

Littératures de la France médiévale

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

Le cours de cette année, *Poésie et nature au Moyen Âge*, a poursuivi, sous un titre presque identique, celui de l'année précédente, dont il faut donc d'abord rappeler la visée et les conclusions.

On était parti du paradoxe que constitue la double poésie de la nature au Moyen Âge telle qu'elle apparaît à un regard moderne. D'une part, le Moyen Âge, à travers l'Antiquité chrétienne, hérite de l'Antiquité classique une poésie cosmogonique ou cosmographique, philosophique ou théologique de la nature créatrice, ouvrière de Dieu, et dont la loi, celle du changement ordonné, gouverne la génération et la corruptibilité auxquelles est soumis le monde créé. D'autre part le lyrisme médiéval fait une part considérable à l'évocation de ce que le XVIII^e siècle appellera « la belle nature », au point d'avoir peut-être son origine dans sa célébration.

Mais le mot nature, qui revêt au Moyen Âge tant de sens différents (onze selon Alain de Lille, qui, comme théologien aussi bien que comme poète, est un auteur capital au regard d'un tel sujet), n'a jamais à cette époque celui de la « belle nature ». Avant la fin du XVII^e siècle, le mot ne désigne jamais le monde vierge des artefacts humains et le spectacle qu'il offre. Au Moyen Âge, la proposition « j'aime la nature » peut signifier bien des choses, mais jamais « j'aime la campagne, les arbres, les fleurs et les oiseaux ». Ainsi, le rapprochement, à première vue évident, entre la poésie de la nature créatrice et le lyrisme printanier est peut-être un anachronisme.

Le cours de l'an dernier avait pourtant permis de déceler des confluences entre ces deux poésies : le recours aux ornements de la belle nature pour figurer la notion de nature ou sa personnification dans la poésie cosmographique et philosophique ; l'allusion aux quatre éléments et l'insistance sur la loi de la nature comme loi du changement ordonné (en la circonstance, celui des saisons) dans le *Natureingang* lyrique. Mais il était resté en chemin du point de vue de

l'histoire littéraire comme du point de vue de la réflexion théorique. Du point de vue de l'histoire littéraire, car il s'était surtout attaché au courant de la poésie philosophique et cosmographique latine, de Boèce aux chartrains, et n'avait abordé que superficiellement la question des strophes printanières ; au reste, il n'était guère allé plus loin que la fin du XII^e siècle. Du point de vue de la réflexion théorique, car il n'avait fait que suggérer comment la loi de la nature, sous son double aspect de loi de la permanence et de loi du changement, commande la conception médiévale de la poésie et trouve son expression dans la poésie.

Tout au plus avait-il laissé deviner, sans avoir pu le vérifier, que la poésie de la belle nature présente dans le *Natureingang* est une sorte d'avatar de la nature créatrice ou de la nature cosmographique. Ce que la sensibilité moderne perçoit comme une poésie médiévale de la belle nature est une poésie de la nature créatrice et de la nature comme cosmos perçue de quatre façons : 1) à travers les éléments naturels (cf. l'effort des critiques, de Mathieu de Vendôme au XII^e siècle à Simonetta Bianchini aujourd'hui, pour répartir sous les quatre éléments le décor des strophes printanières) ; 2) à travers leurs effets sur l'homme : Mathieu de Vendôme conclut sa célèbre description du *locus amoenus* en montrant comment ses éléments constitutifs, répartis sous les quatre éléments de la nature, sont perçus par les cinq sens de l'homme ; 3) à travers les changements que leur influence fait subir à l'homme (l'amour influencé par la saison ou l'amour influençant la perception de la saison, thème constant dans les chansons des troubadours et des trouvères) ; 4) à travers leurs propres changements (le *Natureingang*, encore une fois, décrit moins la saison que le changement de saison). Autrement dit, si la poésie cosmographique figure Nature personnifiée et son action sur le monde en peignant les ornements et les accidents de la belle nature, à l'inverse et symétriquement (bien que sans doute moins délibérément) la poésie du *Natureingang* et de la *reverdie* fonde sa représentation de la belle nature sur les deux traits essentiels qui définissent la nature dans la pensée médiévale : du point de vue de sa description scientifique, les quatre éléments qui la constituent ; et du point de vue de sa définition philosophique, le changement qui marque tout ce qui est corruptible, tout ce qui naît et qui meurt, tout ce qui doit s'en remettre à la génération et à la reproduction pour que la mort des individus soit compensée par la survie des espèces, c'est-à-dire tout ce qui vit dans l'ordre de la nature par opposition à ce qui vit dans l'éternité de Dieu. Peindre, comme le Moyen Âge le fait avec prédilection, le changement des saisons, le renouveau printanier, la régénération des plantes, l'élan qui pousse les êtres sexués à s'unir, c'est à la fois préluder à l'expression de la passion amoureuse et la justifier en la rapportant à la loi de la nature.

Cette proposition, le cours de cette année l'a illustrée d'abord à travers des exemples empruntés à la poésie lyrique, en essayant de ne pas faire comme Mathieu de Vendôme et de ne pas plaquer une conception abstraite de la nature sur des chansons légères qui n'en demandent pas tant, mais de voir comment

leur poétique s'élabore, non à partir d'une idée claire et savante, mais à partir d'une notion confuse et comme instinctive de la nature. On a cherché ensuite à rendre compte à partir de là du recours au *Natureingang* hors du cadre lyrique et du propos amoureux, dans les romans, les chansons de geste, les dits édifiants (Rutebeuf). Enfin, toujours avec le souci d'éviter ce qu'on pourrait appeler la simplification par la difficulté (la tentation de réduire une aporie poétique en lui appliquant une explication conceptuelle), on a abordé le *Roman de la Rose*, dans lequel confluent la poésie du *Natureingang* et la poésie philosophique de la nature. L'œuvre se présente en effet comme l'enchaînement de deux parties différentes et presque antinomiques : la première, celle attribuée à Guillaume de Lorris, est comme le développement narratif et la glose allégorique d'une strophe printanière, tandis que la seconde celle de Jean de Meun, s'enracine dans la poésie philosophique de la nature. Mais cette opposition n'est peut-être qu'apparente et il est permis de se demander si le *Roman de la Rose*, pris comme un tout, n'offre pas une synthèse cohérente de toute la poésie médiévale de la nature. Dans cette perspective, les contradictions affichées — contradictions entre la partie de Guillaume de Lorris et celle de Jean de Meun, mais aussi contradictions internes à cette dernière — se résoudraient partiellement dans la confrontation entre la vie naturelle, soumise à la loi de la mort, c'est-à-dire à la nécessité de la reproduction, et la vie en Dieu. Partiellement seulement, parce que confrontation n'est pas résolution, parce que l'œuvre garde une bonne part de son mystère, parce que l'hypothèse d'une cohérence totale de la position de Jean de Meun reste une hypothèse dont il n'est pas certain qu'elle se vérifie et dont il n'est pas certain non plus qu'elle ajouterait à la richesse et à la profondeur de l'œuvre, et enfin parce que la relation entre Jean de Meun et Guillaume de Lorris, qui recèle la clé de toute interprétation globale du poème, n'est pas élucidée, malgré des découvertes et des hypothèses récentes.

Il était impossible de traiter des strophes printanières comme poésie de la nature sans revenir sur la vieille théorie des fêtes de mai. Le début printanier est un caractère si frappant et si systématique du premier lyrisme roman que les plus grands médiévistes qui à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle se sont penchés sur cette poésie en historiens et en philologues ont concentré leurs regards sur lui, tout en le traitant avec une certaine condescendance et en insistant plus sur sa monotonie que sur ses variations, sur ses trouvailles et sur l'idée même de la poésie qu'il implique. Ils y ont cherché à la fois le trait distinctif de la poésie romane, la clé de ses origines et même une indication sur le lieu de son apparition : le lyrisme roman tirerait ses origines des chansons de danse, accompagnant des danses de femmes et célébrant le renouveau printanier par des « fêtes de mai » ; ces chansons seraient apparues d'abord en langue d'oc, mais à la frontière linguistique entre la langue d'oc et la langue d'oïl, aux confins du Poitou et du Limousin.

Le point de départ de cet intérêt et de cette théorie a été la grande thèse d'Alfred Jeanroy, publiée en 1889, *Les origines de la poésie lyrique en France*

au Moyen Âge. À la vérité, Jeanroy lui-même n'abordait pas directement cette question. Il voulait établir deux points. Le premier était que la poésie d'apparence populaire qui nous est parvenue ne l'est en réalité nullement, mais qu'elle est marquée dès le départ par l'influence de la poésie aristocratique des troubadours de langue d'oc : ce point visait les théories romantiques qui avaient cru trouver des arguments dans cette poésie, et qui marquent encore, dans son organisation même, le recueil de Bartsch (*Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870), sur lequel il s'appuie lui-même beaucoup. Le second point était que les genres popularisants, sinon populaires (pastourelles, chansons d'aube, chansons de malmariée, « romances », chansons à danser) se sont d'abord développés en France et que les autres langues et les autres régions d'Europe les ont ensuite imités : cette thèse « nationaliste » avait naturellement une coloration polémique et elle était fragile ; elle a vieilli très vite et elle a desservi ce livre pour le reste très remarquable. Mais, dans la dernière partie, consacrée à la versification, en ouverture du dernier chapitre, qui porte sur les formes fixes (ballette, rondet, virelai), Jeanroy s'intéresse à la destination des chansons à danser dont ces formes fixes étaient primitivement le support et il observe alors que les chansons à danser accompagnaient les fêtes du renouveau printanier.

Tout en s'opposant à la vision romantique, Jeanroy concevait une évolution historique continue, plongeant ses racines dans la culture populaire : des danses (au début purement féminines) célébrant le renouveau printanier ; leur trace dans des chansons qui, telles qu'elles nous sont parvenues, portent déjà la marque de l'esprit courtois ; une trace plus faible (réduite à la strophe initiale) dans les strophes printanières du lyrisme courtois ; une atténuation de cette trace même lorsque les trouvères, comme Thibaut de Champagne, commencent à « [faire] fi de cette banale entrée en matière ». En fait, ce refus de la strophe printanière, que Roger Dragonetti devait plus tard longuement commenter, et qui est fondé sur l'idée que la permanence d'un amour sincère ne saurait être affecté par le changement des saisons, me paraît être plus l'effet d'une mode passagère que le signe d'une évolution définitive : jusqu'à la fin du Moyen Âge, le début printanier joue un rôle capital dans la poésie, et pas seulement dans le lyrisme, un rôle qui s'amplifie même au XIV^e et au XV^e siècle sous l'influence du *Roman de la Rose*.

Mais malgré cette remarque faite en passant, à la fin de son livre et dans sa partie la plus technique, la visée de Jeanroy était d'étudier les témoins conservés du premier lyrisme français et de ne fonder ses conclusions que sur eux, bien plus que de fonder sur les fêtes de mai une théorie des origines cachées de ce lyrisme. Cette théorie, c'est son maître Gaston Paris qui l'a véritablement élaborée à partir de son ouvrage, en l'emblématisant par le mot de *reverdie*, dans le grand compte rendu qu'il en a publié sous la forme de quatre articles publiés dans le *Journal des Savants* de novembre 1891 à juillet 1892. Quatre ans plus tard, consacrant à son tour un article au livre de Jeanroy dans la *Revue des Deux Mondes*, Joseph Bédier l'intitulait sans ambages « Les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au Moyen Âge » et il faisait honneur à

Gaston Paris d'avoir su formuler une théorie qui n'est qu'ébauchée sous forme de remarques dispersées dans la thèse de son élève. Gaston Paris avait lui-même regretté qu'Alfred Jeanroy n'eût pas plus fermement centré son ouvrage sur la question des fêtes de printemps.

S'il est vrai que Jeanroy ne place pas cette question au cœur de sa démonstration, bien que tout dans son livre la désigne comme essentielle, il est parfaitement justifié à l'aborder à partir de la versification. Car si, comme il le soutient et comme d'autres (Georges Lote, Paul Verrier) l'ont pensé après lui, la forme primitive du lyrisme roman, noyau des formes strophiques ultérieures, est le distique de carole des chansons à danser (*aab*), il est naturel que le contenu de ces chansons (le renouveau printanier, la licence amoureuse à laquelle il invite, la revendication féminine de la liberté d'aimer, la haine du mari jaloux) ait constitué lui-même le noyau thématique de l'ensemble du lyrisme roman. C'est sur ce point d'ailleurs que Bédier marque son désaccord : il voit bien la continuité des fêtes et des chansons médiévales du renouveau printanier à celles du folklore moderne, mais il lui semble que ces chansons sont très éloignées du grand chant courtois et il perçoit une solution de continuité entre « l'adultère courtois » et le grossier défi lancé au mari par les chansons à danser. Du coup, il suppose également une solution de continuité entre les strophes printanières des chansons courtoises et les chansons à danser liées au fêtes de mai.

Comment se présentent ces chansons à danser et leurs allusions aux fêtes printanières, ces *calendes de mai*, ces *maieroles*, dont les réjouissances, avec la mention des chansons qui les accompagnaient, sont décrites dans le roman occitan de *Flamenca* et que mentionne l'autre *Roman de la Rose* — le *Guillaume de Dole* de Jean Renart ? Les pièces rassemblées par Bartsch, les rondeaux de *Guillaume de Dole* et du *Roman de la violette* de Gerbert de Montreuil, la poésie goliardique, et jusqu'aux chansons popularisantes de la fin du Moyen Âge et aux chansons plus récentes du folklore de nombreux pays, en particulier l'Italie et la France, peuvent en donner une idée.

Reste la question de l'origine géographique de ce lyrisme, que Gaston Paris situe à deux reprises, dans la série de ses quatre articles, aux confins du Poitou et du Limousin. Pourquoi ? À vrai dire, il n'est guère explicite et renvoie à plus tard une argumentation détaillée. Celle qu'il donne dans ses grandes lignes est, il faut bien le dire, fragile. Dans le quatrième article, tout près de conclure, il brosse un vaste mais rapide tableau de la naissance de ces chansons de mai, de leur diffusion et de leur influence au Nord et au Midi. Plus haut, à la fin du deuxième article, rattachant déjà les pastourelles aux fêtes de mai, il poursuivait en proposant de chercher leur naissance, comme celle des chansons à danser dans une « région intermédiaire (*entre le Nord et le Midi*), le Poitou, la Marche, le Limousin ». Et il ajoutait : « Il y a des raisons sérieuses, que je ne puis exposer ici, pour croire que toute la poésie lyrique de l'ancienne France a son berceau dans cette région ». Il faut bien dire que les arguments qu'il laisse entrevoir en faveur de cette théorie (origine géographique ou lieu de résidence des auteurs

de pastourelles) sont faibles. Un seul retient vraiment l'attention, celui qui se fonde sur la langue artificiellement teintée d'occitan de certaines chansons françaises. Dans l'une d'elles, une bergère mentionne la ville de Limoges, détail dont, curieusement, Gaston Paris ne fait pas état. Mais les graphies occitanisantes ne figurent pas dans tous les manuscrits. Aussi bien, cet effort de poètes ou de copistes français pour donner aux chansons une coloration occitane peut tenir simplement au prestige de la langue d'oc dans le domaine de la poésie lyrique et nullement au lieu où ils composaient.

Du strict point de vue de l'histoire littéraire, ces résultats fragiles n'ont guère résisté à des examens ultérieurs. Pourtant, dans une autre perspective que celle, purement historique, dans laquelle ces savants entendaient eux-mêmes, il est vrai, se placer, ces intuitions méritent mieux que le discrédit et l'oubli qui les a frappés. Il est indéniable que les fêtes du renouveau printanier sont à l'arrière-fond des chansons à danser : la belle Aelis se lève de bon matin « pour caroler en mai ». Il serait surprenant, et même invraisemblable, que les strophes printanières des chansons courtoises n'eussent rien à voir avec ces chansons ; l'entrée en matière printanière des pastourelles suffirait à assurer le lien entre les unes et les autres. Il ne s'ensuit pas qu'il y ait eu filiation des unes aux autres et il serait aventureux de situer en un lieu précis le point de départ de toute l'aventure lyrique. Mais cela ne doit pas nous décourager d'essayer de découvrir le sens de la relation nécessaire qui existe à l'aube du lyrisme roman entre l'activité poétique (ainsi que le chant et la danse qui y sont intégrés) et le décor naturel lié au changement de la saison.

C'est ce que j'avais tenté à mes tout débuts en proposant, avec l'inconscience d'une jeunesse ignorante et qui ne doute de rien, une hypothèse ambitieuse et fragile sur les pastourelles : la bergère des pastourelles serait l'héritière du personnage mythique de la femme sauvage, comme le montreraient les *serranillas* et en particulier l'épisode de la *serrana* dans *El libro de buen amor* de Juan Ruiz ; essentiellement liée aux éléments de la nature et particulièrement (ce à quoi j'attacherais plus d'importance aujourd'hui qu'à l'époque) aux variations climatiques (comme la sirène, l'homme et la femme sauvages rient dans la tempête et pleurent quand il fait beau), elle incarnerait une sexualité avide liée à ces éléments naturels. Dans les pastourelles, qui appartiennent à l'univers courtois et en inversent les valeurs de façon certes ostentatoire, mais en réalité seulement apparente, la bergère s'est humanisée ; elle est devenue une gracieuse jeune fille que le chevalier cherche à séduire et non plus une horrible géante lubrique qui impose au voyageur de satisfaire ses désirs ; elle n'en reste pas moins comme une émanation et une cristallisation érotique de la nature printanière, l'occasion d'une revanche du désir sur la loi oppressive d'un amour sublimé.

La fragilité de cette théorie était, comme celle de mes grands ancêtres, dans la reconstitution évolutionniste qu'elle supposait. Mais prise avec détachement, comme une simple suggestion herméneutique aidant à la lecture des poèmes, elle n'était pas absurde. Elle avait au moins l'avantage de prendre au sérieux le

Natureingang et d'y voir, non pas ou non pas seulement une trace des origines lointaines du lyrisme roman, non pas un ornement monotone dont on allait bientôt se lasser, mais, plus profondément peut-être que le trop fameux amour courtois, l'élément fondateur de cette poésie, sa justification et son motif le plus chargé de sens. C'est pourquoi le cours a poursuivi l'examen des strophes printanières, en gardant à l'esprit les théories sur les origines du lyrisme qui lui ont été associées, mais sans se fonder sur elles.

Le cours de l'an passé avait tenté de montrer que le *Natureingang* porte autant sur les implications temporelles du changement de la saison que sur l'évocation des signes caractéristiques de cette saison elle-même. Mais, pour qui est en marche vers le *Roman de la Rose* et pour qui cherche une commune mesure entre la partie attribuée à Guillaume de Lorris et celle de Jean de Meun, la tentation est grande de rapprocher le changement qui marque le renouveau printanier d'une invitation à la fécondité. À lire les poètes, pourtant, est-ce bien ce qui apparaît ? La promesse de fécondité est là ; le lecteur la devine dans chaque élément du décor, et pourtant aucun de ces éléments ne lui est explicitement rapporté. Comment s'en étonner ? C'est plutôt le contraire qui serait surprenant. A-t-on jamais vu des poèmes d'amour s'attarder sur la nécessité de la reproduction ? La passion amoureuse se soucie bien de cela ! L'excitation érotique que suscite le renouveau printanier et les chansons qui le célèbrent ne songe pas aux conséquences : tel est précisément le piège de la nature. L'anomalie est bien plutôt dans l'effort pour intégrer l'érotisme printanier dans une vision globale de la nature incluant la préoccupation de la reproduction et de la survie des espèces, malgré la mort à laquelle la loi de la nature soumet les individus. L'anomalie, c'est la suite que Jean de Meun donne au début printanier du *Roman de la Rose*.

Ce qui est vrai, en revanche, mais banal, c'est que l'amour qui emplit la nature a pour symétrique dans la chanson, moins l'amour qu'éprouve le poète, que le chant du poète, répondant au chant d'amour de la nature, mais y répondant sur un autre registre, celui, le plus souvent, de la frustration et de la douleur. Le chant d'amour joyeux dont retentit la nature a pour fonction de susciter le chant du poète, qui sinon ne pourrait retentir, car c'est un chant paradoxal — un chant triste (cf. M. Zink, « Un paradoxe courtois : le chant et la plainte »). C'est pourquoi dans l'évocation de la nature printanière les oiseaux jouent un rôle essentiel.

Là est sans doute un trait essentiel de l'incipit printanier sous toutes ses formes et dans tous ses contextes. Les oiseaux ne sont pas un élément parmi d'autres du décor printanier. Ils sont la voix de la nature à laquelle répond la voix du poète ; la voix de l'amour, loi de la nature, à laquelle se soumet l'amour du poète. Plus généralement et plus fondamentalement encore, ils sont l'expression de l'harmonie de la nature, la transposition de cette harmonie dans l'ordre de la musique sensible, perceptible à nos sens : écouter les oiseaux, c'est percevoir l'harmonie des sphères. Les oiseaux constituent ainsi, proprement dans l'ordre de la poésie, le lien entre la belle nature et la nature cosmos.

C'est pourquoi il est légitime de concentrer sur eux l'étude de l'incipit printanier dans la poésie lyrique et dans la poésie narrative.

Ainsi, dans la célèbre reverdie *Volés vos que je vos chant / Un son d'amour avenant*, la jeune fille est la fille de deux oiseaux chanteurs, le rossignol et la sirène (la *sereine* médiévale, comme la sirène antique, est d'abord oiseau ; c'est le cas ici, car une sirène poisson ne serait pas « el plus haut rivage »). Ce n'est pas une fantaisie gratuite qui unit dans une vision printanière ces deux chants de l'amour et de la séduction, celui de la douceur printanière et celui qui résonne dans la tempête, celui de la terre et celui de la mer (on retrouve ici la volonté de désigner la nature par l'ensemble des éléments). Le printemps, c'est l'harmonie de la nature invitant à l'amour. Par le déchaînement de la tempête — le cours de l'an passé l'a montré —, la nature elle-même menace de détruire l'harmonie de ses propres lois. Mais en même temps, c'est dans la tempête que la nature révèle sa puissance de la façon la plus éclatante et la créature qui est à l'aise dans la tempête est aussi la plus proche de la nature, alors même que son comportement paraît contre nature. Telle est la sirène : « Seraine en mer hante / Contre tempête chante / Et pleure en bel temps », enseigne le *Bestiaire* de Philippe de Thaon. Deux chants opposés pour dire l'harmonie de la nature et l'harmonie avec la nature. Deux chants opposés qui se conjuguent, si l'on ose dire, pour donner naissance à cette jeune fille rêvée par le poète, et qui est à ce point une part de la nature que non seulement elle est vêtue de feuillages et de fleurs, mais encore que ces feuillages sur elle sont encore vivants et reverdissent quand le temps est humide.

De même, le génie de la chanson de l'alouette de Bernard de Ventadour est dans le fait que l'image unique de la première strophe a la force de l'évidence, parce que l'image de l'oiseau s'impose à l'orée de toute chanson d'amour, tout en étant originale dans son choix et dans son traitement. Dans son choix : l'alouette plutôt que le rossignol. Dans son traitement, par la concentration sur un seul oiseau et sur un trait caractéristique de son comportement, interprété dans un sens érotique ; par la précision de l'évocation ; par l'attention au contre-jour ; par le passage d'un petit spectacle agreste à l'expression brutale de la jalousie sexuelle, qui en fait un voyeurisme de la jouissance d'autrui.

On a ainsi illustré la fonction essentielle, et non ornementale, des oiseaux dans le *Natureingang* en partant d'abord de chansons très connues. Par exemple, en comparant *Quan lo rius de la fontana* de Jaufré Rudel et *La douce voiz du louseignol sauvage* du châtelain de Coucy, ou en dégagant l'expression et la signification de la jouissance attaché au chant du rossignol dans *Quan lo rosinhols el folhos* du même Jaufré Rudel. Plutôt que de multiplier les exemples, on a choisi ensuite de commenter, pour en tirer une interprétation générale, la curieuse association entre le chant du rossignol et celui de la grenouille que l'on trouve à trois reprises chez Marcabru, à deux reprises chez Bernard Marti et une fois chez Arnaut Daniel — les deux derniers poètes, selon l'usage des troubadours, répondant implicitement, mais clairement, au premier.

Le chant de la grenouille est moins mélodieux que celui du rossignol. Marcabru les associerait-t-il en prélude à des chansons qui ne sont pas des chansons d'amour, mais des chansons morales et satiriques, pour suggérer qu'en ce temps où les valeurs sont détruites et la vertu bafouée, des chants incomparables sont mélangés et traités de la même façon ? Rien ne le laisse supposer. S'il faut chercher une leçon dans la réunion du chant de la grenouille et de celui du rossignol, comme dans *Bel m'es quan la rana chanta* de Marcabru, elle serait plutôt que toutes les créatures saluent le printemps à leur façon, selon la loi de la nature. C'est ce que suggère Arnaut Daniel dans sa chanson (*Lancan vei fueill' e flor e frug*) qui, elle, est bien une chanson d'amour, mais qui reprend ouvertement *Al departir del brau tempier* de Marcabru : grenouille et oiseau semblent n'être là que pour ajouter la perception auditive à la perception visuelle ; l'essentiel (et qui n'est pas indifférent pour notre propos général) est qu'Amour a le même effet sur le cœur de l'homme que le printemps sur la nature, ou, pour mieux dire, que Nature sur la nature au printemps (pour suggérer ce parallélisme, le poète joue de la reprise de substantifs traités comme des verbes) : la loi de l'amour et la loi de la nature sont la même loi et ont les mêmes effets sur l'ensemble de la création.

Tout cela, Marcabru le disait déjà presque explicitement dans une autre chanson, *Bel m'es quan la fuelh'ufana*, mais il ajoutait autre chose. La leçon qu'il donne n'est pas seulement que la grenouille et l'oiseau unissent leurs voix pour saluer le printemps. Elle est que tous les animaux saluent le printemps en s'aimant selon la loi de la nature, que cette loi est bonne et que ces amours sont bonnes, quelles que soient la beauté ou la laideur de ces bêtes — grenouille, rossignol ou chat-huant —, quels que soient le charme ou la dissonance de leur chant, mais que seules les amours humaines sont perverses et vicieuses. Il faudrait sans doute mettre cette leçon en relation avec la notion de nature et de naturel chez Marcabru (amour naturel — conforme à la loi divine, *trobar naturau*).

L'irruption de la grenouille dans la chanson est malgré tout insolite. Cela n'a pas échappé à Bernard Marti, poète dont le talent, apparemment peu apprécié à son époque même, est beaucoup dans l'allusion, souvent fine, et dans l'exploitation, souvent spirituelle, de motifs empruntés à ses prédécesseurs. Ainsi dans la chanson *Quan l'erb'es reverdezida* et dans la chanson *Bel m'es lai latz la fontana*, où le chant de la grenouille est associé à celui du rossignol, de façon à nouer en un enchaînement continu tous les éléments du décor printanier. On s'élève de la source, au creux de son bassin, de l'herbe, au ras de terre, du sable au bord de l'eau où se tapit la grenouille, jusqu'aux jeunes pousses des arbres où le rossignol chante « sous la feuille » ; mais, si l'on redescend jusqu'à la terre, on trouve le poète occupé à de petits jeux amoureux et intimes « sous la fleur ».

Ce résumé ne peut reproduire dans le détail l'interprétation qui a été proposée de la fin extrêmement complexe de cette chanson. Les tout derniers vers, d'abord, souvent cités :

C'aisi vauc entrebescant	Je vais ainsi entrelaçant
Los motz e'l so afinant :	les mots et affinant la mélodie :
Leng' entrebescada	la langue est entrelacée
Es en la baizada.	dans le baiser.

Ils illustrent l'effort fondamental des troubadours pour faire coïncider le langage poétique avec les contradictions et, si l'on peut dire, avec les contorsions du désir, ici représentées de façon à la fois plaisante, audacieuse et saisissante, par les langues qui se mêlent : c'est cet effort qui rend cette poésie âpre, tendue, difficile, obscure, contradictoire parfois, comme l'amour. Plus précisément, ces vers veulent peut-être apporter une réponse provocante à la revendication d'un amour simple et vrai, qui était celle de Marcabru : le poète vient de passer d'une dame à l'autre, et voilà les langues entrelacées.

Ces vers viennent en conclusion de deux strophes qui disent le changement d'amour du poète à travers la métaphore de l'envol de l'oiseau de chasse, sur laquelle se greffe une réminiscence de la fin obscène de la chanson de Guillaume IX *Farai un vers, pos mi sonelh*. Cela a été l'occasion d'une étude du motif de l'oiseau de chasse et de celui de l'oiseau messenger des troubadours, des trouvères et des Minnesänger aux chansons de la fin du Moyen Âge, souvent dans le contexte de la chanson de femme.

Tous ces exemples ont confirmé que les oiseaux ne sont pas un élément parmi d'autres dans l'évocation de la nature printanière, mais que leur présence est fondatrice. Leur chant est l'expression même de l'harmonie amoureuse de la nature (Jaufré Rudel et son *jauzitiz jauzen* ou *jauzit joyos* ; Marcabru, le rossignol, le chat-huant, la grenouille — qui n'est pas un oiseau, mais qui pour cette raison même assure le lien de l'oiseau aux autres créatures, aquatiques ou terrestres). Le chant d'amour joyeux des oiseaux fait naître le chant d'amour du poète, qui sans lui ne pourrait s'exprimer, car il serait enfermé dans le paradoxe du chant triste. Dans la fable même que conte le poème, l'oiseau messenger ou conseiller prête sa voix à l'amour et la liberté que lui confère le vol dispose aussi l'oiseau à figurer l'être aimé, qui peut à tout moment prendre son envol sans retour.

Mais le cadre printanier n'est pas, au Moyen Âge, exclusivement réservé à la seule expression lyrique de l'amour (c'était l'objection que Bédier, sans vraiment le dire, opposait à la théorie des fêtes de mai). Les oiseaux y jouent un rôle tout aussi essentiel lorsque, dans la littérature narrative, il est le prélude de l'aventure. C'est donc que les oiseaux ne sont pas seulement associés à l'amour et que leur chant peut exprimer un autre désir. Lequel ? Peut-être, précisément, celui de la découverte du monde et de soi-même — la promesse du récit. Dans la poésie lyrique, la conséquence de l'érotisme printanier sur le poète est, non la fécondité réelle, mais la fécondité métaphorique que sont le chant et la création poétique ; dans l'ordre narratif, la fécondité est transposée dans la promesse du récit, dans sa *mise en route*, et, à l'intérieur de ce récit, dans le départ pour l'aventure qui le nourrit, dans la maturation d'une personnalité, qui en est l'objet et l'aboutissement. Il faut l'avouer, une telle construction exhale de façon trop entêtante le

parfum des années 70 du siècle passé pour être prise entièrement au sérieux. Examinée de près et à travers des exemples précis, l'articulation du *Natureingang* sur le récit révèle bien d'autres choses.

Et peut-être d'abord que l'implication du lyrisme n'est jamais absente et que la bifurcation du début printanier hors du lyrisme prend son sens par rapport à lui. On a relu dans cet esprit le début du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes (v. 67-97). Ce début est typiquement un début printanier, un début de la saison, du jour et de la vie, au point que le poète confond la saison (le printemps) et le moment de la journée (l'aube) pour les associer à la jeunesse (« le fils de la veuve dame », seulement défini par référence à sa mère, ne peut être qu'un enfant ou un tout jeune homme) : « Ce fut au temps que les arbres fleurissent... que le fils de la veuve dame se leva ». Cette association du printemps, du matin et de la jeunesse semble impliquer une entrée dans le monde de l'amour, auquel le lecteur associe spontanément le v. 71 (*Et tote riens de joie enflame*). Le départ du jeune homme à cheval semble préluder à une rencontre amoureuse de type pastourelle. Mais non : il n'a que des préoccupations de propriétaire : aller surveiller les paysans qui hersent. Quand il entre dans la forêt, le chant des oiseaux le ravit au point qu'il oublie momentanément son projet et descend de cheval. L'amour va-t-il surgir ? Nullement. Le voilà qui fait du sport : il lance ses javalots sans but, pour le seul plaisir de l'exercice. Or ce qui définit ce jeune homme, c'est que c'est un naïf, un ignorant, un enfant sauvage qui ignore tout du monde et de la société, de leurs usages et de leurs lois : dans un instant, sa rencontre avec les chevaliers va le montrer. Mais dès les premiers vers il révèle une naïveté beaucoup plus fondamentale et beaucoup plus importante : la joie printanière et le chant des oiseaux n'éveillent en lui aucune idée ni aucun désir d'amour. Telle est son infirmité : le texte la désigne de façon suffisante, et même éclatante, sans avoir à la nommer, tout simplement en montrant l'effet, ou l'absence d'effet, que le renouveau printanier a sur lui. Ce n'est pas lui que la joie universelle de la nature et le chant des oiseaux inciteraient à chanter lui-même son propre amour. Et c'est pourquoi ce début printanier n'est pas celui d'un poème lyrique, mais d'un roman, dont les péripéties permettront, entre autres choses, au jeune homme de découvrir — imparfaitement, d'ailleurs — la nature du sentiment amoureux. Il faudra un long récit et de longues aventures pour lui permettre, comme dans le conte, de déchiffrer le sens du latin des oiseaux. Si le jeune homme avait déjà connu l'amour, il aurait projeté dans le cadre printanier son propre désir, il l'aurait prêté à la nature printanière, dont il aurait rapporté les éléments à sa propre sensibilité : bref, il aurait été le poète.

Cette présence du lyrisme à l'horizon du récit dès que paraît le début printanier est fréquente : on a commenté dans cet esprit les premières laisses de *La prise d'Orange*. Le printemps et le chant des oiseaux font naître en Guillaume, qui n'est pas encore d'Orange, confortablement installé avec ses compagnons dans Nîmes qu'ils ont prise par ruse aux Sarrasins (c'est le sujet du *Charroi de Nîmes*), un double désir et un double regret : celui des femmes (les *pucelles* sont

restées à la cour de Charlemagne et cette bande d'hommes n'en a pas emmené dans son expédition) et celui de la guerre (les Sarrasins ne se montrent plus). Le procédé des laisses parallèles permet au motif d'être répété plusieurs fois, avec chaque fois une légère progression du récit. Guillaume est sensible à l'influence du printemps ; il va s'accouder à la haute fenêtre de son palais, découvre à ses pieds le paysage printanier et entend les oiseaux ; de la fenêtre, il voit couler le Rhône tumultueux et bruyant, qu'un homme est en train de traverser, un chrétien qui, prisonnier des Sarrasins à Orange, a réussi à s'échapper ; le malheureux, ayant traversé le fleuve, monte jusqu'à Nîmes et se présente devant Guillaume au moment où un jongleur est en train de lui chanter *vielle chançon de grant antiquité* : dans le poème narratif, le printemps permet à la poésie de laisser la place à la réalité, c'est-à-dire au récit que le pacte de lecture présente comme vrai ; dans le lyrisme, le printemps permet à la poésie de naître, comme substitut de la réalité.

On a examiné un dernier cas de *Natureingang* narratif, mais cette fois dans un cadre tout différent, celui de la narration du moi, c'est-à-dire dans une forme poétique intermédiaire entre lyrisme et roman qui est la forme même, au moins initiale, du *Roman de la Rose* : l'inversion de la reverdie narrative chez Rutebeuf. S'endormir au moment du réveil de la nature (*Voie d'Humilité* ou *de Paradis*) — tout en emblématisant ce réveil de la nature, non par le chant des oiseaux, mais par le grouillement de la vermine — ou se mettre en chemin quand l'hiver approche (*Leçon d'Hypocrisie et d'Humilité* — *Voie d'Hypocrisie*), « au temps que les corneilles braient » et que la vermine rentre sous terre (le rossignol est bien loin !), et dans les deux cas échapper à l'emprise de la nature et des saisons par le sommeil et le rêve, l'un et l'autre artificiellement provoqués par l'ivresse, c'est pour le poète une façon de proclamer qu'il échappe au cycle de la nature et au mouvement de la génération qui en assure la vie et que son pèlerinage se situe dans le mouvement d'une autre vie (la *Voie d'Humilité* relate le cheminement du temps de carême, cheminement qui doit conduire au paradis, mais prend fin dans la cité de Pénitence).

La rime *songe / mensonge* n'est pas seule, dans ces poèmes, à mener au seuil du *Roman de la Rose*. L'argument du rêve allégorique et la proximité de Rutebeuf et de Jean de Meun le font aussi. C'est ainsi qu'on en est enfin venu à la nature et à la poésie de la nature dans le *Roman de la Rose*.

La transition ultime nous a été fournie une fois de plus par la petite énigme que constitue l'importance accordée aux oiseaux hors du contexte lyrique, c'est-à-dire sans qu'il soit possible d'opérer une transposition du chant des oiseaux au chant du poète. Cette importance, on la perçoit, pour ne citer que des exemples bien connus, dans l'épisode de la Joie de la Cour d'*Erec et Enide*, dans les récits successifs de l'aventure de la fontaine affrontée successivement par Calogrenant et par Yvain dans le *Chevalier au Lion*, dans le début du *Conte du Graal*, mais aussi au début du *Roman de la Rose*. La solution de l'énigme est simple : le chant des oiseaux manifeste l'harmonie de la nature, leur silence la rupture de

cette harmonie ou l'irruption d'un intrus incapable de se fondre dans la nature. Le début du *Conte du Graal* montre que le jeune homme, tout ignorant de l'amour qu'il puisse être, ne se fond pas moins dans la forêt printanière dont il partage l'émoi sans le comprendre et dont sa présence silencieuse ne fait pas taire les oiseaux — il se réjouit de leurs chants autant que de la douceur du temps. Au contraire, les chevaliers qu'il va bientôt rencontrer se cognent aux arbres et mènent grand vacarme. Comment les oiseaux ne se tairaient-ils pas à leur approche ?

Le *vilain* du *Chevalier au Lion* va plus loin. Il sait — comme les auteurs chartrains, comme les lecteurs de Boèce et de Macrobe — que le seul moyen de jeter sur la nature un regard extérieur est de la figurer sous la fiction d'une personnification. Et lui qui est à peine humain, il est alors capable de reconnaître la beauté des œuvres de Nature, non dans les créatures humaines, mais dans les créatures inanimées : lui seul (mais il va de soi que c'est alors la voix de Chrétien qui retentit dans la bouche de ce simple) sait dire qu'un arbre est beau et que Nature a mis tous ses soins à le faire (v. 380-383). C'est lui aussi qui, décrivant à Calogrenant l'aventure de la fontaine, sait, comme en écho anticipé au début du *Conte du Graal*, attirer l'attention sur le silence soudain des oiseaux quand l'harmonie de la nature est troublée. Il ne mentionne que le déchaînement de la tempête. Il reste muet et entretient le suspens sur ce qui se passera ensuite. Mais lorsque la tempête qu'il a annoncée s'apaisera, le phénomène qui frappera le plus Calogrenant sera le retour des oiseaux dans le grand pin qui ombrage la fontaine.

Comme ce sera le cas au début du *Conte du Graal*, le vacarme du chevalier qui approche interrompt le chant des oiseaux. Mais il y a plus. On s'attendrait à ce que le chevalier noir vînt défier l'imprudent au milieu du fracas de la tempête. Or il arrive alors que le temps est rasséréné. Le déchaînement des éléments de la nature ne se confond pas avec l'aventure chevaleresque. Le vilain ne mentait pas en prétendant « ne rien savoir en matière d'aventure et n'en avoir jamais entendu parler », tout en connaissant la *merveille* de la fontaine. Il connaît la nature, ses pouvoirs (comme celui de produire un bel arbre), ses lois et les entorses que Dieu peut leur imposer — car c'est Dieu seul qui peut permettre que, contrairement aux lois habituelles de la nature, la tempête éclate, puis s'apaise. Calogrenant ne manquera pas de le relever avant de s'attarder sur le retour des oiseaux : Dieu, faisant jouer son autorité supérieure à celle de la nature, permet que l'ordre de la nature soit provisoirement rompu et décide du moment où il doit être rétabli. En le rétablissant, il procure la joie, née de la paix, de l'harmonie et de la sécurité (v. 453-454). Cette joie, le chant des oiseaux tout à la fois la manifeste et la fait naître dans le cœur de l'homme (v. 468, v. 471-475), en même temps que leur présence embellit l'arbre où ils sont perchés (v. 462). Et ce chant des oiseaux, qui donne la joie, comment se caractérise-t-il ? D'une part, c'est une polyphonie (v. 463-467) : chacun chante différemment des autres, mais tous les chants *s'accordent* en un ensemble harmonieux. D'autre

part, c'est une liturgie (v. 470). Le mystère de l'harmonie musicale, produite par des sons et des instruments pourtant différents, frappe beaucoup le Moyen Âge ; il lui sert en particulier à décrire la louange qui monte vers Dieu de la nature entière et de toutes ses créatures dans leur diversité. La liturgie chantée, c'est, dans la perspective pythagoricienne modifiée par les commentateurs chrétiens de Boèce, comme on l'a dit ailleurs, l'équivalent, dans l'ordre de la musique sensible, perceptible dès la vie d'ici-bas, de la *musica coelestis*, celle du chœur des anges chantant sans fin la louange de Dieu autour de son trône. Le *service*, l'office religieux chanté par les oiseaux (que l'on songe à la *Messe des oiseaux* de Jean de Condé), c'est précisément cette louange que la nature tout entière, dans sa variété, fait monter à l'unisson vers le Créateur. Si la poésie médiévale mentionne constamment le « latin des oiseaux », c'est parce que le latin est la langue de la liturgie, et non, comme on le lit parfois, parce que le pépiement des oiseaux serait aussi incompréhensible que du latin. Perceval se lève et s'enfonce dans la forêt alors que

... cil oisel an lor latin
 Docemant chantent au matin
 Et tote riens de joie enflame.

Mais l'arrivée des chevaliers fera taire les oiseaux qui chantent la joie de ce matin de printemps. Calogrenant est envahi par la joie en écoutant les oiseaux du grand pin, jusqu'à ce qu'il entende le fracas du chevalier noir. La joie harmonieuse de la nature est brisée par l'irruption de la chevalerie. Les chevaliers n'appartiennent pas à la nature, ce sont des créatures artificielles : ils ne sont pas « nés ainsi » (*Conte du Graal*, v. 276). Et, malgré leur beauté, ils ne sont pas non plus ces anges dont les oiseaux imitent le chant (*Conte du Graal*, v. 136-148) ; encore moins sont-ils Dieu lui-même (v. 168). On ne prend généralement guère au sérieux la critique que la mère de Perceval fait de la chevalerie. Le roman tout entier, et tous les autres romans de Chrétien, ne sont-ils pas à sa gloire ? Voire !

Est-ce prêter trop d'attention aux oiseaux de la fontaine ? Non, car lorsque Yvain affronte à son tour l'aventure et qu'elle est résumée en quelques mots, pour ne pas lasser le lecteur qui la connaît déjà, ni l'intervention de Dieu qui ramène le beau temps, ni les oiseaux et leur chant de joie ne sont oubliés dans ce bref récit réduit à l'essentiel (v. 805-812). Dira-t-on encore que la joie de la nature chantée par les oiseaux est plus souvent celle de l'amour que celle de Dieu ? Certes, mais il faudrait alors, si l'on veut être juste, convoquer d'autres oiseaux, précisément ceux du *Roman de la Rose*.

Le narrateur de Guillaume de Lorris, avant d'être admis dans le verger, voit les arbres dépasser du mur de clôture, dont il vient de contempler les images, et il entend les oiseaux qui peuplent ces arbres. Leurs chants retentissent comme une invitation à l'amour. Ce sont eux qui lui inspirent le désir d'entrer dans le jardin, avant même qu'il sache que c'est celui d'Amour. Il ne veut y entrer que

pour voir ces oiseaux dont le chant délicieux paraît celui-là même qui accompagne les danses amoureuses (v. 489-494¹).

On voit clairement dans les vers 469-498 la transposition, à l'intérieur du rêve et de son récit, de l'invitation à l'amour — dans le lyrisme, au chant d'amour — dont est porteur le chant des oiseaux. Pourquoi ce passage est-il si développé alors que le narrateur est encore à l'extérieur du jardin et qu'il ne sait même pas ce qu'il y a derrière le mur, sinon qu'il en voit dépasser des arbres ? Parce qu'il faut bien que ce narrateur ait envie d'entrer dans le verger, de franchir ce mur sur lequel sont représentées les affreuses images des vices et dans lequel il ne voit pas de porte. Comment désirerait-il ce qu'il ne connaît pas — au-delà de la simple curiosité devant l'obstacle qui arrête la marche et le regard ? Là est le rôle des oiseaux : ils sont le vecteur du désir. Ils font connaître à l'oreille ce qui est encore dérobé à la vue — ce *locus amoenus* qui, comme nous l'a pesamment montré Mathieu de Vendôme, fait appel à tous les sens.

Lorsque le rêveur a enfin pénétré dans le jardin et se trouve en présence d'Amour, il ne constate pas seulement que la robe de celui-ci est garnie de toutes les fleurs du monde, mais aussi que sa tête est entourée d'oiseaux. Et tout au long du poème, l'exemple des oiseaux est privilégié pour illustrer les lois de la nature — entendez, les lois du caractère et du comportement. Pour montrer que toutes les femmes veulent être libres et que, si l'on restreint leur liberté, elles tentent inlassablement de la conquérir par tous les moyens, la vieille prend l'exemple de l'oiseau en cage, qui paraît satisfait de son sort et ne rêve pourtant que de s'évader. Tout à la fin du roman, le pèlerin, pesant, à la suite de Juvénal et d'Ovide, les avantages et les inconvénients de l'amour des femmes âgées, souligne qu'elles sont plus méfiantes et plus difficiles à attraper que les jeunes inexpérimentées, de même que les jeunes cailles se précipitent dans le filet de l'oiseleur, tandis que les vieilles cailles se méfient et restent à bonne distance.

Mais les oiseaux illustrent aussi de façon plus fondamentale les âges du monde et l'évolution de la création. À la fin du roman de Jean de Meun, Génius, après avoir insisté, en écho au discours de Raison, sur la cruauté de la castration infligée par Jupiter à son père et sur les effets contre-nature de toute castration, voit dans la cruelle chasse à l'oiseau, inventée par Jupiter, l'une des perversions de l'âge de fer, marqué par la violence de la guerre et de la chasse (la source est *Géorgiques* I, 125-146, avec une référence à Ovide, *Métam.* I, 114-127).

Or, Jupiter est l'inventeur, non seulement de la chasse et de la pêche cruelles ainsi que des autres manifestations de la fin de l'âge d'or, mais aussi des saisons, remplaçant l'éternel printemps. C'est le rapprochement opéré par Jean de Meun entre le passage des *Géorgiques* et celui des *Métamorphoses* qui met en relation le changement des saisons avec les violences que la vie civilisée fait subir à la nature.

1. Les renvois au *Roman de la Rose* sont d'après l'édition Lecoy.

Génius oppose à cet âge de fer l'ordre paisible du Beau Parc où l'agneau blanc emmène les blanches brebis, et qui est supérieur et préférable au Jardin de Déduit. Là règne l'éternel printemps et même le jour éternel, car l'escarboucle trinitaire de la fontaine du Beau Parc (symétrique du double cristal de la fontaine de Narcisse dans le Jardin de Déduit) produit la lumière du jour perpétuel, sans nuit : même ce changement a été banni. La loi du changement et de la mort qui est celle de la nature n'a plus cours. Sous couleur de défendre Nature, Génius propose ainsi un ordre qui n'est pas celui de Nature (de même qu'il ne se gêne pas pour attaquer les femmes, alors qu'il se fait le champion de dame Nature). Toutefois, le Beau Parc a une signification ambiguë : sa description a indubitablement une coloration religieuse et « paradisiaque » — ne serait-ce que par l'évocation de l'agneau blanc qui mène les blanches brebis, mais il est difficile d'en proposer une interprétation cohérente en s'en tenant à ce registre ; on croit y deviner au contraire par moments une sorte de paradis aristotélicien où la loi naturelle est portée à sa perfection.

Pour revenir à des conclusions plus simples, en accord avec ce qu'a montré le début du *Conte du Graal* : la subjectivité lyrique rapporte immédiatement le chant des oiseaux au chant du poète habité par l'amour ; le récit romanesque le problématise et cherche à lui donner un sens qui n'est pas intuitivement donné. Des oiseaux du verger à l'instauration de la chasse à l'oiseau et au cycle des saisons, le *Roman de la Rose* ne cesse d'utiliser les oiseaux ou d'en passer par eux pour la grande méditation sur la nature qui en livre sans doute le sens. L'harmonie de la nature, sa paix que Dieu lui-même veille à rétablir quand elle est menacée, sa joie paisible qu'exprime le chant des oiseaux, voilà ce sur quoi s'ouvrent aussi bien *Le Chevalier au Lion* que *Le Conte du Graal* ; voilà aussi ce que menace l'aventure chevaleresque : les péripéties du récit naissent de la violence qu'elle fait à cette harmonie. L'harmonie de la nature, où l'amour compense la dure loi de la mort et assure un ordre divin : voilà le sujet du *Roman de la Rose*.

Au centre du *Roman de la Rose*, il y a la nature et le personnage de Nature : la belle nature dans le début printanier de l'œuvre et la description du jardin, Nature comme ouvrière du monde et comme garant de son ordre et de sa pérennité à la fin. Mais cette simple constatation pose la question de l'unité ou de la dichotomie de l'œuvre, attribuée à deux poètes que tout paraît opposer. En se fondant sur les travaux du séminaire (voir ci-dessous), dont on a résumé les conclusions, on a tracé un rapide état de la question touchant la relation entre Guillaume de Lorris et Jean de Meun, en mettant l'accent sur les travaux récents qui, par des voies diverses, suggèrent, malgré les difficultés factuelles et le contraste apparent entre les deux parties de l'œuvre, que le premier pourrait être le masque du second.

Que Jean de Meun soit le seul auteur du *Roman de la Rose* ou que Guillaume de Lorris ait réellement existé (qu'il se confonde, par exemple, avec le chanoine de la cathédrale d'Orléans qui portait ce nom), ou encore (ce qui revient au

même) que la partie de Guillaume de Lorris soit une œuvre de jeunesse de Jean de Meun, poursuivie plus tard sur un ton différent, tout cela ne change, à vrai dire, pas grand-chose. Car Jean de Meun, en poursuivant l'œuvre, englobe et façonne le début en fonction du sens général qu'il finit par donner à l'ensemble. De sorte que l'unité rétrospective du roman est dans tous les cas réelle. Encore une fois, cette unité nous importe, puisque l'œuvre unit la belle nature du début et le personnage de Nature à la fin et puisque le Beau Parc décrit par Génies à la fin répond au jardin d'Amour du début et le transcende. Comme la belle nature du début n'est en elle-même rien d'autre que le développement narratif des strophes printanières, c'est au personnage de Nature et à la pensée de la nature qu'il incarne et qu'il exprime que le cours s'est intéressé dans sa dernière partie.

Il ne fait guère de doute que Jean de Meun place la clé du roman dans le personnage de Nature, dont les liens avec Raison sont étroits et fondés, contrairement aux apparences, autant sur la convergence que sur l'antinomie. Et n'est-il pas naturel de supposer que l'explication et le dévoilement du sens, annoncés à plusieurs reprises depuis le début du roman, se trouvent dans les deux grands discours sur lesquels il s'achève, la confession de Nature et le prêche de Génies ?

Tout paraît opposer Raison et Nature. Raison cherche en vain à dissuader l'amant d'aimer, ou plutôt elle cherche à le persuader de la choisir, elle, Raison, comme objet de son amour. Nature, au contraire, invite l'amant à aimer, comme elle y invite toute créature. Non seulement elles semblent en désaccord, mais ce désaccord paraît devoir être, au-delà de l'anecdote, le sujet même du roman. Et Raison, qui associe étroitement l'amour condamnable au renouveau printanier, au point de dire à l'amant : *Mar veïs le bel tens de moi* (v. 2984), échappe si complètement à Nature qu'elle n'est pas sortie de ses mains, comme le reste de la création. Guillaume de Lorris déjà, dont la description de Raison s'inspire de celle que Boèce fait de Philosophie, juge Raison créée directement par Dieu, car trop parfaite pour être l'œuvre de Nature. Raison n'appartient pas à la Création modelée par Nature. Elle par qui l'homme est à l'image de Dieu, elle émane directement de Dieu. Comment ces deux figures égales en dignité, l'une et l'autre filles de Dieu et directement émanées de lui, pourraient-elles être en opposition l'une avec l'autre ? Seules les perversions de la nature peuvent s'opposer à la raison (Alain de Lille ne disait pas autre chose).

Aussi bien, Jean de Meun fait dire à deux reprises à Raison qu'elle est « fille de Dieu », au moment même où il lui fait décrire, classer, prendre en compte toutes les formes d'amour. Une première fois lorsqu'elle propose à l'amant de devenir son amie (v. 5783-5787). Une seconde fois lorsqu'elle se justifie d'avoir employé le mot *couilles* (v. 7039-7047) ; ce mot apparaît d'ailleurs dans une démonstration à la gloire de l'amour — ou d'une forme d'amour, puisqu'il s'agit de montrer la supériorité de la Charité, vertu chrétienne, sur la Justice, telle qu'elle apparaît dans l'Antiquité et dans la mythologie ; de même Raison fait

l'éloge de l'amitié et commente l'amour « naturel » des parents pour leurs enfants, amour qui, dit-elle, n'est pas méritoire, mais dont l'absence est blâmable.

Que pour Jean de Meun les liens entre Raison et Nature soient étroits et leurs positions en définitive convergentes, c'est ce que fait apparaître le discours de Raison, au début de la partie du roman qu'il revendique. Discours essentiel, puisque Raison a déjà tenté en vain de convaincre l'amant de renoncer à l'amour dans la partie Guillaume de Lorris et que ce n'est donc pas pour rien que Jean de Meun la fait revenir à la charge, mais discours dont l'importance ne se réduit pas à la question des « mots et des choses », pour reprendre le titre malicieux d'un article de Daniel Poirion.

Cette question, qui a peut-être focalisé à l'excès l'attention, n'apparaît que comme un prolongement de son discours. Elle est traitée comme en annexe. Au demeurant, elle manifeste elle aussi une convergence entre Raison et Nature. D'une part, elle renferme un hommage implicite à Nature, puisque l'un des arguments est que rien de ce que Dieu a créé ne saurait être méprisable. D'autre part, on n'a pas assez remarqué que la castration de Saturne par Jupiter revient à la fin du roman dans le discours de Génies, chapelain de Nature et son porte-parole. Et elle revient dans le contexte très significatif de la description du Beau Parc. Il faut à ce moment-là avoir à l'esprit le mouvement de tout le développement (v. 19971-20430), admirablement dégagé par le résumé de Félix Lecoy (t. III, pp. XXIII-XXIV). On voit alors qu'il y a un lien entre l'âge d'or et le Beau Parc qui ne connaît ni changement (jour éternel) ni mort et sur lequel règne l'agneau blanc, comme il y a aussi un lien entre le Jardin de Déduit et d'Amour, soumis à la mort, et l'âge de fer, règne des dieux infernaux auxquels sont soumises les brebis noires. Le passage de l'âge d'or à l'âge de fer a été marqué par la castration de Saturne par Jupiter, violence faite à l'ordre de Nature sous l'impulsion de la volonté de puissance. Or dans le discours de Raison, on l'a dit, la mention de cette castration apparaît dans un contexte qui montre la supériorité de la charité chrétienne sur la justice telle que la conçoit l'organisation sociale. C'est au fond la même perspective, mais, du discours de Raison à celui de Génies, elle a été enrichie par une sorte de dialectique : la violence contre nature qu'est la castration marque l'avènement du règne du changement et de la mort, et donc rend paradoxalement nécessaire la fécondité. Celle-ci, produit de la violence et du tragique, remède imparfait à la mort, n'est pas le dernier mot de la béatitude. Mais Jean de Meun ne la condamne nullement, puisque son poème, le rêve qu'il relate, sa vie, la nôtre — tout, enfin, se déroule sous le règne de Nature et sous l'emprise de la mort : la fécondité et la jouissance qui y invite sont pour nous ce que pouvons avoir de meilleur, dans l'attente du Beau Parc, dont nous ne pouvons imaginer la félicité qu'à partir de ce que nous connaissons — l'amour, la jouissance, la lumière, le jour (même si pour nous la nuit lui succède), la vie (même si la mort nous attend), la belle nature dont les couleurs servent à peindre aussi bien le Jardin de Déduit que le Beau Parc.

Mais, pour en revenir au discours de Raison, l'accord de Raison avec Nature se manifeste, directement ou indirectement, ailleurs, et dès le début de son discours. Tout d'abord, la description même de l'amour que Raison fait à l'amant (v. 4249-4328) est empruntée au *De planctu Naturae* d'Alain de Lille, qui le place dans la bouche de Nature. Raison, si l'on peut dire, fait donc de l'amour la même analyse que Nature. Certes, sa description par une succession d'oxymores montre qu'il échappe à la raison, puisqu'il est par nature illogique et contradictoire, mais le début du passage transporte cette contradiction dans le discours même de Raison et dans l'annonce de sa méthode (v. 4249-4254).

Et surtout, Raison s'accorde avec Nature pour exalter un amour fécond, et donc fort différent de celui du rêveur, dont la préoccupation essentielle n'est évidemment pas la procréation. Le principal reproche que Raison fait à l'amour, au terme de la définition clinique qu'elle en donne, est de chercher seulement le plaisir et non pas le *fruit* (v. 4355-4358, v. 4373-4394, v. 4515-4523). Félix Lecoy résume en ces termes le deuxième de ces passages : « Le seul but légitime de l'amour est la procréation et le maintien de l'espèce ; le plaisir qu'on y trouve n'est qu'une ruse de Nature pour attirer l'homme. Celui qui fait de ce plaisir l'essentiel ne fait pas "à droit" » (t. I, p. LIII). La passion érotique du rêveur est donc le piège que lui tend Nature, sachant qu'il n'écouterait pas de lui-même la voix de Raison. C'est ainsi Raison, à la charnière entre les deux parties de l'œuvre, qui permet de reconnaître derrière la belle nature du début du poème Nature ouvrière et maîtresse de la création et derrière l'élan érotique et printanier le plan de Nature pour le salut de la création (une sorte de « salut immanent », qui correspond peut-être à l'esprit du Beau Parc décrit à la fin par Génies). Et paradoxalement, c'est Génies, porte-parole de Nature, qui laissera entrevoir un au-delà de la fécondité. Paradoxalement en apparence seulement : nous sommes, avec le prêche de Génies, à la fin du roman et le poète explique enfin la signification globale de l'œuvre, une signification cohérente, comme le point de vue de Raison est cohérent avec celui de Nature. Il est peu probable, en effet, que la révélation du sens, annoncée avec insistance depuis le début et qui, dit-on souvent, ne vient jamais, ait dû consister dans l'élucidation d'une allégorie en elle-même transparente. En réalité, elle est bien présente dans la construction complexe que livrent les discours de Nature et de Génies.

Pour répondre à l'objection que la relation entre nature et poésie a disparu de ces spéculations purement intellectuelles qui portent sur la conception de la nature développée dans une œuvre écrite en vers, mais nullement sur son lien nécessaire avec la poésie, on a mis en évidence, à travers le commentaire de quelques passages (v. 16203-16214, v. 16699-16702, v. 17951-17999) l'attention que Jean de Meun prête à la beauté de Nature et l'attention à la beauté qu'il prête à Nature.

Revenant pour finir au point d'accord que trouvent Raison et Nature sur la fécondité, on a commenté une remarque de Gianfranco Contini dans son admirable essai « Un nodo della cultura medievale : la serie *Roman de la Rose*

— *Fiore — Divina Commedia* ». Contini observe que le *Roman de la Rose* est peut-être la seule grande œuvre de la littérature mondiale dont la mort soit totalement absente, alors qu'à l'inverse dans la *Divine Comédie*, tous les personnages sont morts sauf celui qui dit « je ». L'observation est ingénieuse et brillante. Elle est juste s'agissant de la *Divine Comédie*. L'est-elle autant du côté du *Roman de la Rose* ? La mort en est-elle vraiment absente ? Non, puisque Guillaume de Lorris, nous dit Jean de Meun, est mort, et que le ms. Pierpont Morgan illustre cette mort de façon saisissante par une miniature montrant Guillaume étendu nu et mort, tandis que Jean approche, venant du fond du verger. Non, surtout, puisque toute l'œuvre tourne autour de Nature et de la loi de Nature, qui est celle de la génération et de la reproduction. Or, si Nature est contrainte de sans cesse travailler dans sa forge, de sans cesse forger de nouvelles « pièces » qui assurent la perpétuation des espèces, c'est parce que les « pièces » meurent. C'est parce que la première loi de Nature est la corruption et la mort que la loi de la génération et l'impératif de reproduction sont essentiels. Il ne s'agit pas là de la déduction logique d'une situation dont la réalité serait gazée dans le *Roman de la Rose*, qui insisterait sur la génération des êtres sexués sans dire qu'elle est la contrepartie de leur mort. Tout au contraire, le lien est explicite chez Jean de Meun. À ce propos, on a commenté l'admirable passage des v. 15861-15926, dont Villon s'est sans nul doute souvenu.

Si l'on accepte la proposition que Nature est au centre du *Roman de la Rose* parce que le sujet de l'œuvre est la lutte de la vie contre la mort, alors on soupçonne que le nœud du roman doit être cherché dans la discussion de Nature sur la prescience divine et le libre-arbitre d'une part, de l'autre dans le retournement apparent de la position de Génius quand il en vient à la description du Beau Parc, où l'escarboucle trinitaire de la fontaine produit la lumière d'un jour éternel au sein d'un printemps éternel. Sous couleur de défendre Nature, Génius propose un ordre qui n'est plus celui de Nature, puisqu'il exclut le changement.

En conclusion, on a montré comment le prologue de Guillaume de Machaut rapporte au poète lui-même le pouvoir créateur de Nature, qui lui confère ses dons de poète et de musicien, mais qui les lui confère au regard de l'amour et à son service. Machaut, tout pénétré de la poésie de la nature, voit dans Nature la source de la poésie : il n'y a pas à ses yeux en ce monde d'acte créateur supérieur à celui du poète. L'équilibre entre la poésie et la nature, si longtemps menacé au profit de la nature, est ici rompu au profit de la poésie. Mais le lien entre les deux termes reste celui de l'amour.

Certains développements intégrés par ce résumé dans la progression continue de l'argumentation ont été exposés à l'occasion de la délocalisation du cours dans les universités de Saint-Jacques de Compostelle, de Greifswald et de Naples. La partie du cours donnée à Paris (9 heures) a été diffusée à l'automne 2004 sur France Culture dans la série « Éloge du savoir ».

Développant le point fondateur de la dernière partie du cours, le séminaire était centré sur Jean de Meun et la question de l'unité du *Roman de la Rose*, examinée à la lumière de découvertes et de travaux récents.

La conviction naturelle que le *Roman de la Rose* est dû à deux poètes, Guillaume de Lorris, qui aurait écrit les 4 000 premiers vers, et Jean de Meun, auteur des 17 000 derniers vers, se fonde sur trois ordres d'arguments.

1. Le double témoignage de Jean de Meun lui-même : A) Sous la forme d'une prédiction placée, au centre exact du roman, dans la bouche du dieu d'Amour, à l'intérieur du rêve du narrateur, réputé être Guillaume (v. 10497-10650). On a observé depuis bien longtemps que ce témoignage, dont l'insertion narrative est d'une subtilité à la fois amusante et un peu étourdissante, peut contenir une part de mystification ; que Lorris est curieusement proche de Meun ; que nous croyons ne rien savoir d'un Guillaume de Lorris (il y a cependant eu à la cathédrale d'Orléans un chanoine de ce nom, mort quelque temps avant que Jean de Meun y devienne lui-même chanoine — si le poète, l'étudiant de Bologne et le chanoine ne font qu'un) ; que les échos de *guile* rendent le nom même de Guillaume suspect ; que les quarante ans supposés séparer le travail des deux poètes n'ont d'autre valeur que l'évocation d'une longue durée, par référence à l'usage fait de ce nombre dans l'Écriture. B) Dans le prologue de sa traduction de la *Consolation de Philosophie de Boèce (Livre de Confort d'Ami)* Jean de Meun confirme qu'il a continué le *Roman de la Rose* à partir du moment où Jalousie a mis Bel Accueil en prison.

2. Le témoignage de la tradition manuscrite. Un manuscrit, assez tardif il est vrai, ne contient que la partie Guillaume de Lorris. De nombreux manuscrits de l'œuvre très abondamment illustrée qu'est le *Roman de la Rose* placent une enluminure à la jonction entre les deux parties, parfois une rubrique. Dans les deux cas, toutefois, on peut choisir de voir là une adhésion des copistes et des chefs d'atelier à la parole de Jean de Meun plutôt qu'un témoignage indépendant venant le confirmer. Gui de Mori, enfin, nous dit lui-même avoir dans un premier temps travaillé sur la seule partie de Guillaume de Lorris avant de découvrir l'existence de celle de Jean de Meun. Cette fois, le témoignage paraîtrait décisif, si les recherches sur l'identité de Gui de Mori n'avaient pas pour conséquence d'en suggérer une interprétation peut-être moins simple qu'il paraît au premier abord, si le personnage se confond avec Guibert de Tournai.

3. Des arguments d'ordre interne, mettant en évidence les différences de ton, de manière, de conception du récit et de la construction allégorique qui opposent les deux parties ; les différences, surtout, dans l'ordre de l'idéologie et de la conception de l'amour. Ce sont ces arguments qui paraissent les plus solides, tant ces différences sont frappantes. Le *Roman de la Rose* a longtemps été une œuvre mal aimée des médiévistes. Mais ceux-ci réservaient leurs critiques à Jean de Meun, réputé un pédant insupportable, souffrant d'incontinence verbale, incapable de respecter un plan comme de construire un récit ou un exposé

méthodiques, tandis qu'ils reconnaissaient à Guillaume de Lorris du charme et du talent.

Mais voilà que notre regard est en train de changer. Des travaux récents, dont l'esprit, l'objet et l'angle d'approche sont très divers, convergent soudain pour attribuer à Jean de Meun la paternité de tout le *Roman de la Rose*. Les découvertes, qui auraient pu rester purement biographiques, faites par Luciano Rossi, en reprenant sur nouveaux frais le dossier bolognais d'un Jean de Meun dont il ne fait plus de doute que c'était bien notre Jean de Meun, entraînent des conséquences au départ insoupçonnées touchant le fond de l'œuvre. Dans le même temps, d'autres chercheurs soutiennent que les différences idéologiques entre les deux parties sont plus apparentes que réelles, qu'elles sont à mettre au compte de la progression d'une pensée dialectique, et non de la contradiction entre deux points de vue inconciliables. Jean de Meun englobe Guillaume de Lorris. Il ne le renie pas. Dès lors qu'on se place dans cette hypothèse, toutes sortes de convergences de culture et de style surgissent soudain entre les deux « auteurs » et plus d'un détail, sous la plume supposée de Guillaume, paraît porter la marque de Jean. À l'inverse, la pensée de Jean recevrait dans cette perspective un éclairage nouveau : Macrobie, dont la place serait alors centrale, était platonicien au point de nommer son fils Plotin ; Solano attirait déjà l'attention sur la « contradiction » chez lui entre l'évocation de l'âge d'or et la croyance en un « progrès » de l'humanité, à partir de premiers hommes barbares et incultes. Voilà qui nous rappelle les apparentes contradictions de Jean de Meun lui-même, mais aussi une sorte de « contradiction fondamentale » fréquente au Moyen Âge : l'idée d'un progrès de la civilisation associée à celle d'une supériorité de l'état de nature (*jus naturale* et *mores* selon Gratien).

L'essentiel du séminaire a consisté en un colloque international (« Les visages de Jean de Meun et l'unité du *Roman de la Rose* »), organisé par Michel Zink et Luciano Rossi, qui s'est tenu au Collège de France le 17 novembre 2003. Le programme en était le suivant :

Michel Zink, professeur au Collège de France

Ouverture : état de la question

Luciano Rossi, professeur à l'université de Zurich

Le rêveur éveillé et son double

Armand Strubel, professeur à l'université Paul-Valéry (Montpellier III)

La question de l'auteur et de l'unité de l'œuvre à travers l'iconographie des manuscrits

Valérie Galent-Fasseur, maître de conférences à l'université d'Avignon

Un mot pour un autre. Essai de réflexion sur la fin de la Rose

Anna-Maria Babbi, professeur à l'université de Vérone

Jean de Meun, traducteur de la Consolation de Philosophie de Boèce

David Hult, professeur à l'université de Californie, Berkeley
La présence de Jean de Meun dans le Roman de la Rose

Daniel Heller-Roazen, Assistant Professor à l'université de Princeton
Li Mirouers pardurables. La « question » du Roman de la Rose

Table ronde de clôture sous la présidence de Marc-René Jung (université de Zurich), avec la participation des intervenants et de Pierre-Yves Badel (université de Paris VIII), Jacqueline Cerquiglini-Toulet (université de Paris IV), Claudio Galderisi (université de Poitiers), Sylvie Lefèvre (E.N.S.-Ulm) et Katsuhidé Shinoda (université Shirayuki, Tokyo).

Le professeur a poursuivi ce séminaire par des séances organisées à l'université de Zurich et à l'université de Bologne.

ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

PUBLICATIONS

Livres

Arsène Lupin et le mystère d'Arsonval, Paris, Éditions de Fallois, 2004, 153 p.

Livres traduits

Le Jongleur de Notre Dame. Contes chrétiens du Moyen Âge (1999). Traduction slovène de Krščanske Zgodbe, illustrations de Rosemary Garfitt, *Žongler Naše ljube Gospe*, Celje, Mohorjeva Družba, 2003.

Le Tiers d'amour. Un roman des troubadours (1998). Traduction espagnole de Manuel Serrat Crespo, *Tercios de Amor*, Barcelone, Edhasa, 2004.

Articles

« *Hercule sur le chemin du vice. Le Roman d'Hector et Hercule* », dans *Rinascite di Ercole*. A cura di Anna Maria Babbi, Vérone, Edizioni Fiorini, 2002 (parution 2003), pp. 175-182.

« Le Moyen Âge et les antiquités nationales », dans *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 2001, novembre-décembre*, Paris, de Boccard, 2001 (parution 2003), pp. 1645-1650.

« Élève Charlemagne », dans *Historia*, 681, septembre 2003, p. 66.

« *Ludam ut illudar*. Le corps du jongleur et la présence de Dieu », dans *The Florence Gould Lectures at New York University*. Edited by Tom Bishop, Volume V, 1997-2002, New York, Center for French Civilization and Culture, New York University, 2003, pp. 56-74.

« Croire et conter », dans *Nouvelles rive gauche*, 286, septembre-octobre 2003, p. 16.

« “Comme les images, par cœur” : *Gaspard des Montagnes* et la vie des images », dans *Cahiers Henri Pourrat*, 18, 2003, *Gaspard des Montagnes en mots et en images*, pp. 93-100.

« Pas de traitement particulier du fait religieux », dans *Le fait religieux. Question pour l'enseignant de français*, sous la direction de Daniel Getin et Marie-Ange Monsellier, C.R.D.P. de Bretagne, 2003, pp. 17-18.

« Politique et littérature au Moyen Âge », dans *ENA Mensuel*, hors série, décembre 2003, *Politique et littérature*, pp. 12-13.

« Nature et Perceval », dans *La chevalerie du Moyen Âge à nos jours. Mélanges offerts à Michel Stanesco*. Études réunies par Mihaela Voicu et Victor-Dinu Vlădulescu, Bucarest, Editura Universităţii din Bucureşti, 2003, pp. 69-81.

« Des poètes courtois aux premiers humanistes », dans *Les princes des fleurs de lis. La France et les arts en 1400*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, pp. 35-53.

« Guillaume de Machaut, musicien et poète », dans *T.D.C. L'art de cour au Moyen Âge*, 872, 15 mars 2004, pp. 20-21.

« Harmonies médiévales : l'accord et la dissonance », dans *L'incongru dans la littérature et l'art*. Textes réunis par Pierre Jourde, Paris, Éditions Kimé, 2004, pp. 17-22.

PARTICIPATION À DES COLLOQUES

1^{er}-4 septembre 2003. Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale. Colloque : « Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines ». Conclusions de la partie consacrée à la littérature.

25-26 septembre 2003. Collège de France. Colloque : « Patrice de La Tour du Pin. *La Quête de Joie* au cœur d'*Une Somme de poésie* ». Présidence du colloque, ouverture « *La Quête de Joie* et le Moyen Âge », clôture et synthèse finale.

2-4 octobre 2003. University of Illinois, Urbana. Colloque : « The State of Medieval Studies ». Communication : « Reading, Translating, Rewriting Medieval Literature Today ».

29-31 janvier 2004. Fondation Hugot du Collège de France. Colloque « La conscience de soi de la poésie X ». Communication : « Pourquoi lire la poésie du passé ? ».

26-27 mars 2004. Université de Hiroshima. Colloque « Lexicographie de l'ancien français ». Conférence d'ouverture : « Dénaturer et se dénaturer ». Conférence de clôture : « Le changement des saisons dans le lyrisme médiéval ».

6-8 mai 2004. Florence, Villa Spelman (Johns Hopkins) et Stanford Villa. Third International Colloquium on the Medieval Senses : « Representing the

Cognitive Senses in Historiography, Philosophy and Literature, 500-1500 ». Communication : « Mathieu de Vendôme et le lieu des sens ».

31 mai-2 juin 2004. Barcelone, Union Académique Internationale. Colloque : « Lexicographie de latin médiéval ». Présidence de séance.

22-23 juin 2004. Paris, Collège de France. Colloque « Pétrarque et l'Europe ». Communication : « Quelques remarques autour de *Rerum vulgarium fragmenta* 70 ».

CONFÉRENCES

Versailles, Académie de Versailles et de l'Ile-de-France, « L'érotisme dans la poésie médiévale » (12 février 2004). — Vérone, cinquantenaire de l'Alliance française, « L'érotisme dans la poésie médiévale » (30 avril 2004). — Université de Trente, « Le sentier dans la forêt : un chemin de la poésie » (4 mai 2004).

AUDIOVISUEL

Fréquence protestante, 18 novembre 2003, 12 h-13 h (Naissance de la littérature médiévale).

France Culture, 1^{er} mars 2004, 8 h 40-9 h, « Les Matins de France Culture » avec Nicolas Demorand (sur *Arsène Lupin et le mystère d'Arsonval*).

France Info, mars 2004, « Le livre du jour » avec Philippe Vallet (sur *Arsène Lupin et le mystère d'Arsonval*).

Radio Courtoisie, 11 mars 2004, 18 h-19 h, avec Lydwine Hely (sur *L'œuvre et son ombre. Que peut la littérature secondaire ?* et *Arsène Lupin et le mystère d'Arsonval*).

France Culture, 29, 30 et 31 mars, 1^{er} et 2 avril 2004, 13 h 38-14 h, « Les chemins de la connaissance », producteur de la série « Lire, écouter, chanter au Moyen Âge », avec Nicole Bériou, Olivier Cullin, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Michel Stanesco, Sylvie Lefèvre.

France 5, dimanche 16 mai, 10 h 15-11 h 15, « Le Bateau Livre » avec Frédéric Ferney (sur *Arsène Lupin et le mystère d'Arsonval*).

France Culture, 16 juin 2004, 8 h 40-9 h, « Les Matins de France Culture » avec Nicolas Demorand (sur l'inauguration de l'amphithéâtre Maurice Halbwachs au Collège de France).

Radio Notre-Dame, 18 juin 2004, 11 h-12 h, avec Lise Dumolin (sur *Arsène Lupin et le mystère d'Arsonval*).

JURY D'HABILITATION

13 décembre 2003, Jean-Christophe Cavallin (Université de Paris-Sorbonne).

RESPONSABILITÉ NOUVELLE

Délégué suppléant de l'Académie des inscriptions et belles-lettres auprès de l'Union Académique Internationale.

DISTINCTION

Docteur *Honoris Causa* de l'université de Sheffield.

ACTIVITÉS DES MEMBRES DE L'ÉQUIPE

Odile Bombarde, Maître de conférences

Communication au colloque « La conscience de soi en poésie » (Fondation Hugot du Collège de France, 29-31 juillet 2004) : « Poésie et psychanalyse : quelques remarques préliminaires ».

Publication : « Il sogno, origine o orizzonte della poesia : La Femme noire de Jouve », dans *Scene del Sogno*, A. Mazzarella et J. Risset, éd. Rome, Atamide Edizioni, 2003, pp. 141-154.

Catherine Fabre, Maître de conférences

avec Alain Mothu, « Un lecteur des curés Guillaume et Meslier, le chevalier de La Vieuville », dans *La Lettre clandestine*, n° 12, 2003, pp. 59-95.