

## Littératures de la France médiévale

M. Michel ZINK, membre de l'Institut  
(Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), professeur

Pour la troisième et dernière année, le cours s'est intéressé, à travers les exemples proposés par la poésie médiévale, aux divers modes de relation que la poésie peut entretenir avec le récit ; plus précisément à la façon dont elle peut gagner son statut poétique et être identifiée comme poésie à travers le récit et non pas malgré lui comme notre propre conception de la poésie nous induit spontanément à le penser. Le titre, « La poésie comme récit (*suite*). Des nouvelles de l'amour », était, bien entendu, en jeu de mots : la poésie médiévale donne avec prédilection des nouvelles de l'amour ; les œuvres qu'on a prises en considération sont des nouvelles, au sens qu'a ce mot dans la terminologie littéraire. Des nouvelles dont le sujet est l'amour, qui s'enracinent dans des poèmes d'amour et qui sont elles-mêmes des poèmes.

Il y a deux ans, on avait posé la question de la poésie comme récit de façon générale et théorique, en partant de la notion moderne de poésie pour remonter ensuite de la poésie contemporaine et de la définition contemporaine de la poésie jusqu'au Moyen Âge. Car notre idée de la poésie, qui en exclut spontanément et instinctivement le narratif, est une idée moderne, née avec la « révolution baudelairienne », Baudelaire lui-même étant largement redevable sur ce point à Edgar Allan Poe, dont il traduit *The Poetic Principle*, où il trouve l'idée qu'il ne peut exister de poésie épique. Elle est confortée plus tard par la notion de poésie pure, puis par la conception de la poésie comme présence immédiate de l'être ou du monde. Le cours avait alors tenté de montrer que les médiévistes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle (ou les poètes de cette période intéressés par le Moyen Âge) ont appliqué rétrospectivement au Moyen Âge cette idée de la poésie. C'est pourquoi ils ont réduit et identifié la poésie médiévale à la poésie lyrique. C'est pourquoi l'hypothèse que la poésie médiévale était une « poésie formelle » leur a paru d'autant plus séduisante qu'elle rencontrait leurs propres conceptions et qu'elle prêtait ainsi une modernité au Moyen Âge et des racines anciennes à la modernité.

Après ces prolégomènes, le cours s'est penché, la première année, sur la façon dont l'effusion et le récit théâtralisé du moi se conjuguent dans la poésie du *dit* telle qu'elle se développe à partir du début du XIII<sup>e</sup> siècle. Une théâtralisation qui peut revêtir, soit la forme de la caricature de soi-même modelée par le regard prêté à autrui, soit la forme de l'allégorie décomposant le moi en ses diverses instances et les laissant s'exprimer ou s'affronter devant le for intérieur. On s'est particulièrement intéressé à Rutebeuf, représentant exemplaire, non seulement de ces deux mouvements et de leur combinaison, non seulement de cette dérision de soi-même sous le regard de l'autre, qui alimentera tout un courant de la poésie française, mais encore de ce que j'ai appelé une « poésie pauvre », au sens où notre regretté collègue Jerzy Grotowski parlait de — et pratiquait — un « théâtre pauvre ».

L'année dernière, on a lu les *vidas* et les *razos* des troubadours occitans, découvrant que, sous leur apparence de boniment volontiers railleur et dépréciatif à l'égard des poètes, de contrepoint souvent humoristique, à la fois terre à terre et farfelu, à leurs chansons, ces récits, qui semblent se limiter à la plus plate des critiques biographiques sans même avoir le mérite de la fiabilité, font, sous la forme, déconcertante pour nous, du récit et non du commentaire critique, une lecture souvent extrêmement perspicace et pénétrante de cette poésie, dont ils savent révéler les obsessions et les tourments. Plus encore, la disposition alternée et imbriquée des *vidas* et *razos* et des poèmes, disposition en vue de laquelle *vidas* et *razos* ont à l'évidence été rédigées et qui est celle des chansonniers copiés dans les ateliers de Vénétie, a pour résultat de faire de ces manuscrits des prosimètres et ainsi d'intégrer chansons et récits au sein d'une même cohérence poétique.

Cette année, on ne s'est pas contenté de poursuivre l'enquête à travers d'autres exemples. On l'a mise en relation avec la question même sur laquelle j'avais ouvert, il y a quatorze ans, mon enseignement au Collège de France. Cette question touchait à la relation entre la littérature du Moyen Âge et le temps. Je suggérais alors que cette littérature, et singulièrement cette poésie, se définit et prend conscience d'elle-même en créant — au besoin de façon illusoire et comme en trompe-l'œil — l'impression d'une profondeur temporelle et d'un ancrage dans le passé. C'était le fil directeur de ma leçon inaugurale et de ma première série de cours. La même question de la relation entre la littérature du Moyen Âge et le temps a ensuite commandé le cours sur « Froissart et le temps » et celui sur « La mémoire des troubadours ». Pourquoi la question de la poésie comme récit se situe-t-elle dans cette perspective ? D'abord parce que l'effet fondateur de la poétique médiévale repose volontiers sur le souvenir fragmentaire ou estompé d'une histoire : la poésie naît du démembrement allusif d'un récit rejeté dans le passé. D'autre part, parce que, si le poème recèle ainsi en lui un récit caché dont il permet l'affleurement, mais rien de plus que l'affleurement, la latence de ce récit est soit celle du souvenir, soit celle du possible.

Latence du souvenir : le poème peut se donner pour une allusion à un récit antérieur. C'est ce qui fonde la poétique de l'épopée et ce qui donne la couleur de

l'épopée aux chansons de toile. Chrétien de Troyes limite chacun de ses romans au destin d'un seul héros, tout en l'enrichissant des résonances de l'immense histoire arthurienne.

Latence du possible, saisissable par une sorte d'aller-et-retour entre le poème et un récit, dont il ne prétend pas se souvenir, mais qu'au contraire il suscite. Les textes narratifs pris en considération cette année étaient eux-mêmes des poèmes. Non pas des poèmes faisant allusion à des récits antérieurs, non pas des récits en prose expliquant des poèmes antérieurs par des circonstances antérieures aux poèmes, comme le font les *razos* étudiées l'année précédente, mais des poèmes qui sont des récits et qui font allusion à —, utilisent ou remploient des poèmes lyriques antérieurs, qu'ils mentionnent, qu'ils citent, dont ils s'inspirent ou qu'ils développent. L'explicitation du récit latent ne se reporte pas à un avant le poème, mais se veut poème elle-même : un poème nourri de poèmes.

La situation ainsi décrite évoque évidemment celle des lais de Marie de France au regard des lais lyriques bretons. Cet exemple, si banal soit-il, a été le point de départ du cours, mais pour mettre en parallèle l'utilisation ponctuelle plus précise que fait Marie de France d'autres poèmes lyriques, mieux connus que les lais bretons dont on sait au fond peu de chose, ceux des troubadours. À cet égard, les lais de Marie de France sont en continuité et en harmonie avec le prolongement narratif et argumentatif, en même temps que poétique, des chansons de troubadours qu'offrent les *novas* occitanes, mais aussi les saluts d'amour, qui ont constitué pour l'essentiel la matière du cours.

On a cependant commencé par deux mises au point préalables d'histoire littéraire, mais aussi de réflexion sur les formes et les notions littéraires. L'une touchait la définition et l'emploi, en français et en occitan, des termes de *nouvelle* et de *novas*. L'autre, impliquée et rendue nécessaire par la relation entre le poème lyrique et le poème narratif ou discursif qu'il engendre ou auquel il se réfère, portait sur la conception médiévale de la *brevitas* et de l'*amplificatio*.

Aujourd'hui, le mot nouvelle désigne soit une œuvre littéraire narrative brève (anglais *short story*), sans référence particulière à l'idée de nouveauté, soit une information inédite, sans la moindre idée d'une mise en forme littéraire. « Les nouvelles » désignent spécifiquement les informations diffusées par les médias (anglais *news*). En moyen français, ce double sens est explicite dans le titre en jeu de mots des *Cent nouvelles nouvelles*. Existe-t-il déjà en ancien français ? En principe non : l'emploi du mot pour désigner une forme littéraire est un emprunt à l'italien comme cette forme elle-même. En réalité, la situation est plus ambiguë. On a examiné une nouvelle fois le fameux début, lui-même extraordinairement ambigu et subtil, du *Chevalier au Lion* (v. 8-32). Les considérations sur l'amour, le présent, le passé, la fable et le mensonge, qui bifurquent en incise et s'enchaînent en rebondissements successifs à partir du v. 14, brouillent la simple opposition entre « raconter des nouvelles » et « parler d'Amours ». Entre ces deux activités, ces deux récits, ces deux paroles, on soupçonne des collusions ou des confusions, des

rencontres ou des confrontations à fronts renversés. « Raconter des nouvelles » peut conduire à « parler d'amour » : c'est ce qui se passera dans le roman, puisque la « nouvelle » que raconte Calogrenant deviendra l'histoire d'amour d'Yvain. Dans le passé idéal où le roman entend se situer, parler d'amour, c'est être dans l'ordre de la vérité, tandis que les nouvelles peuvent être vraies (ainsi, celle de Calogrenant) comme elles peuvent être des fables ; mais dans le monde présent, celui où le roman s'écrit, l'amour est du côté de la fable : la vérité est donc insaisissable, et c'est bien ce que sera, dans l'ordre de l'amour, la leçon ambiguë du roman. Le lien entre poésie et amour passe par le questionnement sur la vérité du récit et sur celle de l'amour. L'incertitude demeure, à strictement parler, sur le point de savoir si, au vers 12 du *Chevalier au Lion*, le mot « nouvelle » renvoie ou non à une forme littéraire. Mais en tout état de cause, le contexte montre que ce mot met en branle pour l'auteur le mouvement d'un jeu ambigu entre récit, fiction, amour et vérité : un jeu éminemment poétique.

S'agissant des *novas*, après avoir rappelé que la langue d'oc connaît deux mots, *novas* et *novella*, le premier désignant une forme littéraire, le second une information inédite, après avoir commenté le fait que *novas* est un pluriel, après avoir rappelé la valeur particulière du « nouveau » et de la « nouveauté » au Moyen Âge, on a défini ce que sont les *novas* occitanes. En apparence, rien de plus simple : des poèmes narratifs composés, comme il se doit, en couplets d'octosyllabes et longs généralement de quelques centaines de vers. En somme, des nouvelles en vers, comme le sont aussi les lais narratifs. En réalité, les *novas* occitanes diffèrent sensiblement de la plupart des nouvelles françaises, que celles-ci soient baptisées, par les rubriques des manuscrits ou dans le texte même, lais, contes, dits, fabliaux ou plus tard nouvelles. Elles en diffèrent par le ton, par les résonances littéraires et souvent même, ou jusqu'à un certain point, par le contenu. Elles ont la particularité d'être profondément enracinées dans l'univers lyrique, de se vouloir le prolongement des chansons des troubadours et de paraître juger cette relation ou ce dialogue avec les chansons plus importants que l'intérêt ou le piquant de l'anecdote qu'elles relatent. On peut même se demander si c'est vraiment la narration qui définit les *novas*, et non pas plutôt la glose poétique de la poésie, la poursuite de la poésie lyrique par une voie poétique non lyrique.

Ce trait, si important au regard du sujet du cours, n'a rien d'étonnant : quoi qu'on ait dit pour essayer de prouver le contraire, par exemple en supposant sans preuves qu'une partie importante de cette littérature a été perdue, la littérature occitane du Moyen Âge est essentiellement lyrique, centrée sur le lyrisme, et les genres narratifs y ont connu un développement remarquablement réduit. Le titre du beau livre d'Alberto Limentani, brillant philologue italien trop tôt disparu, *Leccessione narrativa* décrit parfaitement cette réalité. Au reste, les *novas rimadas* elles-mêmes ne sont pas très nombreuses : à peine dix, et en ratissant large. Dans le volume *Nouvelles courtoises occitanes et françaises* (Lettres gothiques, 1997), Suzanne Thiolier-Méjean en retient six, mais la première, dont l'intérêt est en soi immense, constitue un cas si particulier qu'elle n'est réunie aux autres que parce

que, précisément, le corpus est si mince. C'est le *Roman d'Esther*, adaptation en langue d'oc du livre biblique par un auteur juif et copiée en caractères hébreux. Les autres sont *Castia Gilos* attribué au catalan Raimon Vidal de Besalú, *En aquel temps c'om era gais*, qui est certainement de lui, *Las novas del papagay* d'Arnaud de Carcassès, *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, *Lai on cobra sos dregs estatz* de Peire Guilhem de Toulouse. Il faut y ajouter *Abrils issi'e mays intrava*, encore de Raimon Vidal. Cette liste pourrait à la rigueur être augmentée des trois poèmes provençalo-catalans publiés par Amédée Pagès dans *Romania* en 1891 et, bien qu'il s'agisse plus d'un « vrai » roman, d'une œuvre récemment exhumée, malheureusement mutilée et difficilement classable, *La ventura del cavaller N'Huc et Madona* (« L'aventure du chevalier Hugues et de Madame »), publiée par ses inventeurs, Lola Badia et Amadeu J. Soberanas.

La porosité de la frontière entre les *novas* et les chansons des troubadours a conduit à prendre en compte un autre type de poèmes, qui ne sont pas non plus des poèmes lyriques, car ils ne sont pas chantés, mais qui sont plus proches du lyrisme courtois que ne le sont les *novas*, car ce sont des poèmes subjectifs, à la première personne, dans lesquels le poète est supposé s'épancher : les « saluts d'amour », qui traitent les mêmes thèmes que les chansons, mais se présentent comme des épîtres en vers (en couplets d'octosyllabes) adressées par le poète à sa dame. Le salut d'amour pousse à son terme la tendance de la *canço* au discours argumentatif et persuasif.

« Les uns racontaient des nouvelles, les autres parlaient d'amour », dit Chrétien de Troyes. Les *novas* réunissent les deux activités. Elles se situent au point où ces deux activités ne font qu'une. Ce sont des nouvelles d'amour et des nouvelles de l'amour. Elles méditent et elles glosent sur l'amour et sur la condition de l'amoureux à partir de cas et à partir de poèmes — autrement dit à partir d'un corpus passé de l'amour, qui se prête à l'extrapolation et au commentaire. Leur refus de distinguer l'anecdote de la casuistique dit encore autre chose : que ce qui est nouveau, ce n'est pas seulement une histoire inédite, mais aussi la méditation toujours fraîche et renouvelée — « nouvelle » au sens médiéval du terme — de la poésie.

En conclusion à ce développement, le début des *Razos de trobar* de Raimon Vidal de Besalú a permis de mieux cerner encore la place qui, à ses yeux, est celle des *novas* au regard du *trobar*. Les *novas* ne donnent pas directement des nouvelles du monde, elles ne racontent pas directement le monde, elles ne méditent pas directement sur lui. Elles racontent et glosent cette mémoire du monde qui est condensée et recelée dans la poésie. Les *novas*, récits et débats en vers fondés sur les chansons des troubadours, montrent bien ainsi que pour leurs auteurs la poésie ne relève pas du récit à sa source, mais se prête à des prolongements dans l'ordre du récit. À l'origine de la poésie, il y a le chant, enthousiasme se manifestant au printemps par des variations mélodiques de la voix chez le troubadour comme chez l'oiseau ; tout le reste en est, d'une façon ou d'une autre, le développement. Et Raimon Vidal prête spécifiquement à cette poésie chantée des troubadours, que

nous désignons aujourd'hui sous le nom de poésie lyrique, une importance immense, prodigieuse, mystérieuse aussi, puisqu'elle est la mémoire du monde :

Et tot li mal e'l ben del mon son mes en remembrance per trobadors. Et ja non trobares mot (ben) ni mal dig, poi[s] trobaires l'a mes en rima, que tot jorns [non sia] en remembransa, car trobars et chantars son movemens de totas galhardias.

Et tout ce qu'il y a au monde de mal et de bien est mis en mémoire par les troubadours. Et vous ne trouverez pas une parole ni un propos satirique, dès lors qu'un troubadour l'a mis en rime, qui ne soit désormais toujours en mémoire, car composer de la poésie et chanter sont la source de tout élan d'audace joyeuse.

Le second point liminaire, la poésie entre *brevitas* et *amplificatio*, ne pouvait être évité. Le poème narratif greffé sur un poème lyrique en est le développement. Le salut d'amour exploite systématiquement les arguments ébauchés par la *canso* pour toucher le cœur de la dame. À l'inverse, le poème lyrique qui se veut l'écho d'un récit s'y réfère brièvement ou de façon allusive. Ils ne le font pas spontanément ni inconsciemment, mais se réfèrent aux notions de *brevitas* et d'*amplificatio*, très présentes dans la réflexion médiévale sur l'art littéraire. Attentif comme il l'est aux enseignements de la rhétorique latine classique, qu'il étudie sans cesse et qu'il reproduit à sa manière dans les *Artes dicandi, praedicandi, dictaminis*, le Moyen Âge sait l'importance de la *brevitas* comme de l'*amplificatio* dans la composition littéraire. Mais il ne leur donne pas le même sens que l'Antiquité, comme Curtius et d'autres l'ont abondamment montré. La *brevitas* antique doit caractériser la *narratio*, mais au sens où l'entend l'éloquence judiciaire, c'est-à-dire le récit des faits relatifs à la cause plaidée. Pour le Moyen Âge, tout récit est *narratio*, et tout récit doit donc idéalement être bref. Il recherche donc un peu mécaniquement la *brevitas* et en fait systématiquement l'éloge. Mais il connaît aussi le procédé inverse. Les *Artes dicandi* enseignent à la fois l'*abbreviatio* et la *dilatatio* ou *amplificatio*. En un sens, l'association et l'opposition des deux procédés inverses remonte à Quintilien : *amplificare vel minuere* (VIII, 4, 1). Mais ce que Quintilien nomme *amplificatio* n'est pas l'allongement, mais l'insistance, qui permet, par divers procédés de style, de donner de l'importance à ce qui sert l'argumentation ou l'effet recherché, *minuere* désignant à l'inverse une atténuation qui peut revêtir d'autres formes que celle de l'abrègement (euphémisme, prétérition, etc.). Il donne même des exemples où l'*amplificatio* se fonde sur la brièveté. Curtius cherche par quels cheminements (saint Jérôme, Cassiodore) on est passé à l'idée que l'*amplificatio* est l'allongement et s'oppose à la *brevitas*. Peut-être peut-on aussi rapprocher très simplement cette évolution du fait que le vulgaire roman est syntaxiquement une langue de la coordination, de l'enchaînement narratif, et non de la subordination rhétorique : il est naturel que des auteurs dont il est la langue maternelle conçoivent d'abord le style en termes d'allongement et d'abrègement.

Et la poésie comme récit, dans tout cela ? Curtius clôt le chapitre XIII de son grand livre en suggérant qu'on était au Moyen Âge « lassé des longueurs de l'épopée ». En réalité, les chansons de geste ne cessent de s'allonger, parfois dans

des proportions considérables. Jean Rychner a montré que leur évolution va vers l'allongement des laisses et vers la narration linéaire au détriment des laisses courtes et répétitives, des effets de ressac, de refrain et d'écho.

D'une façon générale, l'allongement accompagne la narration, conformément au génie de la langue vulgaire. La brièveté est un phénomène lyrique : expression ramassée et énigmatique des troubadours, recours à des mètres très brefs, interruptions et rupture de la strophe et du refrain — surtout, bien entendu, du refrain inséré. Il est naturel dès lors que l'allongement soit, plus qu'une tendance, un procédé et un effet du poème narratif fondé sur un poème lyrique. Son auteur a conscience sans doute de pratiquer l'*amplificatio*. Les *novas* développent par le récit aussi bien que par l'argumentation une situation typique impliquée, généralement de façon allusive, par les chansons des troubadours (jalousie, obstacles à la rencontre des amants, rigueur de la femme aimée, tentation de céder aux avances d'une maîtresse plus complaisante) ; les saluts d'amour le font aussi dans un registre plus personnel et d'un point de vue subjectif qui est le même que celui des chansons. Les lais français à sujet breton revendiquent la même démarche à partir du récit « latent » des lais lyriques bretons — une latence dont la nature est difficile à définir, faute de connaître assez précisément ces lais lyriques — et l'appliquent aussi, mais cette fois sans le dire, aux chansons des troubadours.

Ce sont ces points qui ont été examinés d'abord. La question du lai lui-même a été tellement étudiée et depuis si longtemps qu'il était inutile d'y revenir, sinon pour un bref rappel. On le sait, le mot lai apparaît pour la première fois au IX<sup>e</sup> siècle sous la forme *loid* dans un court poème irlandais copié dans un manuscrit de Priscien. Qu'il s'agisse d'un manuscrit de Priscien est évidemment le fait du hasard. Mais enfin, on ne peut s'empêcher de relever que Marie de France s'abrite derrière l'autorité de cet auteur (*ceo testimoine Preciëns*) dès le prologue de ses lais, pour dire que les anciens s'exprimaient dans leurs livres avec une obscurité volontaire, afin de provoquer la perspicacité du commentateur de leurs successeurs. Pourquoi Priscien ? Ses *Institutiones grammaticae*, qui étaient au Moyen Âge le manuel classique pour l'apprentissage du latin, sont remarquables par leurs nombreuses citations d'auteurs anciens. Au moment de développer des poèmes allusifs, fragmentaires peut-être, de façon à en révéler le sens, Marie invoque l'auteur dans lequel la femme savante qu'elle est a appris le latin, mais qui est surtout un auteur célèbre pour avoir rassemblé des fragments poétiques. Le moine irlandais qui, vers 830-850, a copié dans un manuscrit de Priscien quelques vers d'un poème l'a-t-il fait mû par une association de pensée du même genre ? On y lit : « Une haie d'arbustes m'entoure ; pour moi, en vérité, le merle agile chante son *loid*... » Ce mot désigne à l'évidence une composition musicale ou un chant, ce qui permet de l'appliquer métaphoriquement au sifflement du merle. Le *loid* se définit donc à coup sûr comme une pièce essentiellement musicale. C'est ce qui ressort des premières attestations de *loid*, puis, à partir de 110, de *laid*, comme de *Leih* et de *Leich* en allemand. Quelle que soit son origine, le mot *Lai* — *Leich* s'applique, semble-t-il, à des compositions lyriques fondées sur la transposition

dans les langues celtiques ou germaniques du vers rythmique latin, et cela à une époque assez haute pour que la question ne se soit pas posée pour les langues romanes, non encore réellement différenciées du latin. S'agissant de l'irlandais, on trouve, à l'intention des apprentis poètes, des exemples de *laid*, au texte souvent hermétique ou en apparence incohérent, dans le célèbre *Livre de Leinster* (vers 1160) et dans quelques autres manuscrits. À partir de là, on peut suivre l'histoire de la forme poétique et musicale appelée *lai* ou *Leich* tout au long du Moyen Âge, et dans toutes les langues, sans autre difficulté que celles — considérables — qu'offrent son instabilité formelle et sa complexité musicale.

Or, dès son apparition en français, au XII<sup>e</sup> siècle, au moment, à peu de chose près, où est copié le *Livre de Leinster*, le mot peut désigner aussi une nouvelle ou un conte, sans la moindre référence musicale : Marie de France, auteur qui écrit en français, mais connaît aussi, outre le latin, l'anglais et le « breton » (c'est-à-dire une langue celtique), dit s'inspirer de « lais bretons » pour composer des contes en vers qu'elle appelle des « lais ».

Mais les appelle-t-elle vraiment ainsi ? N'est-ce pas nous qui sommes à la fois contraints et justifiés de leur donner ce nom par le fait que le mot *lai*, par une extrapolation de l'usage qu'elle en fait, est employé après elle, pour désigner des contes en vers plus ou moins analogues aux siens ? Ce débat ancien a, pour l'essentiel, été clarifié depuis longtemps, entre autres par la belle analyse de Martín de Riquer, « La 'aventure', el 'lai' y el 'conté', en Marie di Francia », dans *Filologia Romanza* II, 1, p. 1-19. On a cependant examiné systématiquement les occurrences du mot *lai* chez Marie de France et dans les « lais anonymes », au début et à la fin de chaque pièce ainsi que dans le prologue de Marie. D'une part, le caractère musical des lais bretons dont s'inspirent les « lais narratifs » ne fait aucun doute et est mentionné à plusieurs reprises, sans ambiguïté. D'autre part, Marie de France ou l'auteur anonyme disent toujours qu'ils racontent « l'aventure du lai », l'histoire à partir de laquelle les Bretons ont fait un lai. Les deux traits se combinent de façon significative au début du lai anonyme de *Doon* :

<i>Doon</i> , cest lai sevent plusor :	Doon : ce lai, beaucoup le connaissent ;
N'i a gueres bon harpëor	il n'y a guère de bon harpeur
Ne sache les notes harper ;	qui ne sache en jouer la mélodie sur la harpe.
Nes je vos voil dire e conter	Et moi aussi, je veux vous dire et vous raconter
L'aventure dont li Breton	l'aventure à partir de laquelle les Bretons
Apelerent cest lai <i>Doon</i> .	appelèrent ce lai <i>Doon</i> . (v. 1-6)

Tous les bons musiciens savent jouer le lai de *Doon* ; de son côté, l'auteur va raconter l'aventure à partir de laquelle les Bretons ont appelé ce lai *Doon*. Mais jamais l'auteur ne dit que le conte qu'il compose est un lai. Sur trente-cinq ou trente-six occurrences de ce genre, on en trouve une seule, au début de *Bisclavret*, dans lequel le mot *lai* paraît désigner les contes mêmes composés par Marie de France. On a longuement commenté ce passage, rendu ambigu par une erreur de transcription du manuscrit (unique en cet endroit) dans les deux éditions de référence et par une inexactitude de traduction fondée sur cette erreur même. On

a suggéré que le scribe de ce manuscrit British Library Harley 978, copié entre 1261 et 1265, comme celui du manuscrit BnF nouv. Acq. fr. 1104, copié à la fin du XIII<sup>e</sup> ou au début du XIV<sup>e</sup> siècle, qui réserve une section aux « Lais de Bretagne », pouvaient donner au mot *lai* le sens de « conte en vers » que Marie elle-même ne lui donnait pas encore.

Bref, le processus est le suivant : une aventure se produit ; les Bretons en gardent la mémoire en composant un lai musical, joué sur la harpe, sans doute avec des paroles, en attachant une grande importance au nom par lequel le lai est désigné ; Marie (ou l'auteur anonyme) raconte l'histoire, c'est-à-dire remonte à l'aventure dont le lai conserve la mémoire.

Mais alors, si on va de l'aventure à l'aventure, pourquoi ne pas faire l'économie du lai intermédiaire ? Pourquoi en faire état ? Parce qu'il est la source ? Mais la source est-elle le lai musical ou ce qu'on racontait à son propos et autour de lui, peut-être comme une introduction avant de l'interpréter, l'histoire à laquelle on le rattachait, sa *razo* en somme ? Le lai n'est mentionné que comme résonance poétique et ancrage dans la tradition.

Marie considère le récit qui lui fournit la matière de son conte, et qu'elle appelle « l'aventure », comme la *razo* de la pièce poétique et musicale qu'est le lai breton. Elle le dit en ces propres termes au début d'*Eliduc* :

D'un mult ancien lai bretun  
Le cunte e tute la raisun  
Vus dirai... (v. 1-3)

Il est clair que l'expression *dire le conte et la raison d'un lai* — le lai étant une pièce musicale et poétique — signifie développer le récit latent, aliment du poème chanté et que le poème — à supposer même qu'il n'ait pas été purement musical — ne peut aborder que de façon allusive. Pourtant la situation, tout en étant analogue, est très différente de celle des *razos* des troubadours. Si l'on va de l'aventure à l'aventure en supposant — mais en supposant seulement — le lai lyrique entre les deux, cela implique, non que la *razo* qu'est le conte de Marie de France approfondit la poésie du poème, comme le feront les *razos* dans les chansonniers occitans, puisque ce poème est absent, puisque la *razo* en est le succédané et est composée précisément pour qu'il ne soit pas oublié, comme le dit Marie dans son prologue. C'est donc l'idée du poème absent, sa trace, l'affirmation obstinée, répétée, qu'elle veut en sauver la mémoire, qui poétisent le conte de Marie de France. C'est pour cela qu'elle a besoin de le mentionner et qu'elle ne peut aller directement de l'aventure à l'aventure, du récit dont le lai garde la mémoire à son propre récit. Car, comme on l'a montré à partir de nombreux exemples, mais particulièrement ceux de *Chaitivel* et du *Lecheor*, on porte une attention presque maniaque au titre du lai : c'est tout ce qui reste du lai breton dans le conte ; c'est le titre qui marque le conte comme le prolongement poétique d'un poème.

Le lai narratif n'existe que par métonymie. Si ce mot a fini par désigner un conte racontant une histoire qui a d'autre part inspiré un poème, c'est que Marie de France a réussi à persuader ses lecteurs que le conte ne peut exister sans le poème, que l'histoire en elle-même n'est rien sans cette mémoire fragile et allusive qui en oublie les péripéties et en concentre l'émotion. Son art de conteuse est pénétré de cette conviction. La poésie de ses récits est de donner l'impression que ses récits s'enracinent dans des poèmes qui ne racontent pas tout.

Rappelons-nous son prologue, et l'allusion à Priscien : Marie invoque l'auteur ancien d'un traité de grammaire qui est également lu comme une anthologie de citations — autrement dit comme un recueil de fragments — pour dire que le sens des œuvres ne se découvre que peu à peu et que la réflexion des générations successives l'approfondit. Pour montrer que, même si elle a renoncé à adapter une œuvre latine, son travail et son ambition restent les mêmes, elle doit mettre en évidence que ses contes se fondent chaque fois sur des poèmes produits par chacune des ces histoires, mais qui ne la racontent pas, puisque, précisément, ce sont des « morceaux » musicaux et poétiques. À elle d'en retrouver le sens et de l'approfondir. Le sens, ce n'est pas seulement une idée ou une leçon abstraites. C'est l'ensemble des effets, des résonances, des prolongements, des émois indicibles, des nœuds affectifs que recèle le poème et que, dans la pratique médiévale, comme les *razos* des troubadours le montrent, le récit peut mettre au jour aussi bien que l'analyse ou le commentaire critiques. Celui qui a le mieux compris, dans cet esprit, la relation entre le lai musical et le récit, c'est, une fois de plus, Dante, comme on le voit au chant IX du *Purgatoire* (v. 13-15).

Il avait été souligné au début du cours que les *novas* s'enracinent explicitement dans les chansons des troubadours et qu'elles les citent constamment, tandis que les lais de Marie de France, qui s'enracinent explicitement dans les lais bretons, ne les citent jamais, à l'exception de leurs titres : le rapport du récit en vers au poème lyrique est donc entièrement différent. Mais ce qui rapproche les lais de Marie de France des *novas*, c'est qu'ils sont également redevables aux chansons de troubadour, sans jamais cependant les citer ni s'en réclamer. Comment s'en étonner ? Quelle qu'ait été l'identité de Marie de France, il ne fait pas de doute qu'elle ait été liée au milieu Plantagenêt. C'est aussi le cas d'un grand nombre de troubadours, entre autres de Bernard de Ventadour. Car même s'il n'est pas absolument certain que le *senhal* « *Mon Aziman* » désigne Aliénor d'Aquitaine et même si les renseignements que donne sur elle la *vida* écrite par Uc de Saint-Circ sont erronés, il n'en demeure pas moins qu'il dédie explicitement deux chansons à Henri II Plantagenêt et qu'il semble bien, à lire la chanson *Lancan vei per mei la landa*, être allé en Angleterre.

L'exemple retenu pour illustrer l'usage que fait Marie de sa connaissance des troubadours a été son emploi de *surplus*, comme euphémisme désignant les faveurs ultimes accordées par une femme, au v. 533 de *Guigemar*, par comparaison, non seulement avec le même emploi dans un passage fameux du *Conte du Graal* de

Chrétien de Troyes, mais aussi avec celui, dans le même sens, de *plus* au v. 18 de la chanson *Be'm cuidei de chantar sofrir* de Bernard de Ventadour :

E car vos plac que'm fezetz tan d'onor	Et puisqu'il vous a plus de me faire tant d'honneur
Lo jorn que'm detz en baizan vostr'amor,	le jour où vous m'avez donné d'un baiser votre amour,
Del plus, si'us platz, prendetz esgardamen !	pensez, s'il vous plaît, au plus !

De même qu'en commençant l'une des chansons où il fait mention à la fois du roi d'Angleterre et de son « Aimant » par *Ge's de chantar no'm pren talan*, Bernard reprend, mais en l'inversant, le premier vers de la célèbre chanson d'adieu de son prédécesseur Guillaume IX, le premier troubadour, *Pos de chantar m'es pres talentz*, de même ces vers font très certainement allusion à la quatrième strophe de la chanson du même Guillaume IX, *Ab la dolchor del temps novel*, dans laquelle le comte se souvient du jour où celle qu'il aime lui a accordé son amour :

Enquer me membra d'un mati	Il me souvient sans cesse d'un matin
Que nos fezem de guerra fi,	où nous avons mis fin à la guerre,
E que'm donet un don tan gran,	et où elle me fit ce don immense :
Sa drudari'e son anel.	son amour et son anneau.

À ce point, Bernard, qui s'est fait l'écho de son prédécesseur presque jusqu'au jeu de mots (*que'm donet un **don tan gran*** dans la chanson de Guillaume IX, *que'm fezetz **tan d'onor*** dans la sienne), souhaite obtenir en plus le « plus ». Et Guillaume, que souhaitait-il ? Les deux vers qui terminent la strophe sont bien connus :

Enquer me lais Dieux viure tan	Que Dieu me laisse vivre assez longtemps
C'aja mas manz soz so mantel !	pour que j'aie (un jour) mes mains sous son manteau !

Les deux poèmes sont ceux d'amants heureux, mais qui pourraient l'être davantage. Chacun imagine à sa manière le *surplus* qui portera au comble sa félicité et chacun l'exprime à sa manière, tous deux partageant le souci de ne pas l'exprimer jusqu'au bout et de ne pas dire l'indicible. Bernard dissimule l'indicible sous le voile de l'euphémisme en en disant effectivement le moins possible et en se contentant de la brièveté abstraite du monosyllabe « plus » ; Guillaume s'abandonne à une imagination audacieuse, mais à l'audace retenue. Au lieu du voile métaphorique d'un bref mot imprécis (*plus*), il use d'un voile matériel, concret : le manteau sous lequel se glissent les mains et qui voile, qui dissimule leur geste avide. *Voile*, ou, pour utiliser les termes qui étaient à cette époque même, chez les chartrains, ceux de l'herméneutique et de la poétique, *involucrum*, *integumentum* : termes qui désignent une étoffe, un vêtement, une enveloppe qui recouvre et dissimule — l'étoffe, le voile, le vêtement des figures poétiques ou du sens littéral qui recouvrent et dissimulent le sens second, que la perspicacité du lecteur doit mettre au jour. L'étoffe, le voile, le vêtement : autant dire le manteau. Guillaume nomme l'*integumentum* concret, littéral, qui, concrètement, dissimule l'objet du désir et sa poursuite. Bernard recourt à l'*integumentum* métaphorique, celui des mots et, puisqu'il s'agit de dissimuler

l'indicible, il emploie le mot le plus bref possible, le plus général possible. « Plus ! » : en une seule syllabe, le cri de l'insatiable.

Marie, pour sa part, raconte, étape par étape, la rencontre, l'amour naissant, l'aveu, les premières privautés entre Guigemar et la jeune femme enfermée par son mari jaloux, auprès de laquelle l'a conduit la nef enchantée. Parvenue au moment où la pudeur interdit au récit de se poursuivre avec le même détail, elle se souvient du « plus » de Bernard de Ventadour et y recourt. Mais ce n'est qu'alors, dans le cadre du récit développé, que ce « plus », développé, allongé lui-même en « surplus », joue véritablement son rôle d'euphémisme. Il marque, avec une discrétion apparente et, en réalité, une certaine complaisance, une ellipse dans le récit, des points de suspension. Les troubadours, pour leur part, situent leur poème tout entier au point exact où il n'y a pas de récit : rien que la requête, nourrie du souvenir de ce qui s'est passé et de l'attente de ce qui pourrait se passer. Au moment même du poème, il n'y a rien à raconter, il ne se passe rien. Dans cette pause du récit, le monosyllabe « plus » éclate, résonne, emplit l'imagination, comme le font aussi les mains dont le manteau dissimule l'audace : le « plus » et les mains sous le manteau n'agissent pas comme des euphémismes, mais plutôt comme une amplification assourdissante, aveuglante de trop de proximité. Une telle proximité du désir que l'amant y est immergé, n'entend plus résonner qu'une syllabe, ne voit plus ce qui lui est trop proche.

Marie de France, au contraire, utilise le « surplus » pour atténuer, pour détourner le regard du lecteur des deux amants couchés ensemble et placer en écran devant lui la connaissance abstraite de ce que « les autres ont l'habitude de faire » dans ce genre de circonstances. Dans ce cas précis, c'est en glissant sur le « surplus » et en substituant au récit le renvoi allusif à une expérience commune et à une connaissance générale qu'elle fait pour un instant de la poésie lyrique le soutien et le substitut de son récit et qu'elle préserve, mais en en gauchissant le sens, le suspens du poétique dans le déroulement de ce récit. Peut-être procède-t-elle de la même façon au regard des lais bretons. Peut-être existe-t-il une relation analogue entre les développements et les silences de ses récits d'une part, les paroles et les silences des lais bretons d'autre part, mais nous n'en savons rien, faute de connaître ces lais. Nous devons bien nous contenter des poèmes dont, dans le détail, elle s'inspire : ceux des troubadours.

On a ensuite étudié la situation des saluts d'amour entre chanson et roman à partir d'une comparaison entre l'insomnie amoureuse de Didon dans le *Roman d'Enéas*, qui développe en près de quarante vers les cinq célèbres premiers vers du Livre IV de l'*Enéide*, et celle du poète Arnaud de Mareuil, évoquée plus longuement encore dans son premier salut d'amour, *Dona genser qe ne sai dir*. Cet examen, trop minutieux et trop long pour être ici résumé, a fait appel à bien d'autres poèmes, de *Cligès* à Cerveri de Girona et à Auzias March, en passant par d'autres troubadours et par le troisième salut d'amour d'Arnaud de Mareuil lui-même. Il a mis en évidence, au-delà de l'identité des motifs et des détails, la tension poétique dans le salut d'amour entre une narration ordonnée et un ressassement obsessionnel dont le caractère onirique et le bouleversement sensuel se révèlent dans des détails, comme l'emploi particulier de

*deves* ou le fait que le poète compare la satisfaction érotique qu'il lui semble éprouver en rêve à celle, non des amoureux, mais des amoureuses illustres.

Au bout de cette nuit passée dans les tourments amoureux, dans les ambiguïtés, dans les contradictions et dans les obsessions de l'amour, Arnaud ne se lèvera pas, comme Didon, pour aller se confier à sa sœur Anne. L'histoire est ressassée, et non pas poursuivie. La poésie est bien une poésie du récit, mais d'un récit conçu comme une exploration des strates de la conscience, un approfondissement et un ressassement, non comme la succession de péripéties nouvelles.

Enfin, la relation entre les *novas* et les chansons a été abordée sous deux angles.

D'une part, les *novas* comme développement des chansons. Ce point a été illustré par la plus connue des *novas*, la *Nouvelle du perroquet*, et les questions posées par sa tradition manuscrite. Seul le ms. *R* poursuit le récit jusqu'à l'incendie du château par le perroquet, qui permet ainsi aux amants de se retrouver brièvement pendant que tout le monde est occupé à éteindre le feu. Les autres manuscrits s'arrêtent au moment où le perroquet rend compte à son maître du succès de son ambassade ou concluent par un débat amoureux entre la dame et le chevalier.

On voit l'intérêt que présente pour nous cette situation. La nouvelle développe sous forme narrative la thématique des chansons, qu'il s'agisse des arguments du débat amoureux, du cadre du verger, du motif du jaloux et plus encore de celui de l'oiseau messenger. Mais, selon les versions, elle la développe plus ou moins et elle la développe différemment. Les manuscrits qui s'arrêtent au vers 140 présentent une version proche des chansons : pour le thème, sinon pour l'esprit, on n'est pas si loin des deux chansons de *l'estournel* de Marcabru. Les manuscrits qui se terminent par un débat amoureux entre la dame et le chevalier restent dans la tonalité lyrique, en poussant dans la direction qui est celle des autres *novas*, celle de la casuistique amoureuse. Le manuscrit *R* déplace l'intérêt sur une péripétie de fantaisie, métaphore du feu de l'amour et preuve que la passion ne recule devant rien. C'est sa version qui a fait la gloire de la nouvelle, sans que l'on puisse savoir si Arnaud de Carcassès, qui se l'attribue et dont le nom n'apparaît que dans cette version et dans ce manuscrit, est un remanieur de la version brève antérieure ou s'il est l'auteur de l'œuvre entière. Bien que des arguments puissent être invoqués dans les deux sens, on a suggéré que la version brève pourrait bien être la version d'origine, comme le pensaient les premiers philologues à s'être penchés sur ce texte.

Cette nouvelle est une variation sur le motif de l'oiseau messenger, entraînée hors du cadre lyrique qui lui est habituel. La fantaisie et le fantastique du motif sont naturels à la chanson et y trouvent leur place sans effort par la grâce de la brièveté allusive du poème. Mais ils ressortent fortement dès lors qu'ils sont développés par le récit. Au lieu d'être voilés et spontanément acceptés, ils sont mis en valeur et soulignés par l'outrance et le comique du personnage du perroquet, bavard habile et satisfait de lui-même, *vrp* de l'amour. Il n'est pas étonnant que cette tendance ait été accentuée par l'épisode lui-même outrancier de l'incendie du château.

D'autre part, on a étudié le recours aux citations des troubadours dans les *novas* à partir d'une citation de Raimbaut d'Orange légèrement modifiée par Raimon Vidal de Besalú pour être insérée dans *En aquel temps c'om era gais*, avec pour conséquence, non seulement une banalisation de la forme, mais aussi une modification du sens, alors même que les changements paraissent insignifiants.

La conclusion générale a, entre autres, tenté de montrer pourquoi le dialogue entre le narratif et le lyrique a pour effet d'imposer au premier une esthétique du fragment.

À Paris, après une ouverture par le professeur, le séminaire, en relation avec le cours, a accueilli six invités. Le 15 janvier 2008, Milena Mikhailova, maître de conférences à l'université de Limoges : « Entre pierreries et ombres, *contez, vous qui savez de nombre*. L'accomplissement du chant courtois. » Le 22 janvier, Véronique Dominguez, maître de conférences à l'université de Nantes : « Le théâtre comme récit : remarques sur la poétique de la *Passion de Semur* (XV<sup>e</sup> siècle). » Le 29 janvier, Nathalie Koble, maître de conférences à l'École Normale Supérieure : « Abréger les romans en prose : « visce de mauvais escrivain » ou art poétique du traduire ? » Le 5 février, Carla Rossi, docteur ès lettres : « Posture d'auteur et choix identitaire : *si sui de France*. » Le 12 février, Sylvie Lefèvre, professeur à l'université de Tours : « La tentation lyrique ou allégorique des saluts-complaintes. » Le 19 février, Andrea Valentini, ingénieur de recherche au Collège de France : « Le récit comme poésie : les monologues lyriques dans quelques romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. »

Le séminaire s'est poursuivi à l'université de Chicago le vendredi 11 avril 2008, sous la forme d'un colloque réuni autour de Michel Zink à l'initiative de Daisy Delogu sur le thème : « Ce que la poésie raconte. » L'exposé d'ouverture de Michel Zink a été suivi des communications suivantes : Elizabeth Poe (Tulane University), « In the Beginning was the Razo » ; H. Justin Steinberg (University of Chicago), « Making Poems Tell Stories in Dante's *Vita Nuova* » ; Kevin Brownlee (University of Pennsylvania), « Poetry, Music and Narrative in Guillaume de Machaut's Motets » ; David Hult (University of California, Berkeley), « Thoughts of the mise en scène of the lyric voices : Alain Chartier's *Belle Dame sans Mercy* » ; Nancy Freeman Regalado (New York University), « Who tells the stories of poetry / Qui raconte la poésie ? : Villon and his Readers ». Le colloque s'est conclu sur une table ronde animée par Claudio Giunta (Università degli studi di Trento), Alison James (University of Chicago), Mark Payne (University of Chicago) et Eleonora Stoppino (University of Illinois, Urbana-Champaign).

S'agissant du cours, six heures ont été délocalisées à l'université de Toulouse II, à l'université de Chicago et à l'université de Bonn.

Toutes les heures de cours données à Paris ont été diffusées par France-Culture dans le cadre de l'émission « Éloge du savoir » et sont disponibles en podcast sur le site du Collège de France.

## ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

## PUBLICATIONS

*Livre*

*Un portefeuille toulousain*, Paris, Éditions de Fallois, 2007, 234 p.

*Articles*

« Paul Zumthor. La vie ouverte en poésie », dans *Paul Zumthor. Traversées*, sous la direction d'Éric Méchoulan et de Marie-Louise Ollier, Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 187-193.

« La frontière et la définition de la littérature », dans *L'idée de frontière dans les littératures romanes*. Actes du Colloque international, Sofia, 25-27 février 2005. Textes réunis par Stoyan Atanassov, Presses Universitaires de Sofia « Saint Clément d'Ohrid », 2007, p. 14-21.

« Medioevo al presente », dans *Il Sole — 24 Ore*, 9 septembre 2007, p. 32 (trad. Carlo Ossola).

« Conclusions », dans *La place de la musique dans la culture médiévale*. Actes du Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac le mercredi 25 octobre 2006. Édités par Olivier Cullin, Turnhout, Brepols, 2007, p. 139-143.

« Conclusions », dans *La traduction vers le moyen français*. Actes du II<sup>e</sup> colloque de l'AIEMF, Poitiers, 27-29 avril 2006. Dir. Claudio Galderisi et Cinzia Pignatelli, Turnhout, Brepols, 2007, p. 453-457.

« Jacques Le Goff et la voix poétique », dans *L'Europe et le livre au Moyen Âge — II Hommage au Prof. Jacques Le Goff. Revista portuguesa de história do livro, Revue portugaise d'histoire du livre X*, 2006, n<sup>o</sup> 20, p. 305-310 (parution automne 2007).

« El Grial o el mito de la salvación », dans *Philia. Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas*, 1, automne 2007, p. 115-140.

« La narración de la poesía. *Vidas y razos de los trovadores occitanos* », dans *De los orígenes de la narrativa corta en occidente*, Ginebra magnolia, TESSEL.LA, Lima (Pérou), 2007, p. 119-137.

« The Place of the Senses », dans *Rethinking the Medieval Senses. Heritage, Fascinations, Frames*, éd. Stephen G. Nichols, Andreas Kablitz et Alison Calhoun, Baltimore, Johns Hopkins U. P., 2008, p. 93-101.

« Raimon de Miraval, entremetteur ou éternel mari ? », dans *L'homme dans le texte. Mélanges offerts à Stoyan Atanassov à l'occasion de son 60<sup>e</sup> anniversaire*, Sofia, Presses universitaires de Sofia « Saint Clément d'Ohrid », 2008, p. 29-38.

« Le XII<sup>e</sup> siècle français : le rayonnement sans la puissance », dans *France Forum*, nouvelle série, n<sup>o</sup> 29, mars 2008, p. 36-38.

« Pourquoi lire la poésie du passé ? », dans *La conscience de soi de la poésie*, sous la direction d'Yves Bonnefoy, Paris, Seuil, 2008, p. 161-169.

« Introduction. La prison et la nature de la poésie », dans « *Le loro prigionì* » : *scrittura dal carcere*, éd. Anna Maria Babbi et Tobia Zanon, Vérone, Edizioni Fiorini, 2008, p. 1-18.

Comptes rendus, Académie des inscriptions et belles-lettres : *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental*, éd. Jean Leclant et Michel Zink, dans *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 2006, juillet-octobre*, Paris, De Boccard, 2006 (parution 2008), p. 1476-1479 ; *Portraits de troubadours. Initiales des chansonniers provençaux I et K (Paris, BNF, ms. Fr. 854 et 12473)*, éd. Jean-Loup Lemaître et Françoise Vielliard, *ibid.*, p. 1479-1481.

## PARTICIPATION À DES COLLOQUES

4-6 octobre 2007, Beaulieu-sur-Mer. XVIII<sup>e</sup> colloque de la Villa Kérylos (Institut de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), « Pratiques et discours alimentaires en Méditerranée de l'Antiquité à la Renaissance. » Communication : « La poésie par le menu. Pourquoi la nourriture est-elle au Moyen Âge un sujet poétique ? ».

20 octobre 2007, Paris, Fondation Singer-Polignac : « Les Académies en Europe, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles ». Conclusions.

22-23 octobre 2007, Paris, Institut de France : « Les Académies en Europe au XXI<sup>e</sup> siècle ». Organisation scientifique de la rencontre. Conclusions générales.

16-17 novembre 2007, Paris, Institut historique allemand — Institut hongrois : « Sainte Élisabeth (1207-1231). Huit siècles de rayonnement européen ». Communication : « *La Vie de sainte Élisabeth de Hongrie* de Rutebeuf ».

24 mai 2008, Villa Lagarina (TN, Italie), Palazzo Guerrieri-Gonzaga, séminaire international organisé par Anna Maria Babbi, Claudio Galderisi et Michel Zink, « Rileggere il Medioevo ». Exposé d'ouverture, présidence du colloque et conclusions.

## CONFÉRENCES

Oxford, Maison française, « Les images du récit et l'esprit du poème : réflexions sur « l'histoire d'amour sans paroles » du manuscrit Chantilly, Musée Condé 388 » (6 novembre 2007) — Aubervilliers, Théâtre équestre Zingaro, Les lundis du Collège de France, « De l'utopie au carnaval : le théâtre du Moyen Âge » (12 novembre 2007). — Université de Genève et Université de Zurich, « Perspectives sur la littérature du Moyen Âge : à la recherche de la bonne distance » (22 novembre et 12 décembre 2007). — Université de Toulouse-Le Mirail, « Le *Roman de Renard*, roman de la faim » (27 novembre 2007). — Saint-Germain-en-Laye, cercle d'études médiévales « La Licorne », « Nature et poésie au Moyen Âge » (13 février 2008). — Université de Padoue, « La chanson volée. Arnaut Daniel, *Anc ieu non l'aic, mas elha m'a* (BdT 29, 2) et sa *razo* » (21 mai 2008). — Université de Vérone, « Que peut la littérature secondaire ? » (23 mai 2008).

## DISTINCTION

Le professeur a été lauréat du Prix Balzan 2007 (« Les littératures européennes : 1000-1500 »).

## ACTIVITÉS DE LA CHAIRE

Odile Bombarde, maître de conférences

*Publications :*

« La pensée du rêve », dans *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs* (Actes du colloque de Cerisy), Daniel Lançon et Patrick Née éd., Paris, Hermann, 2007, p. 547-584.

« Poésie et psychanalyse : « ouvrez-moi cette porte... », dans *La Conscience de soi de la poésie, Actes des colloques de la Fondation Hugot*, Seuil, 2008, p. 77-94.

*Colloques :*

« Mémoire fertile et souvenir rêvé », (Colloque *Baudelaire et Nerval, poétiques comparées*, Université de Zurich, 25-27 octobre 2007)

« Du récit au poème, la 'Femme noire' de Pierre Jean Jouve », (Journée *Visages de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle*, Université de Nancy III, 24 janvier 2008)

Catherine Fabre, maître de conférences

**Conférence :**

« Ces Messieurs de la Religion », conférence donnée à La Valette, Malte le 2 mai 2008.

Andrea Valentini, ingénieur de recherche

**Publications :***Livre*

*Le remaniement du Roman de la Rose par Gui de Mori. Étude et édition des interpolations d'après le manuscrit Tournai, Bibliothèque de la Ville, 101*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, « Anciens auteurs belges », n. s., 14, 2007, 306 p.

*Articles*

« Notice sur un manuscrit du *Roman de la Rose* acheté par la Bibliothèque nationale de France (n.a.f. 28047) », dans *Romance Philology*, t. 61, 2007, p. 93-101.

« Sur la date et l'auteur du remaniement du *Roman de la Rose* par Gui de Mori », dans *Cahiers de l'AIÉF*, t. 59, 2007, p. 361-381 (publié une première fois dans *Romania*, t. 124, 2006, p. 361-377 ; republié pour avoir obtenu le prix de l'AIÉF 2006).

« Entre traduction et commentaire érudit : Simon de Hesdin 'translateur' de Valère Maxime », dans Claudio Galderisi et Cinzia Pignatelli dir., *La traduction vers le moyen français*. Actes du II<sup>e</sup> colloque de l'AIEMF (Université de Poitiers, 27-29 avril 2006), Turnhout, Brepols, « The Medieval Translator », 11, 2007, p. 353-365.

« D'adolescent inconscient à chevalier inconstant. Spécificité du héros dans le roman occitan de *Jaufré* », dans Gary Ferguson dir., *L'homme en tous genres*, numéro thématique d'*Itinéraires*, publication du Centre d'étude « Nouveaux espaces littéraires » (Université de Paris 13), à paraître en 2008.

*Conférences*

Collège de France, séminaire de M. le Professeur Michel Zink, « Le récit comme poésie : les monologues lyriques dans quelques romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles » (19 février 2008). — Université de Parme, « I monologhi del romanzo di *Jaufre* sono delle *cansos* ? » (5 mars 2008). — Université de Paris 3-Sorbonne nouvelle, « Les gloses lexicales et philologiques dans la traduction de Valère Maxime par Simon de Hesdin » (28 mars 2008).