

Littératures de la France médiévale

M. Michel ZINK, membre de l'Institut
(Académie des inscriptions et belles-lettres), professeur

ENSEIGNEMENT : QUEL EST LE NOM DU POÈTE ?

Cours

Dans l'un des manuscrits qui nous ont conservé les chansons des troubadours, une lettrine ornée représente l'un d'eux, Guilhem de Cabestany, vu de dos sur un cheval dont la large croupe occupe l'essentiel de la miniature. Pourquoi se donner la peine de représenter le poète si c'est pour le montrer de dos ? Au reste, serait-il de face qu'on n'en verrait pas beaucoup plus, puisqu'il est revêtu de ses armes et que son visage serait caché par le heaume.

Quel est le nom du poète ? Tel était le titre du cours de cette année. Non seulement l'image supposée représenter Guilhem de Cabestany ne révèle pas le poète, mais encore elle met sa coquetterie à le dissimuler. Elle se donne ostensiblement pour une mystification. Le poème dont elle illustre la première lettre (le L de *Lo dous cossire*, « Le doux souci ») ne livre pas davantage le nom du poète, puisqu'il célèbre un amour qui doit demeurer secret. Mais le poème engendre un récit (une version de la légende du cœur mangé) dans lequel le nom du poète est l'enjeu du poème. Ou plus exactement, le nom de la femme aimée, que le poème laisse deviner imprudemment et inévitablement, puisqu'un poème d'amour est un aveu d'amour : ce qu'il déclare intime et secret, il en viole par là même l'intimité et en dévoile le secret. C'est une contradiction essentielle, inévitable de la poésie.

Cette contradiction, la miniature, d'un art pourtant grossier, l'exprime subtilement en montrant de poète de dos. Alors même qu'une rubrique du manuscrit livre le nom de Guilhem de Cabestany, alors même que la biographie, la *vida*, qui précède le poème invente à l'indiscrétion qu'est tout poème d'amour les conséquences les plus tragiques pour son auteur, la lettre enluminée au seuil du poème ramène à la question : quel est le nom du poète ?

Cette question, nous nous la posons toujours, et même plus encore, au XXI^e siècle, mais de façon plus immédiate et moins recherchée. Nous avons besoin de savoir qui est l'auteur, de connaître sa vie réelle, et non imaginée à partir de son œuvre, de

voir les traits de son visage sur une photo, et non une représentation conventionnelle et une vue de dos.

De l'enluminure médiévale à la jaquette du livre d'aujourd'hui, le cours a posé la question de la relation entre l'auteur et l'œuvre telle que l'œuvre la suggère au lecteur et telle que le lecteur la perçoit. La question de la relation entre le créateur, son œuvre et la réception de cette œuvre. La question de l'identité de l'auteur, non pas en elle-même, mais telle que l'œuvre la pose, et telle qu'elle la pose, non pas dans tous les arts, mais spécifiquement dans le domaine de la littérature, autrement dit dans l'ordre du langage, où la coïncidence de l'auteur à son œuvre est le plus aisément supposée et la confusion entre l'un et l'autre le plus aisément opérée.

Cette question n'a pas été envisagée pour l'essentiel dans ses données objectives et factuelles, celles de l'histoire et de l'histoire littéraire confrontées à des problèmes d'attribution incertaine, mais comme une question herméneutique posée et supposée par l'œuvre et la lecture qui en est faite. Elle a été posée à la littérature du Moyen Âge, mais en prenant pour point de départ les réponses diverses, voire contradictoires, que la critique moderne a cru lui trouver dans cette littérature.

Toute l'histoire de la littérature pourrait s'écrire du point de vue de la coïncidence de l'auteur à son œuvre, suivant qu'elle est, selon les époques, les lecteurs, les registres de la lecture ou de l'interprétation, admise comme une évidence, mise en doute, subvertie, récusée, ou parfois simplement non envisagée. Or il se trouve qu'au cours des dernières décennies, le regard porté sur cette question a radicalement changé.

Signe de cette évolution : le triomphe des biographies, dont on reconnaît aujourd'hui sans gêne l'importance dans l'ordre de la pensée historique et littéraire. Souvenons-nous : il y a trente ans, le genre était moqué, vilipendé. Pour les historiens, son péché était d'entraîner du côté de l'histoire événementielle et de supposer aux individus une influence décisive sur le cours de l'histoire. Quant aux biographies d'écrivains, elles étaient, il y a trente ou quarante ans, encore plus méprisées que les biographies de personnages historiques. Elles étaient atteintes par l'opprobre qui touchait toute étude de « l'homme et l'œuvre ». Elles paraissaient une excroissance du Lagarde et Michard. En mettant en avant un individu, en supposant que la personnalité d'un auteur pouvait avoir un intérêt au regard de son œuvre, elles étaient idéologiquement et intellectuellement suspectes. Un article fameux de Michel Foucault mettant en cause la notion même d'auteur était alors constamment invoqué (« Qu'est-ce qu'un auteur ? », 1969). La pensée de Foucault tout entière supposait d'ailleurs une sorte de critique de l'intériorité, l'esprit se présentant pour elle un peu comme une feuille de papier imprimé (c'est-à-dire ayant reçu une *impression* extérieure) repliée sur elle-même, si bien que l'impression extérieure donne l'illusion d'être intérieure et se croit intérieure. Au même moment, le structuralisme linguistique, qui fondait la grammaire transformationnelle, inspirait à la fois, par transposition ou analogie, la pensée ethnologique autour de Lévi-Strauss et la psychanalyse lacanienne (« L'inconscient est structuré comme un langage »), Lacan lui-même pratiquant de façon très brillante le commentaire des textes littéraires. Dans tous les cas, le structuralisme aboutissait à une sorte de sape du sujet : personne ne parle, « ça parle ».

« Ça parle » : la critique littéraire était en ce temps-là une critique immanente à l'œuvre elle-même, refusant de prendre en compte des référents extérieurs, au premier rang desquels la personne de l'auteur, et considérant que le texte s'auto-engendrait par le fonctionnement du langage.

Le Moyen Âge et sa littérature ont été utilisés dans cette querelle de la critique comme dans d'autres. Perçu, non sans raison, comme lieu de notre origine, le Moyen Âge tient aisément pour nous la place du père et nous l'invoquons à la fois comme repoussoir (« Nous ne sommes plus au Moyen Âge ») et comme justification (« Déjà au Moyen Âge... »). En la circonstance, le second XX^e siècle a vu une confirmation de ses convictions à la fois sur la littérature, sur le fonctionnement de l'esprit, voire sur l'idéologie sociale, dans l'anonymat de nombreuses œuvres médiévales et dans les conceptions poétiques qu'il attribuait au Moyen Âge : des conceptions qui lui paraissaient liées à l'anonymat, favorables à l'anonymat ou encourager l'anonymat parce qu'elles auraient supposé l'autonomie de la composition poétique au regard de la personnalité d'un auteur particulier. Les médiévistes s'attribuaient ainsi un rôle flatteur et se ménageaient une place inespérée dans le concert de la critique. Ils pouvaient voler au secours de la pensée dominante en montrant qu'elle redécouvrait ce que le Moyen Âge avait toujours su et qui avait été enfoui ensuite sous l'erreur et les préjugés.

Le Moyen Âge, disaient-ils, ne s'intéressait pas à la personnalité de l'auteur. Il ne cherchait pas dans l'œuvre le reflet de sa pensée, de sa sensibilité, de sa personnalité. La preuve est que beaucoup de poèmes du Moyen Âge nous sont parvenus sans nom d'auteur.

Mais voilà qu'aujourd'hui, où nous voulons tout connaître de l'auteur, y compris son visage, la littérature du Moyen Âge ne nous paraît plus si anonyme que cela. Elle qui avait fourni des arguments pour effacer le nom de l'auteur en fournit à présent pour montrer son importance.

Il est vrai qu'à l'aube de la poésie européenne, beaucoup de poèmes du Moyen Âge nous sont parvenus sans nom d'auteur. Mais à l'inverse, il est vrai aussi que beaucoup de poètes du Moyen Âge se nomment dans leur poème et font du jeu sur leur nom un jeu poétique : jeu sur les lettres de leur nom, jeu sur le sens de leur nom, jeu de cache-cache sur leur nom qu'ils dissimulent tout en donnant des indices pour le trouver.

Les médiévistes se sont donc insérés dans le courant critique du second XX^e siècle en faisant valoir qu'au Moyen Âge le poème était le fruit de règles de composition qui étaient le bien de tous, qui étaient, si l'on peut dire, dans le domaine public. L'activité poétique consistait dans leur application systématique et leurs transgressions codifiées. Elle excluait toute recherche et même toute idée de l'originalité comme tout investissement personnel d'un auteur particulier. Chercher à tirer quoi que ce soit de l'attribution d'une œuvre à un auteur était donc vain. On reconnaissait, certes, que beaucoup de poètes du Moyen Âge se nomment dans leur poème et font du jeu sur leur nom un jeu poétique. Mais, disait-on, les attributions que les œuvres elles-mêmes se donnent ou que l'on trouve dans les manuscrits sont un jeu et un leurre, un effet spéculaire ne renvoyant qu'à l'œuvre elle-même, voire une mystification pure et simple. L'anonymat n'était donc pas seulement un cas fréquent, une circonstance habituelle. Il appartenait à la nature même de la poésie médiévale. Même attribuée, toute œuvre pouvait être considérée anonyme. Que le poème fût anonyme ou qu'il exhibât un nom et le jetât en pâture au langage, la conclusion était la même : on ne pouvait rabattre le poème sur son auteur.

À cela s'ajoutaient d'autres considérations encore. En laissant dans l'anonymat une bonne partie des œuvres qu'ils contiennent, les manuscrits médiévaux montraient, disait-on, leur profonde compréhension de ce qu'est réellement la production des textes. L'abondance des variantes sapait notre fétichisme du texte

d'auteur et interdisait même de reconstituer un texte original, qui serait celui voulu par l'auteur et sorti de sa main. Certains ajoutaient que ces variantes laissaient supposer une circulation orale des œuvres, qui devaient autant à leurs interprètes qu'à un hypothétique auteur. Le truisme qui veut que le lecteur soit aussi créateur que l'auteur y trouvait son compte.

En cette période de passion pour les grandes questions théoriques, l'édition des textes paraissait une besogne ancillaire et intéressait peu. Elle était pourtant au cœur de ce débat, qui ne pouvait manquer d'avoir sur elle des conséquences importantes. Aujourd'hui, où, par un autre retour du balancier, la question de l'écotique, comme disent les Italiens, monopolise (à l'excès) l'attention des philologues, on voit bien que la querelle entre « néo-lachmannisme » et « bédierisme » ou prétendu tel met en jeu ces considérations. On voit aussi que cette querelle se déroule à front renversé : alors que Joseph Bédier ne jurait que par le génie du poète, les tenants du bédierisme éditorial se réclament d'une sorte de relativisme et invoquent l'impossibilité de remonter à un texte d'auteur ; alors que le premier effet des travaux de Karl Lachmann a été de diluer ou d'effacer la personnalité du poète, sa méthode est utilisée par ceux qui pensent qu'on peut s'approcher d'un texte authentique.

Pour en revenir au courant critique dominant dans les études de littérature médiévale au cours de la seconde moitié du ^{xx}e siècle, il s'est alimenté dès le milieu du siècle à la source d'un article du poète et philologue belge René Guiette, « D'une poésie formelle en France au Moyen Âge » (1949), promis à un immense succès. Il sous-tend en 1960 la thèse sur la poésie des trouvères d'un autre Belge, Roger Dragonetti, qui plus tard consacra plusieurs ouvrages au leurre et à la mystification qu'est, selon lui, le nom du romancier ou de son personnage dans une série de romans en effet comparables : tout Guillaume désignerait la *guile*. Ce courant s'incarne surtout, des années 60 à sa mort en 1996, dans l'œuvre et la personne de Paul Zumthor, d'abord de façon discrète, par le ton du livre et par son audience, dans *Langue et technique poétiques à l'époque romane* (1966), puis, de façon plus affirmée et avec un succès considérable, dans *Essai de poésie médiévale* (1972) et dans les livres qui ont suivi.

L'angle d'attaque de ces critiques n'était pas, on l'a compris, l'anonymat des œuvres en lui-même, mais l'idée que le formalisme poétique et les jeux du langage excluent de renvoyer l'œuvre médiévale à la personnalité de son auteur. Mais la question de l'anonymat, abordée, il est vrai, dans une perspective bien différente, était au centre des études portant sur la littérature médiévale depuis sa redécouverte à l'époque romantique, et le débat sur ce point était si peu clos au moment de l'engouement pour la « poésie formelle » qu'il interférait parfois avec lui.

Le romantisme avait été frappé par l'anonymat d'une partie importante de la poésie médiévale, particulièrement des chansons de geste, parce qu'il y trouvait une confirmation de ses conceptions touchant la naissance de la poésie et l'importance de cette naissance pour la compréhension des civilisations. Chez Percy en Angleterre, mais surtout en Allemagne chez Herder (et en un sens déjà, en Italie, mais dans un esprit différent, chez Vico, pour qui le premier âge des peuples est poétique), on trouve l'idée que chaque peuple possède un génie propre qui, avant d'être adultéré par des influences extérieures et des modèles savants imposés du dehors (Herder vise le modèle antique imposé par le classicisme français), apparaît à l'état pur dans ses toutes premières productions poétiques et se prolonge dans la poésie populaire. Une idée sous-jacente aux travaux des frères Grimm, à l'œuvre de Tieck, à la poésie de Uhland ou de Brentano.

Pourquoi cette première poésie reflète-t-elle l'âme du peuple ? Parce que, spontanée et collective, elle émane du peuple tout entier : là est le point crucial. La théorie se fonde sur l'hypothèse que le poète n'a pas de nom. Elle a besoin de l'anonymat. Elle a tendance à privilégier les œuvres anonymes comme les plus anciennes et les plus authentiques : Karl Batsch classe selon ce principe les *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*.

Certes, elle a en principe été abandonnée avec le développement de la philologie positiviste qui flétrit les « médiévistes romantiques ». Mais ceux-là mêmes qui l'ont condamnée n'ont jamais réussi à s'en débarrasser entièrement. D'une part, les similitudes ou les filiations entre la littérature du Moyen Âge et les contes ou les chansons populaires étaient indéniables. D'autre part, le renoncement au romantisme n'empêchait pas que l'histoire littéraire, discipline nouvelle, s'opposait, en se voulant un domaine de l'histoire et une science positive, à la rhétorique, qui prétendait à l'universalité et à l'intemporalité des valeurs héritées de l'Antiquité, et qu'elle s'enracinait dans une histoire de l'Europe conçue comme une histoire de l'émergence des nations, en ce XIX^e siècle, époque du bouillonnement autour des nationalités, époque des combats pour l'unité italienne et l'unité allemande, époque des nationalismes. Dans ce contexte, l'histoire littéraire ne pouvait pas se passer de l'idée d'un génie particulier à chaque peuple : seule l'identité irréductible de chaque peuple justifiait que chaque peuple écrivit sa propre histoire littéraire et que l'histoire littéraire fût chaque fois conçue comme une histoire nationale, ce qui ne s'imposait à vrai dire nullement. Les historiens de la littérature médiévale se veulent positivistes dès les années 1860. Ils refusent d'être considérés comme des romantiques, mais, français ou allemands (surtout les Français, d'ailleurs), ils sont généralement, à partir de la guerre de 1870, nationalistes. Or, le nationalisme littéraire est romantique.

Et lorsque cette forme de nationalisme a disparu, après la deuxième guerre mondiale, la théorie littéraire qui triomphait dans ces années-là, tout en étant encore plus farouchement antiromantique, car le romantisme représentait pour elle la croyance en l'originalité du poète, en la sincérité de ses épanchements, en la possibilité pour l'œuvre de refléter la personnalité et l'âme de son auteur, avait, comme on l'a dit, besoin de l'anonymat pour conforter l'idée d'un fonctionnement impersonnel du langage et du texte. Aussi a-t-on vu Paul Zumthor consacrer une enquête approfondie et deux ouvrages remarquables à la poésie orale en comparant les formes qu'elle revêt dans le monde entier au statut qui était le sien au Moyen Âge et qui, selon Zumthor, était plus important qu'on ne le croit généralement.

Toutefois, Paul Zumthor était un esprit trop habile et trop pénétrant pour tomber dans le piège et l'illusion de l'oralité. L'oralité médiévale, nous ne la connaissons que par l'écrit. C'est évidemment par l'écrit que les œuvres sont parvenues jusqu'à nous. Les effets de l'oralité ont été conservés, voire artificiellement recréés dans l'écrit par un scribe copiant un manuscrit dans un autre manuscrit. De tout cela, Zumthor est bien entendu conscient. Aussi distingue-t-il soigneusement une « oralité première » (les œuvres sont composées, diffusées et conservées oralement) d'une « oralité seconde », qui est celle du Moyen Âge (les œuvres sont composées de façon mixte, diffusées oralement par la récitation, le chant, mais aussi la lecture à voix haute, conservées par écrit). Et il met l'accent, non sur l'oralité en elle-même, mais sur la *voix* de l'interprète, voix perdue, mais dont la qualité, les modulations, les effets faisaient, selon lui, partie intégrante de l'œuvre, dont la conservation écrite est une conservation mutilée.

Ces considérations compliquent encore la question de savoir quel est le nom du poète. Car le poème est-il rapporté à celui qui le signe, à celui à qui on l'attribue, à celui qui s'y nomme, à celui qui s'y laisse deviner ou à celui dont la voix le porte, à celui qui le fait résonner, à celui qui est physiquement présent devant les auditeurs ? Cette hésitation, nous la connaissons encore : l'auteur d'une chanson est-il le chanteur auquel tous l'associent ou son parolier ?

Mais avant d'aborder ces questions, le cours s'est interrogé sur la question de savoir ce qu'est un auteur au Moyen Âge et il s'est justifié de préférer le mot *poète* au mot *auteur*.

Le Moyen Âge rapproche, bien entendu, *auctor* de *auctoritas*, mais il sait aussi que le mot est de la même racine que *augere*, augmenter. D'une part, l'autorité a pour lui partie liée avec l'ancienneté. Un auteur appartient au passé. Les chansons de geste emploient souvent le mot autorité pour désigner la source du récit. D'autre part, l'auteur est à ses yeux celui qui augmente, qui amplifie une matière déjà existante. Conrad de Hirsau le dit en ces propres termes et saint Bonaventure distingue le scribe du compilateur, du commentateur et de l'auteur selon la proportion entre le préexistant et le nouveau dans le texte produit, sans envisager la possibilité d'une création entièrement nouvelle. Toute œuvre nouvelle est conçue comme un tissu de réminiscences et de citations. Elle n'existe qu'au regard de l'autorité dont elle s'inspire, à laquelle elle se réfère ou au regard de laquelle elle se situe. C'est une réalité si générale que la littérature médiévale tout entière peut l'illustrer.

On en a donné quelques exemples pris dans des ordres divers. Ils ont montré que dans cette situation constante où l'auteur est très littéralement celui qui ajoute et où son rôle consiste à augmenter une tradition antérieure en la glosant, en l'assimilant à son propre texte, en dialoguant avec elle, la réponse à la question « quel est le nom de l'auteur ? » n'est pas si aisée.

Cette question, comprise comme celle de savoir ce que chaque auteur ajoute à l'autorité, se pose pourtant au Moyen Âge, non comme une question d'esthétique et de théorie littéraire, mais comme une question particulièrement cruciale s'agissant des livres saints : elle consiste à se demander à propos de chaque livre de la Bible ce qui revient respectivement à Dieu, qui l'a inspiré, et à l'auteur inspiré qui l'a écrit (par exemple David pour les Psaumes, Salomon pour le Livre de la Sagesse), voire au commentateur le plus proche de l'auteur inspiré (Philon le Juif pour la Sagesse, selon Bonaventure).

À cela s'ajoute une confusion qui enrichit et brouille la notion d'auteur. Le Moyen Âge tend en effet à confondre *auctor*, auteur, dérivé de *augere*, augmenter, et *actor*, acteur, dérivé de *agere*, agir. Comme le Père Chenu l'a autrefois montré, cette confusion entraîne une distinction, qui rejette *auctor* du côté de l'*auctoritas* et tend à réserver à *actor* le sens d'auteur d'un ouvrage, qu'avait *auctor* en latin classique et qu'il a de nouveau pour nous.

En substituant la notion d'agir à celle d'augmenter, le mot acteur permet d'arracher l'auteur à l'autorité du passé. Il l'investit d'une autorité dans le présent de la création littéraire. Cette autorité d'un type nouveau est fragile, menacée, discutable, puisqu'elle n'est plus confortée par l'éloignement du temps et par la sacralisation du passé. Elle oblige l'auteur à assumer ses propos, à payer de sa personne, à se mettre en scène, à se faire l'acteur de son œuvre, à faire l'acteur au sens actuel du terme. Quand ce mot d'acteur cèdera à nouveau la place au mot auteur, il en aura métamorphosé le sens en le contraignant à assumer sa propre autorité. Mais au Moyen Âge, il est délicat, pour toutes les raisons qui ont été

exposées, d'employer le mot « auteur » dans son sens moderne. Cet emploi risque de faire oublier que le Moyen Âge voit dans l'auteur une autorité et dans le travail de l'écriture et de la composition littéraire un perpétuel remaniement, une perpétuelle rumination de l'autorité, non une création *ex nihilo*. Cet emploi fausse et simplifie les données de la question que nous nous posons. D'un autre côté l'emploi du mot « auteur » au sens médiéval est peu adapté à une bonne partie de la littérature vernaculaire pour laquelle les notions d'autorité et de compilation, sans manquer totalement de pertinence, ne s'imposent pas nécessairement au premier chef. C'est pourquoi le cours a préféré employer le mot *poète*, certes également ambigu au Moyen Âge comme aujourd'hui, mais dont les ambiguïtés sont plus faciles à lever.

On est passé ensuite à une dernière question préliminaire en faisant apparaître la façon dont les présupposés modernes sur la relation du poète à son œuvre pèsent sur les méthodes des éditeurs de textes.

Jusqu'au XIV^e siècle, nous ne possédons pas de manuscrit littéraire autographe en langue vulgaire. Nous ne possédons même pas de manuscrit exactement contemporain des œuvres qu'il contient. Plusieurs décennies au moins séparent toujours le manuscrit le plus ancien de la date de composition de l'œuvre, quand nous pouvons la déterminer. Comme les manuscrits sont notre seul accès à la littérature médiévale, la relation entre l'œuvre et le poète est à nos yeux brouillée par cet écart temporel qui nous interdit de rapporter directement le texte que nous avons sous les yeux à celui qui l'a produit et qui nous contraint aux conjectures touchant la vie de ce texte, ses avatars, ses transformations entre le moment où il a été produit et celui où nous le saisissons.

Or cette reconstitution met en jeu l'idée que nous nous faisons du poète à partir de celle que nous nous faisons de la transmission des œuvres littéraires au Moyen Âge, cette idée dépendant elle-même de la conception de l'activité poétique et de l'œuvre littéraire que nous prêtons au Moyen Âge. Le témoignage factuel, irrécusable des manuscrits que nous avons sous les yeux peut être interprété de mille façons comme le montre l'opposition des méthodes proposées pour leur édition. Le choix entre la tentative de reconstitution du texte original à partir du classement des différents manuscrits (méthode de Karl Lachmann) et la reproduction scrupuleuse d'un texte effectivement reçu, celui d'un manuscrit unique retenu comme étant le meilleur (méthode de Joseph Bédier) implique des conceptions différentes de la relation entre le texte et son auteur.

La démarche lachmannienne suppose dans son principe que le poète, qu'on puisse lui donner un nom ou qu'il reste accidentellement anonyme, existe vraiment : idéalement, on devrait pouvoir retrouver le texte tel qu'il est sorti de sa plume ou tel qu'il l'a dicté, avant qu'il soit déformé par les fautes liées à sa transmission. La théorie de Bédier est qu'on ne peut pas retrouver ce texte original. On ne le peut pas pour des raisons pratiques (la reconstitution d'un *stemma* à partir des fautes communes est illusoire, celle d'un texte original à partir des leçons de divers manuscrits est fragile et subjective). Dans ces conditions, plutôt que d'inventer sur des bases incertaines un texte artificiel, mieux vaut reproduire le texte d'un manuscrit – texte qui a au moins la qualité d'exister et d'avoir été réellement lu.

Cela, c'est la position de Bédier lui-même. Mais dans son esprit, semble-t-il, être fidèle au manuscrit choisi (à condition que le choix fût mûrement pesé) revenait à être fidèle au poète, plus fidèle au poète que dans l'effort de Lachmann pour reconstituer son texte original. Car le choix de la *lectio difficilior*, principe qui devait intervenir dans le choix du manuscrit retenu et qui guidait nécessairement

l'éditeur dans son effort pour le corriger le moins possible, donnait une assurance de retrouver la main d'un poète dans lequel Bédier voyait un créateur, nécessairement supérieur aux scribes ou aux remanieurs qui avaient ensuite altéré son texte dans le sens de la facilité. Le choix de la *lectio difficilior* contre la *lectio faciliior* n'est pas pour lui un choix esthétiquement neutre, fondé sur la constatation du comportement habituel d'un scribe ou de n'importe qui face à une difficulté de lecture, mais un acte de foi dans le génie du poète.

Telle était donc la position de Joseph Bédier. Mais en France, elle a été, à la fin du ^{xx}^e siècle, prolongée et aménagée en fonction de l'idéologie critique du temps. On a considéré, non pas qu'il y avait une impossibilité pratique à retrouver le texte tel que l'a produit le poète, mais que ce texte n'existe pas et que seules existent les variations sur le texte produites par sa transmission. Ainsi Joseph Bédier, chantre du génie individuel du poète (on le verra à propos des chansons de geste) est devenu le protecteur de ceux qui entendaient faire disparaître le poète. À l'inverse, Karl Lachmann, nourri de la pensée romantique d'une poésie émergeant obscurément des profondeurs d'un peuple entier, Karl Lachmann qui a accrédité l'idée que l'*Illiade* est constituée de poèmes séparés et qui, s'agissant du Moyen Âge, a appliqué la même méthode et la même hypothèse au *Nibelungenlied*, est devenu le saint patron de ceux qui sacralisent le texte authentique, en particulier de la grande génération des philologues italiens formés à l'école de Benedetto Croce. Il faut dire qu'il l'est à plus juste titre que Bédier ne l'est devenu du n'importe quoi éditorial, car il était bien à la recherche de l'authenticité textuelle, lui qui cherchait à distinguer dans le *Nibelungenlied* des parties authentiques de parties adventices.

Autrement dit, comme l'ont bien vu les philologues italiens les plus pénétrants, ce n'est pas le bédierisme qu'il faut opposer au néo-lachmannisme. C'est le néo-bédierisme qu'il faut opposer au lachmannisme. Dans l'hypothèse lachmannienne, le nom du poète cache un poète. Telle est aussi l'hypothèse bédieriste. Mais dans l'hypothèse néo-bédieriste, le nom du poète cache le pur fonctionnement du texte. Comme l'écrit Fabio Zinelli : « La question du statut de l'auteur est, en fin de compte, une clé importante pour comprendre pourquoi la méthode lachmannienne a remporté un tel succès en Italie. »

Ces préliminaires achevés, on s'est penché sur l'anonymat et la présence du poète dans les chansons de geste, genre qui avait incarné aux yeux des romantiques la forme et le style de la poésie primitive telle qu'ils se la représentaient : les traits d'expression orale et les allusions à une interprétation devant un public large et socialement indifférencié (« Écoutez une bonne chanson... »), les laisses assonancées, la syntaxe simple et paratactique, le style formulaire aux phrases lapidaires moulées dans les limites du vers, la répétition de la psalmodie, le ressac des laisses parallèles, la peinture des comportements sans analyse psychologique, la claudication âpre du décasyllabe à césure asymétrique, l'ancrage historique dans un passé lointain. La thématique guerrière des chansons de geste, aisément interprétée comme « nationale » en relation avec la langue dont elles offraient les premiers monuments poétiques, comme leur anonymat presque généralisé permettaient à la pensée romantique d'y voir cette première poésie collective et spontanée où s'incarne le génie national de chaque peuple.

La question de l'auteur ou de son absence a été très tôt mise en avant par la tournure que le débat sur les chansons de geste a rapidement prise. Ce débat s'est centré sur leur origine et plus précisément sur la relation qui lie ces poèmes, dont les plus anciens ne remontent pas en deçà des dernières années du ^{XI}^e siècle et dont

la plupart sont sensiblement plus récents, aux événements vieux de deux ou trois siècles dont ils gardent une mémoire, certes vague, certes déformée, mais une mémoire tout de même. On a rappelé les termes de ce débat, en l'illustrant brièvement par les exemples classiques de la *Chanson de Roland* du cycle de Guillaume d'Orange, de *Girard de Roussillon*, afin de mettre en évidence la façon dont la question du poète et de son nom y est nécessairement impliquée. Comment l'histoire est-elle devenue poème ? Comment la mémoire historique s'est-elle déformée ? Comment les poèmes ont-ils pris corps ? À qui rapporter ces changements ? Quel est le nom du poète ?

Là encore, on a dû passer par un bref résumé d'histoire littéraire sur la théorie des cantilènes de Gaston Paris, sa rectification par Pio Rajna, « l'individualisme » de Joseph Bédier, le « néo-traditionalisme » de Ramon Menéndez Pidal. Même si les cantilènes ont rapidement été passées par pertes et profits (Gaston Paris lui-même devait assez vite reconnaître que Pio Rajna avait raison), la discussion s'est longtemps focalisée sur la question de savoir s'il était possible ou non de déceler derrière le poème la personnalité d'un poète, avec l'idée que, si on le pouvait, Joseph Bédier avait raison et que, dans le cas contraire, Ramon Menéndez Pidal l'emportait. Tel était l'enjeu, par exemple, du débat sur Turol. Mais la question ne se pose pas en termes aussi simples. Même dans le cas des chansons de geste, même s'agissant des ces poèmes supposés s'enfoncer dans la nuit primitive des origines de la poésie, la présence du poète dans l'œuvre est un procédé littéraire usuel et son nom est parfois cité. Mais est-ce sa présence que l'on décèle ou celle d'un récitant derrière lequel il se cache et dont il fait un personnage ? Le nom qui apparaît parfois est-il le sien ou celui d'un relais dans la diffusion du poème ?

On a, bien entendu, examiné d'abord le cas du fameux Turol mentionné au dernier vers de la *Chanson de Roland* dans la version du manuscrit d'Oxford, sans aller beaucoup au delà d'un état de la question. La mystérieuse brièveté du dernier vers, *Ci falt la geste que Turolus declinet*, ouvre le champ des hypothèses, mais de façon un peu vaine, puisque chaque mot de ce vers peut s'entendre de diverses façons et qu'on n'aboutira jamais à aucune certitude. Peut-être vaut-il mieux ne pas se focaliser sur la seule *Chanson de Roland* et regarder ailleurs comment la situation se présente dans d'autres chansons de geste. À quoi bon, dira-t-on. Certes, dans presque toutes, sauf précisément dans la *Chanson de Roland* d'Oxford qui commence *in medias res*, le « jongleur » se met en scène dans la première laisse (souvent aussi ailleurs au cours du poème) pour inviter à écouter la « bonne chanson » qu'il tient d'une source vénérable ou sûre, à la différence des mauvais jongleurs qui racontent n'importe quoi. Mais toutes ces entrées en matière presque identiques n'ont, semble-t-il, rien à voir avec l'énigmatique dernier vers du *Roland* d'Oxford.

Rien à voir, vraiment ? La mise en scène initiale du jongleur est bien une manière d'attirer l'attention sur le poète. Elle pose la question de la relation entre le poème qu'il va chanter et sa source, la question de savoir qui est le poète. Et puis il arrive aussi qu'un poète se nomme dans la chanson de geste ou que la chanson de geste renvoie à un nom de poète. Le cours en a étudié deux exemples, celui de Jean Bodel et celui de Bertrand de Bar-sur-Aube.

Le grand poète arrageois Jean Bodel (vers 1165-1210) se nomme dans la *Chanson des Saisnes*, mais aussi dans un fabliau et dans les *Congés*, poème composé en 1202 au moment où, s'appêtant à partir pour la croisade, il est atteint de la lèpre et doit se retirer dans la léproserie où il mourra huit ans plus tard. Les *Congés* présentent naturellement un cas particulier. Un poème tellement personnel, tellement intime !

Un poème qui nomme des dizaines de personnages réels, amis de Jean Bodel. Les *Congés* s'ouvrent, à la première personne, sur l'annonce d'un poème dans lequel le poète s'épanchera et ne parlera que de lui :

Pitiez, ou ma matere puise,	Pitié, qui me fournit mon sujet,
M'ensaigne k'en ce me deduise	m'enseigne à me distraire
Que je sor ma matere die.	en m'exprimant à mon sujet.

Mais il ne se nomme pas. Les strophes s'enchaînent, dans lesquelles il s'épanche, rentre à lui-même, ne cesse de parler de lui et de son mal, et dans lesquelles en même temps il s'adresse avec précision à tous ses amis en appelant chacun par son nom, sans que jamais il se nomme lui-même. Pourtant ce n'est pas un parti-pris systématique, puisqu'il le fait une fois, vers le tiers du poème, mais comme par hasard – au hasard d'une formule toute faite : « Salue-les de la part de Jean Bodel. » Le poème à la fois le plus intime et le plus exhibitionniste de Jean Bodel (et peut-être de toute la littérature médiévale) n'est pas celui qui est rapporté avec le plus d'insistance au nom de son auteur.

À la fin du fabliau *Li sohaiz desvez* (lire en réalité, comme l'a montré L. Rossi, *Le souhait des vits*), Jean Bodel se nomme, en parlant de lui à la troisième personne, en se présentant comme « un rimeur de fabliaux » qui a entendu raconter celui-ci, l'a trouvé bon et l'a « mis avec les siens ». Autrement dit, il ne s'attribue qu'à demi la paternité du fabliau : il n'en est que le « rimeur ». S'il le « met avec les siens », c'est qu'il n'est pas à lui. Face à une telle relation de l'auteur à l'œuvre, comment espérer trancher le cas Turolde selon nos propres conceptions de la propriété littéraire ? D'ailleurs, dès les premiers vers, Jean Bodel annonce qu'il va raconter une histoire qu'il a entendue :

D'une aventure que je sai,	D'une aventure que je connais,
Que j'oï conter à Douai	que j'ai entendu raconter à Douai,
Vous conterai briement la somme.	je vais vous raconter brièvement l'essentiel.

Ici, il ne se nomme pas, mais il emploie la première personne. À cette époque, le poète peut dire « je » quand il n'énonce pas son nom, mais il dit toujours « il » quand il se nomme. L'auto-nomination appelle l'emploi de la troisième personne, situation qui ne changera qu'à la fin du Moyen Âge et qui n'est pas sans signification.

On le voit bien dans le prologue de la *Chanson des Saisnes*, où l'implication du jongleur et celle du poète se manifeste de façon à la fois traditionnelle et particulière.

Traditionnelle, car on y trouve un éloge de la chanson et de son jongleur – interprète, qui fait sa propre réclame pour attirer les auditeurs. Il est seulement plus adroit que beaucoup d'autres. La première laisse vante le type de sujet (la « matière ») choisi. La deuxième vante la qualité poétique de la chanson, en annonce le registre et met en appétit par une sorte de *teaser* qui en résume le début. La troisième remonte aux origines familiales, dynastiques et historiques du récit.

C'est dans ce contexte que se situe la célèbre distinction entre les trois « matières » de Bretagne, de Rome et de France. La séduction frivole de la fiction arthurienne, c'est bien ; la sagesse et l'instruction des romans antiques, c'est mieux ; mais rien ne vaut la vérité. C'est pourquoi le poète choisit de traiter de la matière de France : il s'en tient à la matière la plus véridique (v. 12). Tous les prologues, ceux des romans (par exemple le *Roman de Troie*), ceux des chansons de geste revendiquent la vérité d'une œuvre de qualité puisée à une source fiable. Mais Jean Bodel a l'habileté de décomposer cette revendication en deux. D'abord, la matière de France

est en soi et de façon générale plus vraie que les autres, en même temps qu'elle est la plus glorieuse puisqu'elle traite de la monarchie française, qui a la suprématie sur toutes les autres et est d'élection divine (laisse 1) ; ensuite, l'histoire particulière dont il traite, il la raconte bien et avec exactitude (laisse 2). Sur le premier point, il s'engage à la première personne, mais sans se nommer (*Et de ces trois materes tieng la plus voir disant*, v. 12, absent d'une des rédactions). Sur le second point, il s'engage en se nommant, mais en parlant de lui à la troisième personne (...*la chanson rimee que fist Jehans Bodiaus*, v. 32).

Le « je » anonyme est général. Il peut se rapporter au jongleur aussi bien qu'au poète. Il peut s'appliquer au poète qui, parmi tous les sujets qui s'offrent à lui, choisit de traiter un sujet de la matière de France, car cette matière est vraie. Il peut s'appliquer au jongleur qui, parmi tous les poèmes susceptibles de composer le répertoire d'un jongleur, préfère s'en tenir à ceux qui traitent de la matière de France.

En revanche, le nom de Jean Bodel (Jehans Bodiaus) ne peut d'appliquer qu'au poète, auteur, précise le vers 32, de la « chanson rimée ». Précision importante : les laisses des chansons de geste sont traditionnellement assonancées. Recourir à la rime est une nouveauté et une virtuosité. C'est s'imposer une difficulté supplémentaire, celle de trouver vingt fois, trente fois, quarante fois la même rime pour une laisse d'autant de vers. C'est donc à juste titre et en donnant aux mots un sens précis que le vers 31 attribue à Jean Bodel de *riches vers noviaus*. Jean Bodel est un poète assez habile pour avoir su composer une chanson rimée, qui expose la vraie histoire (*le droit conte*, v. 33), d'après la vraie source conservée à Saint-Faron de Meaux (célébré par la fameuse « cantilène »).

Ce poète Jean Bodel se confond-il avec le « je » du vers 12, celui qui tient pour la matière de France, et poursuit au début de la laisse II en opposant la belle chanson qu'il va chanter aux versions déformées par des *bastart jougleour* misérables et clochardisés ? Cette belle chanson est celle qu'a composée Jean Bodel. Mais est-il lui-même Jean Bodel ? Encore une fois, pas nécessairement. Il peut être un bon jongleur qui chante la belle chanson de Jean Bodel, tandis que les mauvais jongleurs « chantent de Guiteclin » (l'un des personnages de la chanson) n'importe comment, *par asseniaus*. Autrement dit, Jean Bodel se nomme pour revendiquer la paternité de la chanson : Jean Bodel est le nom du poète. Mais il laisse la possibilité de rapporter le « je » à un autre que lui, le jongleur qui interprètera la chanson, car c'est ainsi que sont diffusées les chansons de geste : par la voix des jongleurs. S'il se fait lui-même l'interprète de sa chanson, c'est à lui que renverra le « je », qui ne sera alors autre que « Jehans Bodiaus ». Le texte ne l'exclut pas non plus.

Le cas de Bertrand de Bar-sur-Aube est plus complexe. Son nom apparaît au début de la chanson de *Girart de Vienne*, mais aussi dans certaines rédactions de *Beuve de Hantone* ainsi que, furtivement, dans *Doon de Nanteuil*.

Après avoir annoncé que, contrairement aux mauvais « chanteurs » qui déforment l'histoire, « je la dirai, car je la connais bien et de façon fiable », la laisse IV de *Girart de Vienne* présente Bertrand comme « un noble clerc qui fit cette chanson ». Elle le montre assis par un matin de mai dans un verger au château de Bar-sur-Aube et écoutant un « gaillard pèlerin » qui, revenant de Saint-Jacques de Compostelle et de Rome, lui conte l'histoire de Girart. La laisse suivante redouble le début printanier, cette fois en ouverture au récit lui-même. Autrement dit, le noble clerc Bertrand de Bar-sur-Aube a fait autrefois cette chanson d'après le récit d'un pèlerin ; aujourd'hui « je », c'est-à-dire le jongleur, la répéterai fidèlement. Du coup, Bertrand ne peut, à tout le moins, être l'auteur des vers où le jongleur s'exprime en

son nom propre. Dans sa pose figée, par un beau matin de mai, dans un « château seigneurial », écoutant le récit d'un pèlerin, il est plus montré comme la figure tutélaire de la chanson que comme son auteur au travail.

L'une des rédactions de *Beuve de Hantone* mentionne également Bertrand de Bar-sur-Aube et lui consacre un développement qui varie selon les manuscrits. Ces manuscrits eux-mêmes, dispersés dans diverses bibliothèques européennes, n'ont pu être directement consultés avant le cours ; ils ont été cités d'après la vieille édition Demaison d'*Aimery de Narbonne*, dont une vérification ultérieure sur un manuscrit de la Vaticane a montré qu'elle n'est pas fiable. Cette partie du cours et les conclusions auxquelles elle a donné lieu devront donc être revues après un travail sur les manuscrits eux-mêmes. La conclusion provisoire est que Bertrand de Bar-sur-Aube est donné pour l'auteur de *Beuve de Hantone*, mais en des termes qui tendent en même temps à le faire entrer dans le récit qui lui est attribué et à faire de lui un personnage de l'histoire : un jongleur protégé par le père de Beuve de Hantone, victime comme lui du méchant empereur d'Allemagne, réfugié à Bar-sur-Aube et décidant de partir de là à travers le monde à la recherche de Beuve.

Enfin la chanson de *Doon de Nanteuil*, fait l'éloge d'un jongleur au vaste répertoire en le comparant à Bertrand de Bar-sur-Aube, présenté ainsi comme le parangon des bons jongleurs.

Certes, plus a appris en ung sol an passé	Certes, il en a plus appris en une seule année
Qu'onques Bertran de Bar ne sceut	Que Bertrand de Bar dans toute sa vie.
en son aé.	

Ici, la gloire du jongleur Bertrand de Bar-sur-Aube n'est pas d'être à l'origine de la chanson – au point de finir par y pénétrer. Elle est de connaître beaucoup de chansons de geste. Elle n'est plus d'être la mémoire des *gesta*, mais d'avoir la mémoire des *gesta*.

On mesure ainsi combien il est difficile et peut-être vain de déterminer, dans le cas des chansons de geste, qui désigne le nom du poète. Bertrand de Bar-sur-Aube, à n'en pas douter, est bien l'auteur de *Girart de Vienne*, où il est présenté comme un clerc. Ailleurs, on croit souligner sa marque sur une chanson de geste en faisant de lui un de ses personnages, de même que le Moyen Âge attribue à Moïse l'ensemble du Pentateuque, y compris le récit de sa propre mort et les événements qui l'ont suivie. Ailleurs encore, il incarne l'excellence jongleresque et on le loue, non d'avoir composé, mais d'avoir retenu. On ne distingue pas les deux fonctions ni les deux mérites. Dans l'univers des chansons de geste, c'en est un aussi grand de se souvenir et de réciter que de composer. Nous ne sommes pas dans le monde de saint Bonaventure, où l'écrit s'ajoute à l'écrit (*augere*), mais dans un univers poétique dont les valeurs, sinon vraiment la pratique, sont celles de la poésie orale. Le nom du poète y est le nom d'une mémoire.

L'exemple de Bertrand de Bar-sur-Aube est peut-être aussi porteur d'une autre leçon. À travers les diverses rédactions de *Beuve de Hantone* et même à travers le parallélisme printanier des laisses IV et V de *Girart de Vienne* (au printemps, à Bar-sur-Aube, le « gentil clerc » Bertrand entend un « gaillard pèlerin » lui raconter l'histoire de Girart de Vienne ; cette histoire commence au printemps, à Monglane, où Garin se trouve avec sa femme), on voit le poète entrer dans la chanson, trouver sa gloire à en être *l'acteur* autant que *l'auteur*. Non seulement *auctoritas*, non seulement *augere*, mais aussi *agere*.

Ce n'est pas exactement « le poème écrasera le poète », formule de Cioran que Alain Bosquet place en épigraphe à son *Premier testament* comme la revendication de la primauté et de l'autonomie du texte face à l'intention, à l'individualité, à la subjectivité du poète. C'est plutôt : « le poème précède le poète ».

Dans tous nos efforts d'identification des poètes médiévaux, d'attribution des poèmes à tel ou tel poète, nous partons de l'idée moderne que le poète est premier, qu'il est à la source du poème, qu'il s'en veut l'auteur, c'est-à-dire, dans notre langage, le créateur. Mais lorsque le poète se nomme, il se présente comme second au regard d'une œuvre préexistante, à laquelle il ne voit pas de gloire plus grande que de s'intégrer.

Il ne s'agit pas seulement de Bertrand de Bar-sur-Aube. Nous avons vu Jean Bodel mettre au nombre de ses fabliaux une histoire qu'il a entendu raconter. Nous l'avons vu se nommer comme rimeur d'une « matière de France » qu'il trouve vraie, dans les deux sens modernes du mot : il juge qu'elle est vraie et il la découvre telle qu'elle lui préexiste, dans sa vérité. Nous voyons Tuoldus, quel que soit le sens exact du dernier vers de la *Chanson de Roland*, revendiquer la geste en lui associant son nom, en intégrant le vers à la strophe ultime, et en même temps prendre ses distances avec elle en constatant qu'elle se termine. Nous voyons les poètes, les romanciers, les chanteurs de geste se référer constamment à la geste ou au conte comme s'ils leur préexistaient (*Or dist li contes...*). Sommes-nous bien certains que pour ces poètes, « trouver » un poème soit différent de trouver un « objet trouvé », qui était là avant qu'on le découvre ?

Huit heures de ce cours ont été délocalisées au Centre culturel de Belém et à l'Institut français de Lisbonne en septembre 2012, à l'université de Trente et à celle de Vérone en mars 2013.

Toutes les heures de cours données à Paris ont été diffusées par France-Culture dans le cadre de l'émission « Éloge du savoir » et peuvent être téléchargées sur le site Internet du Collège de France^a.

Séminaire

Le séminaire, en relation avec le cours, a accueilli les invités suivants. Le 9 janvier 2013, M. Richard Trachsler, professeur à l'université de Zurich : « Les auteurs des romans arthuriens en prose. De l'anonyme au pseudonyme ». Le 16 janvier, M^{me} Sylvie Lefèvre, professeur à l'université Columbia (New York) : « Antoine de La Sale. L'écrivain aux graffiti ». Le 23 janvier, M^{me} Ursula Bähler, professeur à l'université de Zurich : « Les débuts de la philologie romane : une poétique de l'anonymat ». Le 30 janvier, M^{me} Jacqueline Cerquiglini-Toulet, professeur à l'université Paris-Sorbonne : « J'habiterai mon nom : Christine de Pizan et le pouvoir du nom ». Le 6 février, M. Luciano Rossi, professeur émérite à l'université de Zurich : « L'hétéronymie poétique chez les premiers troubadours ». Le 13 février, M. Federico Saviotti, ATER au Collège de France : « Le poète en scène ? *Nominatio* dans les *tenso*s et les jeux-partis ». Le 20 février, M. Vasco Graça Moura, écrivain, président de la Fondation Centre culturel de Belém, Lisbonne : « L'auto allusion dans l'œuvre d'un poète portugais du XVI^e siècle : Luis de Camões ». Le 27 février,

a. <http://www.college-de-france.fr/site/michel-zink/course-2012-2013.htm> (audio et vidéo) [Ndlr].

M^{me} Odile Bombarde, maître de conférences au Collège de France : « Le je sans nom du poète (Henri Michaux, Philippe Jaccottet) ».

Les séances du séminaire sont également disponibles en audio et en vidéo sur le site Internet du Collège de France^b.

ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

Publications

Zink M., « Les photos de Bacheix. La guerre d'Algérie en fragments enfantins », *Commentaire*, 138, 2012, p. 528-531.

Zink M., « Le récit de vocation au Moyen Âge. Parole et silence », dans Patricia Oster et Karlheinz Stierle (éd.), *Legenden der Berufung*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2012, p. 61-65.

Zink M., « Le triomphe du texte et la disparition du lecteur », dans *Fra Autore e Lettore. La filologia romanza nel XXI secolo fra l'Europa e il mondo*. A cura di Roberto Antonelli, Paolo Canettieri, Arianna Punzi (*Critica del Testo* XV/3, 2012), Viella – Università di Roma « Sapienza », 2013, p. 181-188.

Zink M., « La nature dans le monde médiéval », dans Béatrice de Chancel-Bardelot, Christine Descatoire, Michel Pastoureau, Michel Zink, *Art et Nature au Moyen Âge*, Québec – Paris, Musée national des beaux-arts du Québec, Musée de Cluny, Réunion des musées nationaux, 2013, p. 13-23.

Zink M., « Anatole France et moi », dans *Medioevo e modernità nella letteratura francese. Moyen Âge et modernité dans la littérature française*. A cura di Giovanna Angeli e Maria Emanuela Raffi, Florence, Alinea Editrice, 2013, p. 229-235.

Colloques

5-6 octobre 2012, Villa Kérylos (Beaulieu-sur-Mer). Colloque de l'Académie des inscriptions et belles-lettres : « La Grèce antique dans les arts et la littérature de la Belle époque aux années 30 ». Organisation et présidence du colloque. Ouverture et conclusions. Communication : « *Elpénor* de Giraudoux ou La Guerre de Troie a eu lieu ».

11-12 octobre 2012, Paris, Collège de France, Colloque : « Hommage à Ernest Renan ». Communication : « *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* : l'éternel séminariste ».

18 janvier 2013, Paris, Bibliothèque nationale de France, Journée d'études : « Lire le *Roman de la Rose* aujourd'hui ». Conférence d'introduction : « L'art d'aimer au Moyen Âge et le *Roman de la Rose* ».

2-4 avril 2013, Toulouse, Hôtel Dieu, Journées scientifiques annuelles de l'IUF : « La vérité ». Conférence plénière : « La vérité à la lettre : foi, poésie, vérité au Moyen Âge ».

11-13 juin 2013, Université de Milan. Colloque international : « Contaminazione/Contaminazioni ». Communication : « Contamination, influence et pureté ».

17-22 juin 2013, Madrid, Logroño, San Millán de Cogolla. Congrès international : « La biblioteca de occidente en contexto hispánico / The Western Library in Hispanic Context ». Conférence plénière : « Question de lecteur, question de canon ».

b. <http://www.college-de-france.fr/site/michel-zink/seminar-2012-2013.htm> [Ndlr].

27-29 juin 2013, Paris, École pratique des hautes études, Colloque international : « La poésie médiévale : sources et transmissions entre philologie et musicologie ». Conférence plénière : « Que reste-t-il de nos amours ? ».

Conférences

Conques, Centre culturel européen, « Autour de la Chanson de sainte Foi et de Bernard d'Angers : naissance de la poésie romane » (7 septembre 2012). – Lisbonne, Lycée français, « Les enfants et les livres et nous : de l'enfant lecteur au Collège de France et à l'Institut » (25 septembre 2012). – Louvre-Lens, « Les troubadours et la naissance du sentiment amoureux » (14 février 2013). – Paris, École normale supérieure, « Chrétien de Troyes », avec des lectures d'extraits de l'œuvre par Marie-Sophie Ferdane (27 février 2013).

Académie des inscriptions et belles-lettres

Secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, le professeur a assumé la responsabilité des séances de l'Académie, de ses commissions de prix ainsi que de ses autres activités, propres ou partagées avec les autres Académies de l'Institut de France. Il a prononcé l'allocution d'ouverture de plusieurs colloques et journées d'études. Il a organisé la séance solennelle sous la Coupole du 30 novembre 2012 et prononcé le discours d'ouverture sur le thème des relations entre l'histoire de l'art et l'archéologie.

ACTIVITÉS DES COLLABORATEURS

Odile Bombarde, maître de conférences

« Le je sans nom du poète (Henri Michaux, Philippe Jaccottet) », communication au séminaire du Professeur Michel Zink au Collège de France, 27 février 2013.

« Le père sur le bord droit du tableau », communication au colloque *Hommage à Yves Bonnefoy* (24 mai 2013, Fondation Hugot du Collège de France).

Organisation, avec Pierre Brunel, du colloque *Hommage à Yves Bonnefoy* (24-25 mai 2013, Fondation Hugot du Collège de France).

Comité de rédaction de l'*Annuel de l'Association psychanalytique de France*.

Catherine Fabre, maître de conférences

Ouvrage

Édition intégrale et critique des *Lettres de Madame de Maintenon*, Paris, Honoré Champion, préface générale de M. Marc Fumaroli.

Cette édition est le fruit d'une collaboration franco-néerlandaise de six chercheurs (Hans Bots, Eugénie Bots-Estourgie, Catherine Hémon-Fabre, Christine Mongenot, Marcel Loyau, Jan Schillings) :

Vol I, années 1650-1689, comporte 671 lettres, 2009, 891 pages ;

Vol II, années 1690-1697, comporte 822 lettres, 2010, 910 pages ;

Vol III, années 1698-1706, comporte 817 lettres, 2011, 914 pages ;

Vol IV, années 1707-1710, comporte 752 lettres, 2011, 951 pages ;

Vol V, années 1711-1713, comporte 530 lettres, 2013, 767 pages ;

Vol VI, années 1714-1719, comporte 515 lettres, 2012, 801 pages ;

Vol VII, ce volume comprend les lettres non datées et/ou non datables (184 lettres), la liste des *incipit* et celle des correspondants, l'index de noms de personnes, de lieux et de thèmes, ainsi que la liste des éditions de lettres et celle des manuscrits de lettres de M^{me} de Maintenon, la généalogie des Bourbon pour la famille de Louis XIV et celle de la famille de Françoise d'Aubigné/M^{me} de Maintenon, 2013, 590 pages

Cette édition a été couronnée par le Prix Sévigné décerné par la Fondation d'entreprise La Poste.

En préparation

L'édition des *Récits de voyages* du comte de Caylus, chez Alain Baudry.

L'édition de la *Vie du comte de Pléto* de Charles de La Vieuville, chez Alain Baudry.

Federico Saviotti

Colloques et séminaires

Texte et musique aux XII^e et XIII^e siècles : poétiques et processus de création. Journée d'études organisée par l'équipe de musicologie du CESCO, Poitiers, 25 octobre 2012. Participation à la table ronde sur *Les traditions profanes*.

La réception des troubadours au Moyen Âge. Colloque organisé à Pau les 15 et 16 novembre 2012. Titre de la communication : « Épisodes de la réception et enjeux éditoriaux dans le partimen d'en Coyne (de Béthune ?) et d'en Raymbaut (de Vaqueiras ?) ».

Quel est le nom du poète ? Séminaire du cours de Michel Zink, Chaire de Littératures de la France médiévale, Collège de France, Paris, 13 février 2013. Titre de la communication : *Le poète en scène ? Nominatio dans les tenos et les jeux-partis* (<http://www.college-de-france.fr/site/michel-zink/seminar-2013-02-13-11h30.htm>).

De la parole au chant dans la lyrique des troubadours. Séminaire du CEMM, Montpellier, 21 février 2013. Titre de la communication : « Les chansonniers des troubadours, entre oralité et écriture ».

Théâtres de l'âme. Journée « Jeunes chercheurs », Fondation Hugot du Collège de France, Paris, 5 juin 2013. Titre de la communication : « “Maintes gens dient qu'en songes...” : le Sompniale Danielis et l'interprétation des rêves dans la culture française du bas Moyen Âge ».

La poésie médiévale : sources et transmissions entre philologie et musicologie. Colloque international, École pratique de hautes études, Paris, 27-29 juin 2013. Participation à la table ronde : « Musicologie et philologie : quelles perspectives ? ».

XXVII^e Congrès international de linguistique et philologie romanes, Université de Lorraine, Nancy, 15-20 juillet 2013. Titre de la communication : « Le « senhal » dans la poésie de Raimbaut de Vaqueiras ».

Publications

Articles et contributions à des ouvrages collectifs

Saviotti F., « Les Vers d'Amours de Nevelot Amion, fragment d'un discours amoureux, entre lyrique et littérature didactique », dans *La chanson de trouvères – genres, registres, formes –*, études réunies par Marie-Geneviève Grossel, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2012, p. 199-214.

Saviotti F., « Raimbaut de Vaqueiras, Era-m requier sa costum' e son us (BdT 392.2) », dans *Lecturae tropatorum*, 6, 2013, 44 p. (en ligne : www.lt.unina.it/Saviotti-2013.pdf).

Saviotti F., « À la recherche d'Adam. Tradition et fortune d'un motif et d'un texte au Moyen Âge », dans *Romania*, 131, 2013, p. 1-19.

Saviotti F., « Afr. boute-en-corroie : beaucoup plus qu'un jeu », dans *La formule au Moyen Âge*, actes du 2^e Colloque international et interdisciplinaire (Nancy-Metz, 7-9 juin 2012), Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2013 [sous presse].

Saviotti F., « Il Dit des quatre Evangelistes », dans *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 49, 2013 [sous presse].

Comptes rendus

Ruth Harvey – Linda Paterson (éd.), *The Troubadour Tensos and Partimens : a critical edition, in collaboration with Anna Radaelli and Claudio Franchi [et al.]*, Cambridge, D.S. Brewer, 2010, dans *Medioevo Romano*, 36, 2012, p. 450-452 [sous presse].

Traductions

Traduction italienne des parties I et II de : *Storia del liberalismo in Europa*, a cura di Philippe Nemo e Jean Petitot, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013 [*Histoire du libéralisme en Europe*, sous la direction de Philippe Nemo et Jean Petitot, Paris, Presses universitaires de France, 2006].

Collaborations

Collaboration à l'élaboration philologique de *Concordanze diacroniche dell'Orlando Furioso*, dir. Cesare Segre, Pavia, IUSS Press, 2012.