathan Safran Foer.

Étant donné que Van Hulle se concentre à juste titre sur le processus d'écriture à proprement parler, il ne prend pas en considération le fait que les environnements littéraires participent aussi à de nombreuses autres manières d'être sociales, y compris des éléments hétérogènes tels que documents, pratiques, technologies, symboles, outils, objets et institutions. Cette ligne d'investigation pourrait être poursuivie par le biais d'approches environnementales dans le domaine contemporain de la Cultural Theory et de l'anthropologie, ainsi que dans la sociologie des médias et les Science Studies, où sont nés des concepts énactifs adjacents tels que « modes d'existence » (Bruno Latour), « écologies » (Isabelle Stengers), « semblance » (Brian Massumi), « maillages » (Tim Ingold) ou « intra-active entanglements » (Karen Barad).

De ce point de vue, il serait possible de se demander si l'interaction dans le cadre génétique des environnements esthétiques peut aussi sensibiliser à la dynamique matérielle et corporelle qui connecte les acteurs individuels fictifs et non fictifs à leur environnement et à la manière dont, au cours de ce processus, les contextes d'interaction sociale sont modifiés et transformés. L'intensité indéterminée transmise par le médium de l'écriture pourrait donc également pointer un lieu virtuel d'interaction sociale, en opposition à ses véritables manifestations et accoutumances, en appréhendant la sociabilité en tant que relation et processus non clos. À cet égard, il serait possible d'examiner dans quelle mesure les environnements de la genèse textuelle forment la scène privilégiée de ce qu'Isabelle Stengers a récemment décrit comme une éthique situationnelle, dans laquelle « la manière même dont nous définissons, ou traitons une pratique fait partie de l'environnement qui produit son ethos³ ».

Modern Manuscripts de Dirk Van Hulle est d'une valeur inestimable, car il va nous permettre de traiter ces questions, et d'autres, sur une base théorique nouvelle et méthodologiquement solide.

Traduit de l'anglais par Aliénor Vauthey

Jean-Louis Jeannelle, Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de La Condition humaine, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2015, 752 p.

Compte rendu par Ada Ackerman*

Spécialiste de l'œuvre de Malraux et notamment de ses relations au cinéma, qu'il explore dans un autre ouvrage

^{3.} Isabelle Stengers, « Introductory Notes on an Ecology of Practices », *Cultural Studies Review*, n° 11, 2005, p. 183-196; p. 187.

^{*} Thalim/CNRS.

paru également en 2015, Cinémalraux : l'essai sur l'œuvre d'André Malraux au cinéma (Hermann), Jean-Louis Jeannelle se concentre dans Films sans images sur la fortune de La Condition humaine au cinéma. Une fortune singulière, puisque ce roman, réputé pour ses affinités avec le septième art et que Malraux lui-même désirait ardemment voir prolonger sous la forme d'un film, ne donna jamais naissance à un seul film achevé, et ce malgré d'innombrables tentatives se déployant sur plus de quatre-vingts années. Bien plus, aucune de ces «inadaptations» ne dépassa jamais le stade de la sphère scénaristique, n'engendrant donc aucun tournage, aucune image filmique. Parmi ce vaste ensemble de projets inaboutis, qui vient doubler la réception du roman, l'auteur en retient sept, qu'il retrace selon un ordre chronologique. Mobilisant un corpus jusque-là délaissé par les malruciens, Jeannelle démêle avec brio les facteurs structurels, économiques, politiques, sociaux, diplomatiques et stylistiques ayant conduit à l'échec de chacun de ces projets. Il prend par ailleurs soin à chaque fois d'en dégager les spécificités et partis pris artistiques, dans la perspective de considérer ces documents d'archives comme des œuvres à part entière. Toutes ses analyses s'appuient sur un ensemble considérable et fort riche de matériaux génétiques (scénarios, séquenciers, storyboards) dont une grande partie, pour la première fois traduite en français, est judicieusement reproduite en annexe et ainsi mise à disposition du lecteur.

Jeannelle débute par l'épisode mythique que constitue la collaboration en 1934 entre Malraux et Eisenstein, dont, il faut le rappeler, l'essentiel de l'œuvre fut placé sous le sceau de l'inachèvement. Avant de confier l'adaptation de son roman au réalisateur du *Cuirassé Potemkine* (1925), Malraux envisage de travailler successivement avec Meyerhold, Ivens et Dovjenko, chacune de ces différentes options contribuant à donner forme au projet tel qu'il incombe en 1934 à Eisenstein. Ce dernier n'est alors officiellement désigné que comme conseiller technique, la réalisation du film étant

assignée, pour des raisons probablement stratégiques, à Albert Gendelstein, brillant élève d'Eisenstein et cinéaste prometteur. Bien qu'il soit difficile de déterminer avec certitude la part respective de chacun des différents acteurs du projet, faute de documents datés avec précision, Jeannelle éclaire cet épisode mythique à l'aide d'un ensemble totalement inédit d'archives russes et françaises, qui n'avait jusque-là jamais été étudié. Parmi elles, figure une continuité dialoguée qui s'apparente à un scénario quasiment définitif, et qui permet à Jeannelle d'aller dans le sens d'une collaboration étroite entre l'écrivain et le célèbre réalisateur soviétique. Montrant tout ce que le projet doit à l'expérience d'Octobre (1927) ainsi qu'à des projets antérieurs avortés d'Eisenstein et de Sergueï Trétiakov relatifs à la Chine, Jeannelle détaille les expérimentations formelles sur le son et sur les contrastes d'ombre et de lumière qu'Eisenstein comptait y mener. Il met surtout en évidence le caractère impossible de la tâche, puisqu'il s'agit d'adapter à l'écran un récit exposant clairement l'échec des révolutionnaires chinois et par conséquent les impasses de la politique stalinienne en Chine. Malgré les tentatives de Malraux et d'Eisenstein pour inverser le cours de l'intrigue en lui ménageant une fin ouverte, le projet ne pouvait qu'être condamné, selon les termes de Jeannelle, à un inachèvement structurel. À cela s'ajoutent la disgrâce qui frappe alors Eisenstein avec l'affaire du Pré de Béjine et la suspicion des Soviétiques à l'égard des positions présumément trotskistes de Malraux.

Jeannelle s'intéresse ensuite au scénario tiré de *La Condition humaine* que James Agee publie en 1939 dans la revue de cinéma *Films*. Choisissant de se concentrer sur la seule scène dite du préau, durant laquelle les révolutionnaires attendent d'être jetés vivants dans la chaudière, Agee cherche non seulement à prouver qu'un art réellement de gauche peut encore exister, mais aussi à démontrer ses talents de scénariste, étant donné qu'il envisage alors de se tourner vers le cinéma – de ce moment-là date également son autre grand projet de film

avorté, A Tramp New World, qu'il conçoit pour Chaplin. D'après Jeannelle, le scénario d'Agee représente la tentative d'adaptation cinématographique de La Condition humaine la plus fragmentaire comme, paradoxalement, la plus aboutie. En effet, parce qu'il exécute cette tâche à titre de simple exercice, sans être donc lié à un producteur, Agee peut déployer dans son traitement scénaristique une très grande liberté d'écriture et prévoir de nombreuses expérimentations qui doivent autant au cinéma d'avant-garde européen que soviétique. Jeannelle souligne à cet égard la dette d'Agee vis-à-vis d'Eisenstein, notamment dans le traitement des relations entre son et image sur le mode du «contrepoint» cher au réalisateur soviétique, ainsi que dans la mise en place d'un système complexe de voix off se démultipliant et se faisant écho les unes aux autres, à la manière du flux de conscience et du monologue intérieur joyciens qu'Eisenstein comme Agee aspiraient à transposer au cinéma. Par ailleurs, proposant pour la scène du préau un traitement extrêmement sensoriel et bien plus violent que dans le texte source, le scénario d'Agee préfigure, comme le souligne Jeannelle, l'atmosphère de films comme Hiroshima mon amour (1959) ou La Nuit du chasseur (1955), par un effet de plagiat par anticipation.

Jeannelle se penche ensuite sur le projet d'adaptation de La Condition humaine par Fred Zinnemann, qui s'étend entre 1968 et 1973. Si Man's Fate s'apparente au projet le plus ambitieux de Zinnemann, il fut aussi celui qui ruina sa carrière, en raison notamment du long procès que le cinéaste intenta à la MGM pour avoir annulé le film à quelques jours du début du tournage. Jeannelle s'appuie à ce sujet sur une fort riche documentation, jamais exploitée jusque-là : cent trente et une chemises de documents conservées à la Margaret Herrick Library (Californie), ainsi que différents matériaux iconographiques : documentation, photos de casting, croquis et storyboards. L'ensemble forme un fascinant dossier de génétique cinématographique qui permet à l'auteur de reconstituer le processus adaptatif à travers lequel le Goncourt

1933 est transformé en différents scénarios successifs : celui de Jean Cau, le secrétaire de Sartre, paralysé par une trop grande fidélité au texte source; celui du scénariste John McGrath, qui oriente le propos dans une lecture trop délibérément marxiste pour être acceptable aux yeux d'Hollywood, enfin celui de l'écrivaine franco-chinoise Han Suyin, qui s'apparente, pour des raisons aussi bien diplomatiques et idéologiques que littéraires, à une collaboratrice idéale. Jeannelle s'attarde particulièrement sur les scénarios de Han Suyin dont il cherche à dégager «la dynamique d'adaptation» (p. 214). Il examine tout d'abord ce qu'il appelle la «face endogène de l'adaptabilité de La Condition humaine », soit tout le travail de composition et de réorganisation interne au scénario mis en œuvre pour lui assurer une cohérence dramatique, dans des préoccupations que Jeannelle rapproche de la poétique classique. Comme ce dernier le suggère, c'est ce travail de mise en intrigue qui assure sa qualité à l'adaptation, bien plus que la fidélité au texte source. Jeannelle analyse ensuite la «face exogène » du travail de Han Suyin (p. 319), soit les ajustements que des facteurs externes imposent au scénario, d'ordre institutionnel, économique et politique : le poids de la guerre du Vietnam, le contexte houleux en Malaisie, alors que le tournage doit s'y dérouler, et surtout la relation complexe avec le modèle de la fresque historique incarné par Le Docteur Jivago de David Lean (1965), avec lequel Zinnemann entend rivaliser, tout en aspirant à s'y opposer par un recours à un réalisme maximal. Tous ces facteurs concourent à l'avortement du projet, de même que le tournant radical qui s'opère alors à Hollywood et qui rend caduc le modèle de production auquel Zinnemann se réfère. De même, Jeannelle montre que l'échec de Zinnemann doit être envisagé dans un cadre plus large, celui de la critique cinématographique américaine, qui dans ces années-là élabore une conception alternative et cinéphilique de la création cinématographique américaine, qui condamne la production de Zinnemann à un quasi-oubli.

Jeannelle s'attarde alors sur les tentatives infructueuses de Costa-Gavras pour donner vie au projet, en collaboration d'abord avec Lawrence Hauben, puis avec Jorge Semprun, ainsi que sur celles de Bernardo Bertolucci et de Michael Cimino, en montrant à chaque fois comment ces différents travaux se construisent en relation au scénario avorté de Zinnemann et Han Suyin. Jeannelle qualifie à cet égard ce dernier de palimpseste, au sens médiéval du terme, celui-ci étant voué à être recouvert par d'autres scénarios – et par là même à être oublié.

Au croisement entre études filmiques et littéraires, cette exploration génétique des avatars scénaristiques de La Condition humaine se propose d'envisager chacun de ces projets non pas tant comme une succession d'échecs que comme autant d'étapes, précieuses en elles-mêmes, d'un processus d'une création continuée, durant lequel l'œuvre se présentant initialement sous une forme romanesque se prolonge et évolue vers un développement cinématographique, que sa nature même appellerait et qui seul lui assurerait son achèvement. C'est ce que Jeannelle qualifie de « productivité souterraine du roman » (p. 18), de «coefficient d'adaptatabilité », c'est-à-dire la capacité du texte à être « reconfiguré sous une forme différente, qui en soit un équivalent plausible et satisfaisant» (p. 213).

L'objet singulier que représente à cet égard La Condition humaine conduit dès lors l'auteur à mobiliser l'approche génétique au profit d'une proposition théorique d'envergure, relevant de la poétique, consistant à réévaluer le statut du scénario, objet délaissé tant par les spécialistes d'histoire littéraire que d'histoire cinématographique. Loin de considérer ce dernier comme un simple document de travail inféodé au film auquel il se rapporte, Jeannelle suggère de l'envisager comme une œuvre à part entière, pouvant nous procurer un plaisir littéraire aussi bien que cinématographique, et dont les spécificités en tant que telle se laisseraient appréhender de manière maximale dans le cas de films inachevés, donnant à voir des éléments qui d'habitude se résorbent dans le continuum d'images de l'œuvre achevée. L'exploration des devenirs cinématographiques de *La Condition humaine*, entreprise en soi déjà passionnante, se double dès lors d'une réflexion théorique féconde, visible dans la structure même de l'ouvrage, alternant systématiquement analyses génétiques et considérations d'ordre théorique et historiographique.

Dépassant le simple cadre du roman de Malraux, Jeannelle en appelle en effet à la mise en place d'une « poétique des œuvres inadvenues » (p. 19), et à la réévaluation et redéfinition de la notion d'échec au cinéma. Pour baliser et ouvrir ce nouveau champ d'étude qu'est celui des « films sans images » (expression empruntée à Blaise Cendrars), Jeannelle brasse un ensemble impressionnant de références, depuis les aspirations des avant-gardes cinématographiques et littéraires des années vingt à fonder une «littérature pour l'écran» (p. 93), jusqu'aux pratiques les plus contemporaines du genre du « scénario irréalisé » d'un Alain Fleischer ou d'un Bertrand Bonello. Tout en faisant minutieusement le point sur l'historiographie existante de cette «histoire du cinéma au négatif» ou «histoire du cinéma invisible» (p. 125), Jeannelle s'emploie à revaloriser le statut opéral du scénario, tout en questionnant par conséquent, le statut ontologique de l'œuvre de cinéma. Il revisite pour cela avec une rigueur théorique remarquable les débats relatifs aux liens entre littérature et cinéma à travers les notions d'adaptation, d'intertextualité et de transfictionnalité. De même, il propose une réflexion très élaborée sur les liens entre théâtre et cinéma en explorant les différences et similitudes entre texte dramatique et littérature scénaristique, à partir notamment de la distinction goodmanienne entre arts allographiques et autographiques.

Jeannelle signe donc là un ouvrage ambitieux, original et fort convaincant, aussi bien nourri par des recherches approfondies en archives françaises et étrangères que par une approche théorique extrêmement fournie, ouvrage qui intéressera aussi bien les spécialistes de cinéma COMPTES RENDUS CHRONIQUES II

et d'histoire littéraire que les chercheurs en génétique cinématographique, ainsi que tout lecteur curieux de poétique et de théorie littéraire.

Frédéric Duval, *Les Mots de l'édition de textes*, Paris, École nationale des chartes, coll. « Magister. Les manuels de l'École des chartes », 2015, 288 p.

Compte rendu par Alain Corbellari*

Professeur de philologie à l'École des chartes, Frédéric Duval est incontestablement l'un des meilleurs spécialistes actuels de l'édition des textes français médiévaux. On lui doit des éditions qui font référence, et nul n'était mieux placé que lui pour rédiger ce manuel en forme de dictionnaire qui rendra sans nul doute les plus signalés services aux éditeurs de textes tous corpus confondus.

L'ouvrage ne compte pas moins de sept cent quarante-huit entrées qui, si elles sont toutes mises sur le même plan dans le corps du livre, sont utilement répertoriées en fin de volume dans une «liste des entrées» qui lemmatise les formes enregistrées et systématise les renvois; on peut aussi y voir d'un coup d'œil le nombre des termes étrangers : c'est sans surprise le latin qui s'y taille la part du lion, avec cinquante entrées, témoignant de ce que jusqu'au XXe siècle la philologie classique s'est éditée dans cette langue. L'anglais ne comptabilise que cinq entrées et l'italien une seule. On peut à cet égard s'étonner qu'aucun terme allemand n'ait été retenu : celui d'Urtext, en particulier, aurait, à notre avis, amplement mérité une entrée. La place modeste de l'italien ne doit cependant pas faire oublier le fait que les philologues transalpins ont joué dans l'histoire moderne de l'édition de texte un rôle essentiel, tout à fait patent au vu du nombre de références italiennes que comprend la bibliographie. Une petite notation est à cet égard tout à fait parlante : l'adjectif « bédiérien » (p. 70) est noté comme un « emprunt à l'it. bedieriano »! Sans les Italiens, même la réflexion éditoriale des Français n'aurait donc pas été reconnue comme elle le mérite. (Et en passant, «bédiérien» n'est pas simplement synonyme de «bédiériste» : il signifie aussi, pour certains, « qui concerne Bédier en général », en opposition avec « bédiériste » qui désignerait plus spécifiquement ce qui concerne la méthode de Bédier.) De fait, ce manuel apparaît à certains égards comme un plaidoyer ad usum Francigeni en faveur de la reconnaissance de la diversité des réflexions éditoriales étrangères et en particulier italiennes, trop souvent négligées en France, même si Frédéric Duval, désireux de dépasser les clivages nationaux et méthodologiques, déplore avec raison que « les manuels italiens, riches en définitions, s'écartent très rarement de l'obédience néo-lachmannienne » (p. 8). Pour en rester aux étymologies, on doit par ailleurs se demander si Frédéric Duval ne fait pas parfois preuve d'un zèle un peu excessif : Gérard Genette admettrait-il qu'«hypertexte» (p. 162) soit un «emprunt à l'angl. hypertext»?

Les étymologies, au demeurant, ne sont pas systématiquement indiquées, mais chaque entrée comprend une définition rigoureuse et, dans la plupart des cas, une série de remarques qui permettent de préciser les différentes acceptions de termes parfois très polysémiques. De fait, un des traits remarquables du travail de Frédéric Duval est qu'il s'interdit le plus possible d'être normatif : il enregistre les différences terminologiques sans accorder de préférence à tel ou tel terme mais en précisant autant que faire se peut les différences d'usage, afin, dit-il, de «sensibilis[er] les éditeurs scientifiques à la nécessaire précision terminologique ainsi qu'aux sous-entendus méthodologiques de bons nombres (sic) de termes » (quatrième de couverture). On pourrait cependant s'interroger sur l'utilité de certains termes peu courants, ainsi de «lacuneux» (p. 175), à côté de «lacunaire» (p. 174). Il est vrai que «lacuneux » a pour lui l'autorité de Jean Irigoin; mais on ne peut s'empêcher de penser ici au Bon usage de Grévisse qui relâche sa sévérité envers certains barbarismes pour peu qu'ils soient

(exemple récurrent) d'André Gide! Dans certains cas, on serait aussi heureux d'avoir un peu plus de précisions sur la diversité des usages; ainsi *locus deperditus* et *locus desperatus* sont-ils, sans plus, présentés comme synonymes (p. 184), sans qu'aucune piste ne soit donnée pour retracer l'histoire de leur emploi concurrent.

Si l'on compare l'ouvrage de Frédéric Duval au bref « Glossaire de critique génétique » qui conclut les classiques Éléments de critique génétique d'Almuth Grésillon, on constate qu'il en reprend soixante-douze termes sur quatre-vingt-quinze, les vingt-trois restants appartenant presque tous («carnet», «ductus», «instrument d'écriture», «marge», «papier», «papyrus», «tracé», etc.) au vocabulaire de la codicologie, volontairement écarté ici. «Alternative non résolue», «béquet» ou «signifiant graphique» n'auraient cependant peut-être pas déparé le manuel de Frédéric Duval.

Effet peut-être inattendu d'une documentation bibliographique très dense, la richesse des commentaires dont sont nanties nombre d'entrées de l'ouvrage dessine en creux un deuxième dictionnaire dont on se prend presque à regretter l'absence, et qui serait un répertoire des grands éditeurs : à cet égard, certains articles de Gilles Roques absents de la bibliographie (voir par exemple «L'édition des textes français entre les deux guerres», dans Gérald Antoine et Robert Martin (dir.), Histoire de la langue française 1914-1945, Paris, Éditions du CNRS, 1995, p. 993-1000) pourraient ouvrir d'intéressantes perspectives. En attendant, on ne saurait reprocher à Frédéric Duval, qui s'avoue peu désireux de «faire l'apologie d'un nominalisme débridé » (p. 7), d'avoir résisté à la tentation d'enregistrer des néologismes osés par quelques historiens modernes de l'édition des textes médiévaux, comme « quentinisme » ou «cerquiglinisme», car il n'en oublie pas pour autant de rendre un hommage discret à nombre de grandes figures dont le travail

^{*} Universités de Lausanne et de Neuchâtel.