

## Littératures de la France médiévale

M. Michel ZINK, professeur

Trop ambitieux, le programme du cours de l'année dernière n'avait pu être entièrement traité. Sous le titre général « Poésie et conversion », il comportait deux parties. La seconde, « Les poètes médiévaux et l'examen de la conscience », abordée à l'université de Saint-Jacques de Compostelle, se voulait l'illustration de la première, qui se proposait de répondre à la question : « Peut-il y avoir une littérature profane au Moyen Âge ? ». Cette question devait elle-même être abordée sous deux angles. D'une part, en reprenant le problème classique de la légitimité des belles-lettres au regard de la foi : c'est ce point, et ce point seul, qui a été envisagé en 1998. D'autre part, en s'interrogeant, de façon plus aventureuse, sur la relation entre l'inspiration poétique et l'inspiration de l'Esprit. Cette interrogation, alors laissée en suspens, a fourni la matière du cours de cette année. Elle avait été amenée par la constatation que le christianisme antique et médiéval voit dans les belles-lettres le réceptacle du savoir de l'Antiquité païenne, considéré dans sa totalité, plus qu'il n'y trouve matière à réflexion sur la place qu'il est disposé à faire à la « fonction poétique ». D'où l'effort pour chercher ailleurs une trace d'une telle réflexion, mené cette année sous le titre « Le poète et le prophète ».

Il faut le reconnaître, l'association du poète et du prophète paraît bien anachronique appliquée au Moyen Âge. Elle est romantique et hugolienne : le poète guidant la foule, « Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée ». Elle est baudelairienne : le poète maudit par la foule et s'adressant à Dieu. Elle est rimbaldienne et post-rimbaldienne : le poète voyant, les détournements et les retournements grinçants ou destructeurs du langage biblique. Elle peut renvoyer à la poésie lapidaire et chargée de résonances éthiques de Char, au pastiche d'un langage sacré chez Saint-John Perse, ou, bien entendu à Claudel. Plus fondamentalement, elle suppose que le langage poétique, seul capable de manifester la présence de l'être, est en lui-même une présence réelle.

Pour le dire d'un mot plat, le rapprochement du poète et du prophète se fonde sur l'idée que l'un et l'autre sont envahis par instants, et dans l'instant, par

l'intuition d'une évidence qui s'impose à eux, qui s'exprime dans le langage et qui en même temps s'y dissimule ou ne s'y livre que voilée. Inspiration, rencontre de l'obscurité et du dévoilement, rencontre du ravissement dans l'instant et de la projection dans la mémoire poétique ou dans l'avenir prophétique : voilà ce qui leur est, semble-t-il, commun.

Mais qui ne voit les dangers d'une telle association et d'un tel rapprochement appliqués à l'époque médiévale ? Le premier danger est de laisser supposer un lien intrinsèque entre la poésie et la révélation du sacré. Ce lien existe dans le paganisme antique, qui voit dans le poète un inspiré. Ce lien existe aussi, très différemment, dans l'Ancien Testament. Mais c'est précisément un lien que le christianisme a détruit. La révélation chrétienne n'a pas besoin de la poésie pour se manifester. L'incarnation du Verbe n'est pas dans un langage : ce n'est pas une incarnation métaphorique.

L'autre danger, lié au premier, est de valoriser à l'excès la poésie, perçue au contraire comme une fausse valeur et comme une valeur du faux par un christianisme teinté de néoplatonisme. Le premier soin de Philosophie est de chasser les muses d'auprès de Boèce — bien qu'elle n'hésite pas ensuite à s'exprimer en vers et sous le masque des mythes poétiques. La poésie est associée au mensonge, voire définie par le mensonge, et les débats médiévaux sur la poésie tournent essentiellement autour de cette question. Fondamentalement, le mot « poète » est lié à l'Antiquité païenne et le mot « poésie » à l'idée de mensonge, tandis que le mot « prophète » est évidemment lié au monde biblique et le mot « prophétie » à l'idée de vérité. Au mensonge poétique s'oppose la vérité prophétique.

Au reste, la poésie est au Moyen Âge une notion indistincte, dont les contours ne se dessinent que très lentement. L'art des vers est *a priori* suspect, parce qu'il recueille l'héritage des lettres antiques et parce que c'est un art de l'ornement. Les cisterciens s'interdiront — en principe du moins — d'écrire en vers. La poésie vernaculaire est généralement tenue pour un divertissement condamnable même lorsqu'elle se veut d'inspiration chrétienne.

Pourtant, le souffle de l'Esprit saint, que désigne le terme d'inspiration, employé pour la première fois par Tertullien, anime les écrits de ceux qu'il emplit, et d'abord l'Écriture sainte elle-même. Et l'association du poète et du prophète est loin d'être inconnue du Moyen Âge. Arator observait déjà en vers que certains livres de l'Ancien Testament sont en vers. L'effort du cours a été pour montrer que cette association est impliquée par certains commentaires de Boèce, par les considérations d'Isidore de Séville sur les poètes et par tous les développements qu'elles ont inspirés, par la curieuse construction mentale de Virgile de Toulouse, par la célèbre histoire de Caedmon contée par Bède le Vénérable, par certains commentaires des psaumes. Elle est à maintes reprises et sous des formes diverses explicitement présente dans la poésie médiévale, et singulièrement dans la poésie française. Elle l'est dans l'*Eruclavit* français, dans la *Lumière as Lais* de Pierre de Fetcham, et très explicitement, mais sous la forme d'une opposition, chez

Gautier de Coincy. Une opposition qui n'empêche pas la poésie de revendiquer la prophétie et de se vouloir prophétique. Une opposition qui cache une proximité manifestée par la récurrence de la rime *poète* — *prophète*.

Mais il y a plus, qui ramène à l'opposition entre la poésie, expression du mensonge du paganisme antique, discrédité et mort, et la prophétie, expression de la vérité de la révélation biblique, ouverte sur l'avenir et le salut du monde, mais pour justifier cette fois le lien entre les deux termes et les deux notions. C'est qu'au Moyen Âge le mot « poète » renvoie à l'expression du sacré et à la parole prophétique du paganisme. En latin comme en langue vulgaire, un « poète », c'est un prophète, ou parfois un prêtre, du paganisme. Au XIV<sup>e</sup> siècle, Watriquet de Couvin, dans le *Dit de Haute Honneur*, utilise la rime très usitée *poète / prophète* pour transposer hardiment ce sens dans le domaine chrétien et désigner le Christ comme « le sire des poètes » :

Diex dist, li sires des poètes,  
Nulz n'est en son païs prophetes.

À l'inverse Gautier de Coincy déclare qu'il veut « suivre le prophète plutôt que de faire le poète », en entendant par « poète » le menteur qui invente des fictions et orne le langage de façon trompeuse.

Ces deux exemples illustrent la double association des mots *poète* et *poésie* au Moyen Âge, d'une part avec le sacré païen, d'autre part avec la fiction. Le cours a rapidement exploré ces deux directions. Dans les deux cas, le point de départ imposé était le développement consacré au *poeta* dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville (*Étym.* VIII, 7). Isidore place le *poeta* dans la *gentilitas*, car il chante la louange des dieux païens. Le titre du livre VIII est *De Ecclesia et sectis* et il traite de l'Église et de sa foi opposées aux croyances erronées (le judaïsme, les déviations du christianisme, le paganisme). Les poètes y ont leur place à la fois parce qu'ils sont, dans le monde du paganisme, inspirés *per furorem divini* et parce que leurs récits sont mensongers. Ils appartiennent à la catégorie des médiateurs païens du divin (philosophes, poètes, sibylles et mages), dont Isidore traite dans cet ordre même, en un mouvement qui paraît aller de la rationalité au contact direct avec le sacré, avant d'aborder la nature et le contenu de la religion païenne (les dieux du polythéisme). Toutefois, il suppose, au moins fugitivement et implicitement, que la dimension proprement esthétique de la fable et du langage poétiques sont porteurs d'un avatar de la vérité lorsqu'il note que le langage figuré des poètes est une « transfiguration » du vrai. Cette remarque peut être mise en relation avec celle, attribuée à Tranquillus, sur laquelle s'ouvre le chapitre : quand ils ont commencé à se connaître eux-mêmes et à connaître les dieux, les hommes se sont mis à orner les temples des dieux et le langage dans lequel ils les célébraient. La poésie est donc bien, avant tout, une activité sacrée du polythéisme, puisque le langage figuré et orné qui la caractérise est un hommage rendu aux dieux et un embellissement de la langue destiné à les honorer. Mais cette conception implique l'idée profonde que le souci esthétique et le goût du beau marquent la prise de conscience du monde et de soi-même.

L'assimilation du poète au prêtre et au devin païens est illustrée par les développements consacrés au mot *vates* par Isidore lui-même et dans les commentaires de Boèce. Les étymologies (*vi mentis, videndo, viere*) et les synonymes (*citharista, fatidicus, theologus*) qu'ils en proposent le tirent tantôt du côté de la poésie, tantôt du côté de la révélation prophétique et sacrée. Au reste, la perception du poète à la fois comme auteur de poèmes et comme personnage doué de pouvoirs surnaturels est illustrée de façon éclatante par la double image de Virgile au Moyen Âge. Du côté de la langue vulgaire, on a examiné, à titre d'exemple, les nombreuses occurrences de *poète* au sens de « prêtre, prophète ou magicien païen » dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure.

Quant à la définition du poète comme affabulateur, en latin comme en langue vulgaire, et à l'emploi de *poetare* au sens d'affabuler, ils sont si usuels au Moyen Âge qu'il a paru inutile de multiplier les exemples. En une vue cavalière, on est parti du *Dialogus super auctores* de Conrad de Hirsau pour aboutir à la *Collatio artis poetice probativa* de Nicolas de Gonesse et à l'*Archiloge Sophie* de Jacques Legrand. Dans le premier de ces ouvrages, le maître, interrogé par son disciple sur le sens des mots *auctor, poeta, historiographus, commentator, vates, expositor, sermonarius*, poursuit sa réponse en définissant *poema, poesis, poetria* ou *poetrida* (« mulier carmini studens » !) et enfin *fabula*. La définition de la poésie et du poème appelle donc à l'esprit de Conrad de Hirsau celle de la *fabula*, mais non celles de l'*historia* et de l'*argumentum*, qui devraient lui être associés et dont seul le second sera défini et commenté plus loin dans un autre contexte. À l'autre extrémité du Moyen Âge, comme entre-temps chez les chartrains, le débat sur la poésie porte toujours pour l'essentiel sur son caractère mensonger ; il est bien résumé par G. Di Stefano en introduction à son édition du traité de Nicolas de Gonesse. Celui-ci, après avoir mis en évidence le reproche de fausseté fait à la poésie, fonde ce reproche sur des citations d'auteurs anciens et modernes, puis le réfute à partir d'autres passages des mêmes auteurs (un peu comme l'avait fait en son temps Matfre Ermengaud pour l'amour). Il s'inspire en particulier de Boccace qui, dans la *Genealogia deorum*, avait nié que les poètes fussent des menteurs en observant que la fiction poétique ne relève d'aucune des huit catégories de mensonges définies par saint Augustin.

En un mot, c'est bien le caractère fictif de la poésie qui est aux yeux du Moyen Âge son trait distinctif et aussi sa faiblesse. C'est parce que la poésie est fictive, c'est à cause de son « défaut de vérité » que saint Thomas voit en elle une *infima doctrina*.

Il y a là quelque chose qui paraît simple, et dont en réalité les implications et les connexions sont multiples et profondes. La défiance à l'égard de l'invention poétique suppose en effet une conception très rigide et comme positive de la vérité. Seuls les faits sont vrais. Est vrai ce qui s'est réellement passé. C'est contre une telle conception que Chrétien de Troyes s'insurge déjà — de façon à demi implicite, il est vrai, et nullement théorisée — en revendiquant pour ses récits la vérité du sens contre la vérité des faits. Cette conception, pour en revenir

à saint Thomas, a peut-être à voir avec la nature de la révélation judéo-chrétienne et avec le type de vérité qu'elle suppose, celle de la manifestation dans l'histoire et de l'incarnation dans l'histoire du Dieu maître de l'histoire. La vérité du judéo-christianisme est une vérité de l'histoire, fondée sur la réalité du fait, tandis que la vérité du paganisme antique est une vérité du récit mythique, fondée sur la signification du mythe. L'invention poétique sert la vérité du mythe (la mythologie se fonde sur les poètes et se nourrit de variantes acceptées), mais brouille la vérité du fait. On en revient toujours à la constatation que, dans le christianisme, la poésie n'a pas vocation à être un médium de la vérité.

Pourtant cette conception rigide n'est pas celle de tout le Moyen Âge et Chrétien de Troyes n'est ni le seul ni le premier à chercher dans le sens de la fable une vérité poétique. Peu avant lui, les chartrains s'y emploient plus explicitement et plus systématiquement en cherchant dans la poésie — et dans la poésie païenne — une vérité voilée. Ils y sont invités par leur lecture de Boèce, de Macrobe, de Martianus Capella. Ils s'y sentent autorisés par la réflexion des rhétoriciens autour des figures et particulièrement celle des rhétoriciens chrétiens, de Cassiodore à Bède, autour de la vérité du discours figuré. Ils y sont conduits par une réflexion sur la nature et sur la relation entre Dieu et la Nature. Or Macrobe leur fait découvrir une analogie entre la Nature et la poésie, qui est précisément celle du sens voilé. Selon Macrobe, ceux qui usent des fables pour des motifs sérieux le font « parce qu'ils se rendent compte que la Nature répugne à une révélation directe et évidente d'elle-même. De même que la Nature a interdit aux sens grossiers des hommes de la comprendre en s'enveloppant sous des voiles divers (*involucrum*), de même elle a désiré que seuls les individus les plus sages traitassent de ses secrets à travers des récits fabuleux. En conséquence, ses rites sacrés sont voilés dans des représentations mystérieuses de façon qu'elle n'ait pas à se montrer, même aux initiés. Seuls des hommes éminents à l'intelligence supérieure parviennent à la révélation de ses vérités ; les autres doivent être amenés à la vénérer par l'intermédiaire de ces *figurae* qui protègent ses secrets de la divulgation. » On a là comme un écho de ce discours figuré par pudeur dont parle Cassiodore.

La relation supposée entre la nature du poème et la nature des choses — cette Nature qui se cache et exige qu'on use de fables poétiques pour parler de ses secrets — est ainsi de l'ordre de l'analogie : dans un poème qui traite de la nature, l'énoncé poétique doit se conformer à la loi de la Nature. Il doit avancer masqué pour parler des secrets de la Nature, car la Nature dissimule ses secrets. Cette analogie entre la forme et le fond, entre l'énonciation poétique et le sujet dont elle traite se retrouve à la même époque dans l'analogie entre l'amour et le chant et dans la coïncidence entre la perfection et les lois de l'un et de l'autre supposées par les troubadours. S'agissant des secrets de la nature et des détours du discours poétique qui en traitent, cette analogie conduit à réhabiliter la poésie en justifiant l'affabulation poétique. En manière d'illustration de ce rapport analogique et des significations qu'il peut prendre, on a relevé la façon dont, en

introduction à son commentaire des *Métamorphoses*, Arnulphe d'Orléans justifie le projet d'Ovide.

Pour les chartrains, il y a donc une légitimité de la poésie, qui est de dire la nature, et une vérité du mensonge poétique, qui est de se conformer aux dissimulations de la nature et d'inviter à lever le voile qui cache le sens du texte comme la vérité de la nature. Peut-être sont-ils parvenus à cette conviction parce que, selon la profonde remarque de Wetherbee, leur pensée elle-même est une pensée poétique, l'intuition poétique d'un lien entre la philosophie de la nature et la théologie. On sait comment les poètes en langue vulgaire de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ont enrichi de ces conceptions la tradition vernaculaire dans laquelle ils s'inscrivent, confrontant « l'éros cosmique » et le principe amoureux de la nature à la *fin'amor* des troubadours.

Pour en finir provisoirement avec eux, les chartrains ont donc cherché un passage, un pont, entre la démarche poétique et l'appréhension voilée de la vérité définitive de Dieu. Ils ne sont pas les premiers dans le monde chrétien à l'avoir tenté : bien avant eux, au VII<sup>e</sup> siècle, et dans un esprit très différent, Virgile de Toulouse voyait une gradation de la poésie à la mystique, des beautés inférieures de la première aux beautés supérieures de la seconde.

Virgile de Toulouse est un personnage beaucoup trop marginal pour qu'on puisse fonder sur lui une étude de la sensibilité poétique et spirituelle du Moyen Âge. Mais on peut, à travers d'autres auteurs, discerner un courant qui met la poésie au service d'une vérité prophétique, reconnaît la beauté d'une vérité voilée, commune à la parole poétique et à la révélation de Dieu, et admet ainsi implicitement que la beauté poétique parle de Dieu. Mais cette proposition est rarement explicite, et si elle l'est, ce n'est pas à propos de la poésie, mais à propos de la musique. Le cours s'est d'abord efforcé de préciser ce dernier point, avant d'examiner successivement la figure médiévale d'Orphée, qui est par excellence celle du poète, et celle du poète confronté au Christ, puis un choix de textes divers dans lesquels Dieu est considéré comme inspirateur de la poésie, voire comme poète, et la poésie comme don divin et comme expression, non d'un mensonge, mais de la vérité divine.

Pourtant, ce courant est loin de refléter la sensibilité médiévale la plus commune. L'attitude qui prévaut consiste à opposer la douceur fallacieuse du mensonge poétique à la saine rudesse de la vérité prophétique, faisant de cette opposition comme un cas particulier de celle entre la douceur de la route qui descend en enfer et de la rudesse du sentier qui monte au paradis. On en a signalé un exemple à la fin du cours, sans avoir le temps de l'étudier dans le détail, celui qu'offre le prologue du Livre II des *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy.

#### *Détour par la musique*

Pythagore révèle à l'Antiquité que l'harmonie musicale est le résultat de rapports entre les nombres et il la met en relation avec celle du cosmos, fondée

sur les mêmes nombres et les mêmes rapports. Découverte qui place la musique au centre de la perception du monde et de la compréhension de l'ordre qui le gouverne. Découverte qui ne pouvait plus tard que s'accorder, aux yeux du christianisme, avec la parole du psalmiste : *Caeli enarrant Dei gloriam* (ps. 18, 1). Dans le *Phèdre*, Platon traite la musique avec autant de considération que la philosophie, mais seulement à son niveau le plus élevé, où elle est combinaison de rapports entre les nombres, et non à son niveau le plus bas, où elle concerne le sens de l'ouïe. Dans la *République*, bien que la justice soit « décrite en termes d'accords musicaux » (Jean-Louis Dumas) — l'âme juste est comme un instrument de musique accordé, mais qui peut se désaccorder à tout instant —, la musique elle-même est traitée avec défiance, précisément parce qu'elle est envisagée sous son aspect sensible : elle excite les passions, et elle est nécessairement englobée dans la condamnation de la poésie, qui était alors chantée. Autrement dit, la musique, sous sa forme sensible, a partie liée avec la poésie ; mais c'est sous sa forme désincarnée, purement spéculative et mathématique, qu'elle trouve sa vraie dignité et qu'elle dit, comme la philosophie, la vérité du monde.

Cette association entre la musique et la poésie comme cette tension entre le sensible et le suprasensible se retrouvent, mais pour des raisons différentes et sous des espèces différentes, dans le traité de saint Augustin sur la musique. La musique y est d'abord définie, de façon toute sensible et technique, comme l'art de « bien moduler ». Mais dès le début du livre II, quand Augustin entre dans le détail, son attention à la « mesure du mouvement », dont il a parlé dans le livre I, le conduit à considérer les syllabes longues et brèves, autrement dit à traiter, non de technique musicale, mais de technique poétique, de versification. De fait, les livres II à V portent sur le rythme poétique, le mètre, le vers. Mais au livre VI s'opère une sorte de retournement. Comme les pythagoriciens, comme les platoniciens, Augustin réduit la musique aux rapports numériques. Mais il le fait en chrétien. Le livre VI voit dans la musique sensible un chemin vers les réalités spirituelles et divines. La loi des nombres qui la régit permet de découvrir l'éternelle vérité mathématique, une vérité qui ne peut venir que de Dieu même et qui reflète sa propre vérité. Ainsi, à un bout de la chaîne, l'harmonie et les effets sensibles de la musique incluent ceux de la poésie — plus encore, la poésie en est l'illustration privilégiée —, tandis qu'à l'autre bout, la musique comme spéculation sur l'immutabilité des rapports numériques devient une sorte de théologie et conduit à la contemplation de la vérité éternelle de Dieu.

Ce traité fait donc bien de la poésie, comme participant de la musique, une étape vers la révélation de Dieu. Mais d'une part, le langage poétique et le contenu de la poésie ne sont en aucune façon proclamation de Dieu (seuls les rythmes poétiques sont en cause), et d'autre part, au regard de ces rythmes et de la musique même, le livre VI, de ton beaucoup plus religieux que le reste, paraît un demi désaveu, presque une palinodie, puisqu'il ne retient de la musique que l'abstraction des rapports numériques, seuls capables de tourner l'âme vers Dieu, tandis que la musique en elle-même est désormais jugée puérile — au point qu'on

a pu se demander s'il n'a pas été écrit plus tard et indépendamment du reste du traité. Pourtant il s'insère bien dans son plan, qui prévoyait après lui six autres livres *De melo*, sur la mélodie. Augustin ne les a jamais écrits, et l'on ne peut savoir comment ils auraient répondu aux livres sur la métrique. On peut seulement observer que dans le passage du livre X des *Confessions* où saint Augustin énumère les tentations liées aux cinq sens, il s'accuse d'avoir été « captivé et subjugué de façon tenace par les voluptés de l'ouïe » avant d'en être libéré par sa conversion et reconnaît y être aujourd'hui encore plus sensible qu'il le devrait, mais souligne aussi l'efficacité du chant pour accroître l'effet des « paroles saintes ». Il existe un accord mystérieux entre les états d'âme et la sensualité du chant, qui, si elle est dominée par la raison, et à cette condition seulement, peut ainsi conduire à Dieu par la beauté.

On trouve ailleurs chez Augustin cet hommage rendu aux effets bénéfiques de la musique sacrée, avec l'inquiétude de voir la sensualité inhérente à la musique prendre trop de place. Ainsi dans le *Contra Iulianum*, où il oppose à la musique profane, qui favorise la concupiscence de la chair, la musique ecclésiastique, comparée aux accents de la cithare par lesquels David soulageait les maux de Saul. Dans ce passage, l'expression *musica pythagorica*, entendue de façon péjorative, s'oppose à *musica ecclesiastica*, comme si elle désignait la musique profane par opposition à la musique de l'Église. C'est pourtant la théorie pythagoricienne qui permet de voir dans la musique la perception de l'ordre divin qui régit l'univers. Et c'est bien elle qui, à travers Boèce, est à la base des conceptions musicales du Moyen Âge. Mais elle reçoit à cette époque un infléchissement important. Boèce distinguait la *musica instrumentalis* (musique sensible, sonore, qu'elle soit vocale ou instrumentale), la *musica humana* (équilibre physique et spirituel de l'homme) et la *musica mundana* (musique des sphères). À cette dernière, on substitue la *musica caelestis*, celle que font retentir les anges, chantant sans fin la louange de Dieu autour de son trône.

Ainsi, à la place de l'harmonie abstraite des sphères, la musique sensible, audible, est réintroduite au niveau le plus élevé, accompagnée d'une profération de louange et de jubilation qui est de l'ordre du poétique. À l'abstraction des rapports et des lois mathématiques qui règlent le cosmos se substitue le chœur des anges qui louent le Seigneur — musique véritable, ou du moins musique que la faiblesse humaine ne peut se figurer que par analogie avec la *musica instrumentalis*. Au-dessus de l'ordre même de l'univers, au-delà de toute louange que les hommes et la nature peuvent adresser à Dieu, il y a le poème chanté sans fin par les anges, comme un modèle et une justification pour le chant et les mots d'une liturgie.

Cette liturgie chantée, le christianisme en avait trouvé le modèle dans le judaïsme, dans le chant des lévites lors de l'inauguration du Temple par Salomon (II Chron. V, 12-14), dans les techniques responsoriales pour le chant des psaumes en usage dans les synagogues. Ces techniques, il les a reprises et elles fondent la liturgie des offices. Bientôt on compose des hymnes, bientôt se constitue l'en-



semble de textes et de mélodies que Grégoire le Grand contribuera à fixer. Quoi d'étonnant si les formes de cette musique et de cette poésie chantée finissent par paraître comme la musique même du royaume des cieux, comme la forme même des louanges qui, au ciel, montent vers le trône de Dieu ?

À la suite de Jean Scot Erigène, opposant la *musica naturalis* (celle du monde divin, incluant la musique des sphères) à la *musica artificialis*, créée par l'homme, des conceptions comme celles de Rémi d'Auxerre et de Reginon de Prüm, qui considèrent que la *musica naturalis* est chantée sur les huit modes du plain-chant, supposent donc une continuité, presque une identité, entre la musique humaine et sensible, la musique de l'univers et la musique divine, celle du chœur des anges autour du trône de Dieu. Cette identité est, très concrètement, celle de la structure modale du chant grégorien. Il y a là une représentation qui, dans son esprit, est désormais très loin des conceptions pythagoriciennes où elle s'enracine ; une représentation inspirée par cette sorte de « spiritualité matérialiste » qui pousse le Moyen Âge à se figurer les réalités divines sous une forme très proche de celles de ce monde. La conséquence en est que la musique, dans sa pratique, dans sa technique, dans ses effets esthétiques, est une réalité divine et conduit à Dieu.

Quant à la poésie, elle peut bénéficier de cette dignité pour autant qu'elle est portée par la musique et englobée en elle. Or elle l'est de deux façons. Elle est associée à la musique dans la liturgie, association explicitée par l'exégèse en relation avec les psaumes et avec la figure de David. Et elle fait partie de la musique par le rythme et la versification fondés sur la mesure et le nombre (tout ce qui constitue le Livre I du traité de saint Augustin). On comprend dès lors combien la démarche de Bède le Vénérable est cohérente. Dans son intérêt pour la poésie, elle réunit les deux aspects. Le second, à travers les travaux sur la métrique, mentionnés dans le cours de l'année dernière, qui unissent l'attention au plaisir auditif du mètre et celle à l'emploi poétique des figures dans l'Écriture sainte. Le premier, à travers une réflexion sur l'aide que l'inspiration poétique peut apporter à la diffusion de la parole de Dieu et sur la source divine qu'elle peut avoir dans ces conditions, réflexion qui porte l'histoire de Caedmon (voir ci-dessous).

On est revenu brièvement sur la distinction de Jean Scot Erigène entre *musica naturalis* et *musica artificialis* pour souligner combien ces expressions prennent, cinq siècles plus tard, un sens différent dans l'*Art de dictier et de faire chansons* d'Eustache Deschamps. La « musique naturelle » est, pour Deschamps, celles des mots et du vers, et la « musique artificielle » est ce que nous appelons proprement et communément la musique, vocale ou instrumentale. L'ouvrage, recueil d'exemples et de recettes de composition pour les différentes formes poétiques à forme fixe, se fonde sur un bref examen des arts libéraux. Il commence par définir en quelques mots ceux du trivium, puis par présenter en un paragraphe chacun des trois premiers arts du quadrivium, pour, une fois arrivé à la musique, lui consacrer le traité lui-même. La musique, dit Deschamps, vient en dernier dans la liste des sciences, car elle est comme un remède et un délassement aux

travaux et aux fatigues des autres : les chants et le son des instruments sont en effet « plaisants et délectables ». C'est alors qu'il en vient à la distinction entre musique naturelle et artificielle.

Cette distinction se fonde sur l'idée que la « musique artificielle » est une technique, que n'importe qui, si grossier soit-il, peut apprendre pour peu qu'il s'y applique, tandis que la « musique naturelle » — la poésie — naît d'une inspiration et de sentiments spontanés, essentiellement de sentiments amoureux. Pythagore est bien loin. Toute prétention de la musique à être le nombre et la mesure de l'univers est oubliée. Deschamps ne considère nullement que la musique peut conduire à Dieu ou que Dieu se révèle par la musique qui règle le cosmos. Il se limite au domaine strict de l'art littéraire et musical. Mais en outre, et peut-être en conséquence, la relation entre la poésie et la musique est chez lui inversée. Certes, la poésie est englobée dans le terme de « musique ». Mais c'est pour mieux subordonner la musique à la poésie, puisque la musique de la simple parole est première et puisqu'elle seule exige de celui qui la pratique des dons naturels. Cette primauté de la poésie sur la musique, qui va de pair, à l'époque de Deschamps, avec un divorce entre la musique et la poésie, marque ainsi une sorte d'autonomie nouvelle du domaine de l'art, sa laïcisation, pourrait-on presque dire, et comme un renoncement à charger l'ensemble musique et poésie d'une valeur « prophétique » intrinsèque, puisqu'il n'est plus question d'en faire l'expression sensible de l'harmonie des nombres qui règle l'univers et de la manifestation de Dieu à travers cet ordre numérique. L'inspiration est, pour Deschamps, tout entière du côté de la poésie, et nullement du côté de la musique. Cette inspiration, essentiellement amoureuse, n'a rien à voir avec celle de l'Esprit.

Mais à la même époque, la doctrine du chant du cœur de Gerson, négligeant au contraire la poésie, fait de la musique un chemin mystique qui permet au cœur de s'élever jusqu'à Dieu et de s'unir à lui. Il y a là, certes, quelque chose qui relève de l'allégorie et du discours métaphorique, et qui fait de la musique une des représentations des étapes qui permettent à l'âme de s'élever vers Dieu — comme la *scala coeli*, les branches du palmier ou les ailes du chérubin. Mais il y a aussi beaucoup plus : une méditation sur la nature, la technique et les effets de la musique, confrontés à l'aspiration vers Dieu et aux états mystiques. La perspective n'est plus, semble-t-il, néo-pythagoricienne. Il ne s'agit plus de s'élever jusqu'à la musique des sphères à partir de la musique sensible, dont la seule dignité est d'en être un écho perceptible, mais de chercher dans la musique sensible, et dans ce que la musique a de sensible, une voie d'accès à Dieu. En ce sens, il y a chez Gerson comme chez Deschamps une sorte de limitation, ou au moins de délimitation, du domaine de l'art. Mais chez le musicien et le mystique, ce champ limité ouvre sur l'infini, tandis que le poète de la vie comme elle va s'enferme dans l'art technique en même temps qu'il donne aux mots le primat sur la modulation.

La doctrine du chant du cœur a été présentée par Isabelle Fabre dans le cadre du séminaire (voir ci-dessous). On n'y a donc pas insisté dans le cours, où on a développé en revanche un exemple plus ancien, qui fait aussi de la musique une métaphore de la montée vers Dieu, celui des deux plus anciens commentaires français du psaume 150, qui exhorte à la louange de Dieu sur les instruments de musique. L'un de ces commentaires est celui qui figure dans l'ouvrage connu sous le nom de « premier commentaire français des psaumes », qui remonte peut-être à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et est une adaptation du commentaire de saint Augustin sur le psautier ; l'autre, à coup sûr de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, est le « sermon sur *Laudate* », conservé par quatre manuscrits, dont le meilleur et le plus ancien (malgré l'inversion de deux développements vers la fin) est Nantes, Musée Dobrée 5, occupé pour l'essentiel par la traduction française des quarante-quatre premiers sermons de saint Bernard sur le Cantique des Cantiques.

On a commenté la description concrète des instruments de musique et leur interprétation allégorique dans le premier de ces textes, mais on s'est davantage intéressé au second. Le sermon sur *Laudate* est en effet remarquable par l'intensité de sa spiritualité, par son attention à la musique, par sa composition et par celle qu'il s'efforce de mettre en évidence dans le psaume 150, l'une et l'autre modelées par les formes musicales. Il monte successivement deux gammes de sept notes, en respectant, d'une gamme à l'autre, le parallélisme des notes identiques à une octave de distance. Les deux gammes sont parallèles, mais la deuxième est plus haute : elle conduit jusqu'à la joie mystique en Dieu, déjà atteinte à la septième note de la première gamme, mais imparfaite alors, car le corps n'y est pas associé. Le texte illustre un mouvement familier à la spiritualité cistercienne : élévation mystique jusqu'à Dieu, « redescente » à l'amour concret du prochain, remontée — cette fois plus élevée et définitive, car elle est nourrie de la charité — jusqu'à l'union mystique avec Dieu. Ce mouvement apparaît ici plusieurs fois : de la quatrième à la septième note de chaque gamme et dans la progression de la première à la deuxième gamme, qui consiste en une intériorisation. La deuxième gamme, dit l'auteur, est plus difficile à monter, car il faut monter en soi-même. Pratiquement, cela veut dire que lors de son ultime union à Dieu, au sommet de la deuxième gamme, l'âme associe à cette fusion mystique, non seulement l'amour du prochain, mais aussi le corps même, sa propre chair transfigurée par l'amour. L'âme ne s'élève vraiment jusqu'à Dieu qu'après avoir condescendu, non seulement à aimer le prochain, mais aussi à aimer sa propre chair en l'épurant de ce qui en elle s'oppose à l'amour divin. Alors seulement elle peut jouir vraiment de son union à Dieu, car elle fait participer à cette union la totalité de l'amour. La terre exulte dans la résurrection du Christ, qui garantit et justifie cette exaltation en Dieu de la chair, dont la nature est alors métamorphosée, *dénaturée*.

On a, à ce propos, commenté le bourdon du manuscrit de Nantes, qui est manifeste, sans entraîner pour autant de lacune, mais seulement l'interversion de deux feuillets. On a montré comment le scribe tire parti de son erreur et comment cette *felix culpa* enrichit la conclusion du sermon.

Revenant à la musique, on a montré combien l'attention que lui porte le texte est précise et pertinente. L'auteur a d'excellentes raisons, au regard du psaume 150 lui-même et au regard de la composition générale du psautier, — des raisons qui m'avaient autrefois échappé — pour dire que l'antienne formée par les deux *clauses* est du septième mode. Il utilise à bon escient le vocabulaire musical, de façon littérale aussi bien que métaphorique. Il joue habilement du goût médiéval pour les voix et les notes hautes en relation avec l'élévation morale et mystique. Tout le début du sermon est écrit avec beaucoup de fermeté et d'efficacité dans ce registre. L'observation même que le psaume 150 est à la fois un psaume et l'antienne qu'on chante après le psaume est fondée, puisque ce psaume musical est le dernier, et est donc comme la mélodie de clôture de tout le livre.

En lui-même, le psaume 150 présente la louange à Dieu — la confession de louange — comme un concert donné en l'honneur de Dieu, comme une musique pour Dieu. Il entre donc en *harmonie* avec la représentation comme musique (*musica coelestis*) de la louange que les anges font monter sans cesse vers le trône de Dieu — la musique du chœur des anges, celle-là même qui fait que les anges sont traditionnellement représentés dans l'art comme musiciens. Il justifie la pratique de la musique comme médium privilégié de la liturgie. Et le commentaire qu'en donne cet auteur spirituel français de la fin du XII<sup>e</sup> siècle fonde sur ce qu'il sait de la technique musicale et sur ce qu'il sait des effets musicaux la description imagée de l'élévation mystique. Il ne se réfère nullement à la division ancienne et abstraite *musica instrumentalis, mundana, coelestis* et à la gradation de l'une à l'autre. Il ne s'intéresse qu'à l'esthétique musicale (goût des notes hautes, de l'aigu) et à son utilisation dans la pratique liturgique (chant des psaumes, antienne à la suite des psaumes). En outre, il est habile à tirer de son interprétation fondée sur la musique des effets proprement poétiques : il sait user du langage figuré, fondé en la circonstance sur la musique, pour faire de ces détours du langage un raccourci et pour imposer une présence. Cette présence, manifestée par un langage poétique, est la présence divine même, à laquelle l'élévation de l'âme sur deux gammes successives lui permet d'accéder. Et ce langage poétique, fondé sur la musique, est chez lui mis au service d'une inspiration prophétique, c'est-à-dire du dévoilement d'une vérité et d'une expérience spirituelles.

#### *Orphée, poète, musicien, magicien et figure du Christ*

La nécessité d'un détour par la musique pour discerner une part d'inspiration sacrée dans la poésie médiévale nous a conduits à nous arrêter sur la figure d'Orphée, car elle réunit les traits du *poeta* et ceux du *vates* : poète, musicien, magicien, mais un magicien dont les pouvoirs sont la conséquence de l'excellence de son art musical et poétique, héros civilisateur pour la même raison, grâce au pouvoir civilisateur de la musique, amant, enfin, trait qui n'a pu qu'intéresser le Moyen Âge, qui associe de façon essentielle la poésie et l'amour. De fait, peu de personnages, peu de mythes hérités de l'Antiquité ont été pensés par le Moyen

Âge avec autant d'insistance que celui d'Orphée, mais aussi avec une insistance aussi contradictoire. Tout chez Orphée paraît admirable et tout paraît condamnable : l'amant, le musicien, et jusqu'à cette image ambiguë d'un Christ descendu aux enfers pour en ramener l'âme captive, et qui échoue — mais qui, dans certains récits, est couronnée d'un étrange succès, cette descente aux enfers à la recherche d'Eurydice que certains auteurs, des chartrains à Gerson, flétrissent au contraire comme un abandon aux séductions de la sensualité — mais pour les néoplatoniciens italiens, c'est Eurydice qui représente l'âme et Orphée le corps.

Après avoir montré rapidement comment Orphée est au Moyen Âge tantôt le modèle de l'amant parfait, tantôt l'exemple des excès et des méfaits de l'amour, on s'est intéressé au poète, chanteur et musicien, dont le nom, selon Fulgence, désigne la perfection de la voix, en rappelant que le Moyen Âge hérite de la tradition antique qui voit en lui celui qui a permis le passage de l'état sauvage à l'état civilisé grâce à l'influence de la musique sur l'âme humaine. On a insisté sur les pouvoirs du musicien et du *poète* que célèbre le *Prologue* de Guillaume de Machaut. Orphée, dont la harpe et le chant ont pu ramener Eurydice des enfers et agir sur les forces de la nature en séduisant jusqu'aux arbres et aux fleuves, y est associé au chœur des anges et à David chantant et jouant de la harpe pour Dieu. Ces exemples encouragent Machaut à cultiver lui-même la musique comme le lui demande Nature. L'association d'Orphée et de David est au demeurant très fréquente, de Cassiodore à Jean Molinet, qui dans son *Petit traictiet de la harpe* se réclame conjointement de ces deux modèles et fait de la harpe le symbole de la Trinité, la corde représentant le Christ : on a retrouvé là des observations faites auparavant à propos des commentaires français du psaume 150. Ailleurs, et selon une tradition qui remonte à Fulgence, la théorie musicale du Moyen Âge oppose la pratique de la musique incarnée par Orphée à la connaissance des secrets de l'art musical représentée par Eurydice. Mais ailleurs encore, Orphée illustre l'action corruptrice et amollissante de la musique qui rend efféminé. On retrouve ainsi, autour de la figure d'Orphée, les contradictions du Moyen Âge face à la musique, qui d'une part conduit à Dieu et reflète l'ordre divin en se fondant sur les rapports numériques qui régissent l'univers, et d'autre part est dangereuse en ce qu'elle flatte les sens.

Contradiction, enfin, dans la relation entre Orphée et le Christ, selon que cette relation se fonde sur l'art musical d'Orphée ou sur la descente d'Orphée aux enfers à la recherche d'Eurydice. Après avoir rappelé la tradition patristique qui compare et oppose Orphée au Christ, et les traces, rares mais certaines, d'une assimilation de l'un à l'autre dans le christianisme primitif — Orphée préfigurant le Christ, comme lui descendu aux enfers et revenu des enfers, et qui attire les âmes par sa parole comme il attirait toutes les créatures par son chant — on a analysé le traitement de ce thème, curieusement mêlé à des gloses d'un esprit tout différent, dans l'*Ovide moralisé*, en particulier à travers une longue allégorie de la harpe d'Orphée.

La conclusion de cette étude a été que, dans l'interprétation que le poème français du XIV<sup>e</sup> siècle donne du personnage d'Orphée, le plus remarquable est ce transfert de la harpe d'Orphée au Christ. La fonction poétique et musicale faisait du fils d'Apollon et de Calliope un être sacré. Elle lui donnait le pouvoir d'agir sur la nature, d'en changer les lois, et même de briser le pouvoir universel de la mort. Voilà que cette fonction est dévolue au Christ. C'est lui le « bon harpiste ». Orphée n'en est que la préfiguration et l'image. La poésie et ses pouvoirs ne sont que l'image des pouvoirs du Christ. La poésie est remplacée par la prédication (Livre X, v. 2556-2559, Livre XI, v. 181-183), le seul poète est Jésus-Christ, *parole divine*. Le poète n'est plus rien par lui-même, il n'est plus le médium par lequel le sacré est présent dans le monde et agit sur lui. Il n'est plus que la métaphore d'un sacré auquel il n'a point de part. Il n'a plus qu'à s'effacer derrière l'unique vérité et l'unique parole, qui n'ont nul besoin de lui pour se révéler au monde. L'*Ovide moralisé* illustre ainsi la difficulté qu'a le Moyen Âge chrétien à concevoir la place du poète et sa tendance à évaluer le poète à l'aune du prophète.

#### *Caedmon et les mentions de l'inspiration divine dans la poésie vernaculaire*

Prenant alors un tour différent, le cours est parti de la célèbre histoire de Caedmon telle que Bède le Vénérable la relate dans l'*Historia ecclesiastica gentis Anglorum* pour comparer cette figure du poète-prophète à d'autres mentions de l'inspiration divine dans la poésie vernaculaire. Une lecture minutieuse du récit de Bède a mis en évidence l'imbrication très étroite à ses yeux de l'inspiration poétique et de l'inspiration religieuse, de l'attention portée aux effets esthétiques du poème (*suavitas*) et de celle portée au mouvement de la conversion (*compunctio*). La beauté des poèmes de Caedmon convertit les clercs mêmes qui lui traduisent la Bible pour qu'il la mette en vers anglais. Et la beauté poétique est aussi la pierre de touche de l'inspiration divine, de même que plus tard, chez les troubadours, elle le sera de l'inspiration amoureuse. Lorsque d'autres s'essaieront à composer les poèmes religieux en anglais, aucun ne pourra égaler Caedmon. C'est que le pauvre berger, incapable de chanter comme les autres dans les banquets, n'a pas appris son art des hommes, mais l'a reçu comme un don gratuit de Dieu : son inspiration poétique est, de toutes les façons, inspiration divine.

Insistant sur le processus de la composition poétique, Bède observe que l'ancien berger rumine ce qu'il a entendu comme un « animal propre », pour le métamorphoser en poèmes. *Mundum animal* vient à la place de la formule usuelle *mutum animal*. Le berger qui vivait près des « bêtes muettes », c'est-à-dire privées de raison, et qui était muet comme les bêtes, puisqu'il ne savait pas chanter comme les autres hommes, donc suspect d'être lui aussi privé de raison, voilà que la méditation poétique de l'inspiration divine le rend semblable aux bêtes dans ce qu'elles ont de meilleur, l'épuration par la rumination de ce qui entre en elles. De nombreux détails du texte, et en particulier la remarque qu'il est impossible de traduire un poème dans une autre langue, montrent que Bède est sensible à la

qualité proprement linguistique, vocale, auditive du langage poétique, au fait qu'il n'existe qu'incarné dans une langue, avec sa métrique, ses sonorités, ses vocables et les associations qui leur sont propres. Il ne recherche nullement ce « discours en ligne droite », cette « prose » (*pro(r)sum*) transparente au message divin et dont l'idéal est de se faire oublier pour ne pas faire obstacle à la transmission de la pensée. Tout au contraire, il mesure que la qualité de la poésie est dans l'épaisseur du langage, dans ce qu'il a de particulier, de non transposable en passant par l'immatérialité de la pensée. Paradoxalement, là est la qualité qu'il reconnaît à la poésie de Caedmon, alors même que cette poésie est une traduction, ou plutôt est fondée sur une traduction, et la traduction de la parole de Dieu. Il y a dans ce paradoxe même comme une extraordinaire glorification de la poésie.

Pour mesurer combien est importante l'exaltation par Bède des beautés d'une poésie religieuse en langue vulgaire, on a introduit plusieurs éléments de comparaison, dans des ordres différents.

Le premier exemple a fait apparaître, par contraste avec Bède, combien l'idée que l'inspiration divine peut animer la poésie vernaculaire des *rustici* était loin d'être partagée par tous. Il s'agissait du texte très souvent commenté de Bernard d'Angers, un peu après 1020, touchant les « cantilènes rustiques » des pèlerins dans l'église Sainte-Foy à Conques et l'approbation miraculeuse qu'elles ont reçue du Ciel. Bernard ne leur trouve ni qualités poétiques ou musicales ni valeur édifiante en elles-mêmes. Il multiplie jusqu'au bout à leur propos les termes péjoratifs et méprisants. Seule l'intention innocente et la piété de ceux qui les chantent les rendent agréables à Dieu, qui les tolère par condescendance, bien qu'il n'en tire évidemment aucun plaisir. Même dans ces conditions, l'auteur est étonné que ces « chansons ineptes » trouve grâce aux yeux du Seigneur, et dans sa conclusion il multiplie à ce sujet les circonlocutions, les réserves et les prudences. On est donc très loin de la sincère admiration de Bède pour les poèmes de Caedmon et pour leur efficacité apologétique. On est loin de la conviction que Dieu inspire aux simples des poèmes dont la beauté convertit les sages.

Le second élément de comparaison avec l'histoire de Caedmon est constitué, dans un ordre très différent, par les mentions de Dieu comme inspirateur, voire comme auteur du poème et par les considérations sur le chant spirituel que l'on trouve dans certains poèmes religieux français. On en a considéré deux : le commentaire du psaume *Eruclavit* (Ps 44) attribué à Adam de Perseigne et, pour une notation plus fugitive mais tout aussi parlante, la *Lumière as lais* de Pierre de Fetcham.

Le commentaire français de l'*Eruclavit* est un poème d'une extrême importance, d'une qualité et d'une richesse remarquables, très largement diffusé jusqu'à la fin du Moyen Âge. Il est dédié à Marie de Champagne. Son attribution à Adam de Perseigne ne rallie pas tous les suffrages, sans pour autant être exclue. En tout cas, ce poème émouvant et habile, plein d'imagination et de délicatesse, révèle à

la fois des connaissances théologiques et liturgiques étendues et une réelle familiarité avec la littérature courtoise.

L'entrée en matière et l'enchaînement de ce poème sont si importants pour notre propos qu'il est nécessaire de les résumer. L'auteur va dire à « sa dame de Champagne » une chanson faite par David ; Dieu enseigne et inspire en toute chose la dame de Champagne, et aucune qualité ne lui fait défaut, sinon qu'elle a « un peu trop d'une seule chose » : elle a trop de largesse (v. 1-14). Au matin de Noël, l'Église dit en latin un psaume que l'auteur va mettre en roman (v. 15-20). Quand un roi veut couronner ou marier son fils, il le fait savoir longtemps à l'avance pour que ses hommes puissent se préparer ; Dieu « qui est roi et sire » a fait de même avant la venue du vrai roi, son fils, pour que « le peuple sentît l'odeur de son avènement » : il a fait naître des prophètes qui ont annoncé sa venue et la façon dont il disposerait du monde et du diable, et dont l'Église « lit et chante les douze chants » pendant l'aveug (v. 21-78). L'un de ces prophètes, David, a composé « la chanson que j'ai écrite ». Longtemps avant la naissance de Dieu, il savait qu'Il naîtrait de son lignage, de la Vierge qui recevrait l'annonce de l'ange Gabriel, et qu'Il revêtirait la nature humaine. En apprenant cette nouvelle, David prit sa harpe et sa vielle et composa la chanson que l'auteur a adaptée en roman (v. 79-144). Mais avant de commencer, l'auteur va raconter comment Dieu a montré sa gloire à David. David faisait pénitence sous la cendre et la haire. Un rayon descendu du ciel l'illumina de sa clarté et « dans cette grande dévotion » il eut une vision : un ange entra par la fenêtre, le prenait par la main et le conduisait à l'entrée du paradis, où il le laissait. Mais il trouvait la porte close, et gardée par l'ange à l'épée, car, après le péché d'Adam, nul homme ne pouvait y entrer jusqu'à la venue du Rédempteur. N'osant appeler, il se met à vieller et commence sa chanson (v. 145-204). Là-dessus, l'auteur cite le début de cette « chanson », c'est-à-dire le premier verset du psaume 44 (*Eructavit cor meum verbum bonum, dico ego opera me[a] regi*), le transpose en français, le développe et le commente.

Comment les mentions de la création poétique et de l'inspiration s'insèrent-elles dans ce contexte ? David, dit le premier vers, est l'auteur de la chanson (il l'a « faite »). Mais c'est Notre Seigneur qui la lui a inspirée (qui la lui a « mise dans le cœur »). Et c'est l'auteur de la traduction commentée qui la « dit » à « ma dame de Champagne », comme le ferait Chrétien de Troyes. Le jeu familier à Chrétien sur la matière et sa mise en œuvre, sur ce qui lui revient et ce qu'il a emprunté, se retrouve ici, à ceci près que Notre Seigneur occupe vis-à-vis de David la place qu'occupe Marie de Champagne vis-à-vis de Chrétien au début du *Chevalier de la Charrette*. Ce début est sur l'inspiration poétique, sa mise en œuvre, la transmission du poème, mais ici, l'inspiration poétique est aussi une inspiration religieuse, et plus précisément une inspiration prophétique, puisque c'est la révélation que reçoit David de la venue du Christ, son descendant.

Un peu plus loin, on voit peu à peu se préciser la répartition entre ce qui appartient à David, à l'inspiration divine et à l'adaptateur, qui, souligne-t-il, *écrit*



sa traduction de la chanson de David avant de la *dire* et qui en vient bientôt à commenter sa propre traduction, à expliquer sa méthode, à se justifier de s'être un peu écarté de l'original pour se plier aux exigences de la rime, à se vanter d'avoir traduit sans aucune faute. Cette insistance sur la qualité de la traduction et sur le respect des impératifs de la rime rappelle ce que disait Bède des poèmes de Caedmon : au-delà de la traduction, il y a la poésie.

Mais à la fin du prologue, quand commencent véritablement la citation, la traduction et le commentaire du psaume, alors l'adaptateur s'efface. La chanson est tout entière celle de David, et sa fonction est de lui ouvrir la porte du paradis, de lui ménager un accès jusqu'à Dieu. Ou plutôt, car cette requête lui est refusée, la chanson tient lieu de l'impossible accès au paradis, de l'impossible face-à-face avec Dieu. Bien plus, son « langage oblique » tient lieu de l'appel direct que le suppliant n'ose faire entendre (v. 201-204). Cette fois, la poésie est bien le médium du sacré : non seulement elle est inspirée par Dieu, mais encore elle est le moyen, l'unique moyen, de communiquer avec lui. Elle est, comme le disent les premiers mots du psaume, une effusion irréprensible venue du cœur à l'adresse de Dieu. Quand David s'aperçoit, dans sa vision, qu'il ne pourra franchir les portes du paradis, il chante *Eructavit cor meum verbum bonum, dico ego opera mea regi*, pour demander à être introduit devant le roi et à chanter en sa présence. Une voix venue de l'intérieur le lui interdit : qu'il écrive sa chanson ; elle sera portée devant le roi. Mais David préférerait se produire lui-même devant le roi, car il est bon jongleur et il sait bien qu'il recevrait un large salaire. Ainsi le jeu sur le médium qu'est la chanson est encore compliqué par celui sur l'écriture et la performance. Tout cela pour introduire le verset suivant du psaume : *Lingua mea calamus scribe velociter scribentis*. Mais ce verset complique encore la relation du dire et de l'écrire, puisque la langue y est un instrument d'écriture. Et le commentaire la complique encore, puisque David, par sa voix, refuse l'écriture et suggère que la langue, inspirée par le cœur, écrit « sans doigts et sans main ». L'opposition de l'écrire et du dire se résout ainsi dans la fusion — effusion de l'inspiration. Le jongleur de Dieu aspire à chanter devant Dieu. Écrire pour Dieu, dit la voix céleste, c'est déjà chanter devant lui. Chanter, répond David, c'est comme écrire dans la pure effusion de l'inspiration, écrire, mais sans les contraintes de la matérialité de l'écriture. Toutes les données de la composition poétique sont ainsi réunies, opposées et confondues dans une sorte de dialectique, autour d'une réflexion sur l'inspiration poétique et l'effusion poétique, sur la parole poétique et l'écriture poétique, comme cheminement vers le spirituel.

Plus brièvement, de façon moins riche et moins complexe, mais qui n'en est que plus frappante par sa gaucherie même, une notation analogue apparaît au début de la *Lumière as lais* de Pierre de Fetcham. Comme dans le commentaire de l'*Eructavit*, mais de façon plus nette encore (car seuls sont en cause ici le poète et Dieu qui l'inspire, alors que dans le commentaire de l'*Eructavit*, le poète — traducteur s'efface derrière David qui est le véritable inspiré), on trouve dans

ce poème l'affirmation que le véritable auteur du livre est Dieu et que le poète n'est que son « scribe » (*notur*), son « instrument », qu'il écrit en somme sous sa dictée, ou plutôt en copiant le texte que Dieu lui montre en pensée. La métaphore de la lecture, confrontée à l'écriture réelle, désigne, ici encore, l'inspiration divine qui est en même temps inspiration poétique (ou du moins inspiration du texte, car les talents de poète de Pierre de Fetcham sont limités). Et là encore, on note un mouvement de la phrase qui rappelle le prologue du *Chevalier de la Charrette* : tout se passe comme si ce prologue était la transposition audacieuse au mécénat profane d'un lieu commun de l'écriture inspirée par Dieu. Mais le poète n'en a pas tout à fait fini avec la question de l'auteur. Car après avoir dit que Dieu est l'auteur de son livre et qu'il n'en est que le copiste, il éprouve cependant le besoin de se présenter, non sans réticence et au seul motif que les lecteurs pourront ainsi prier pour lui. Mais l'important n'est pas là. L'important est qu'immédiatement à la suite, le poète, après avoir désigné l'auteur de son livre, en donne à présent le sujet. Or, le sujet du livre est le même que son auteur : c'est Dieu. Ou plutôt, c'est le Fils de Dieu, Jésus-Christ, qui est à la fois créateur, comme Dieu, et créature, par sa nature humaine. Ce livre, dont l'auteur est Dieu créateur, a pour sujet, pour « matière », Dieu se faisant créature pour racheter les créatures. La confusion entre la création du livre et la création divine, entre inspiration divine et inspiration poétique, entre Dieu créateur et Dieu auteur, entre le livre et son objet, est ainsi totale. L'auteur est créateur, le Créateur est auteur. Le Père écrit un livre sur le Fils, mais on ne peut concevoir le Fils écrivant un livre sur le Père : ce serait prendre la place créatrice du Père. La maladresse même de Pierre de Fetcham trahit ainsi une association forte et obscure, non seulement entre l'inspiration divine et l'inspiration du texte, mais aussi entre l'écriture, ouvrage de l'écrivain, et la création dont le seul *auteur* est le Créateur, entre la matière du livre qui s'écrit et la créature que Dieu crée.

On aurait pu enfin comparer à la *vocation* poétique et religieuse de Caedmon les rencontres de l'inspiration divine et de l'inspiration poétique telles que les perçoivent les adaptations commentées en vers français du Cantique des Cantiques. Car, s'agissant du Cantique, cette double inspiration reçoit aisément une unité dans l'inspiration de l'amour. Et de fait, on trouve une relation avouée à la poésie profane dans plusieurs de ces adaptations. Mais on s'est contenté sur ce point d'un rappel sommaire et on a laissé à Tony Hunt le soin de traiter, dans le cadre du séminaire, de ce sujet qu'il connaît mieux que personne.

On avait signalé au début du cours que l'opposition entre le langage du poète et celui du prophète fonde explicitement le long prologue du livre II des *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy. Le temps a manqué pour commenter suffisamment ce texte, qui aurait fourni un pendant à ceux étudiés précédemment. Quelques mots en ont seulement été dits lors d'une séance du cours délocalisée. Mais on espère avoir l'occasion d'y revenir dans le cours de l'année prochaine, qui cherchera une illustration des propos de cette année dans les contes religieux du Moyen Âge.

Le séminaire de cette année, comme celui de l'année précédente dont il s'est voulu le prolongement, avait pour thème « L'art littéraire de saint Bernard et de ses fils : une esthétique de la conversion ». Partant du paradoxe sur l'intime et le public dans l'expression de l'amour, qui avait été mis en évidence dans la conclusion du premier des sermons sur le Cantique de saint Bernard, on s'est d'abord attaché à la rencontre de l'amour mystique et des lois poétiques de la *fin'amor* qui se manifeste dans ce paradoxe. On a étudié, à travers plusieurs textes de saint Bernard et à travers le *De natura et dignitate amoris* de Guillaume de Saint-Thierry, comment la réflexion sur l'amour prend la forme d'une réflexion sur les sens et lie les diverses formes de l'amour aux cinq sens, alors même que l'éros est exclu et que les sens en question sont désignés comme des sens spirituels. L'art littéraire cistercien est fondé sur l'amour, comme l'ensemble de l'art littéraire qui prend forme à la même époque, mais un amour qui se veut de l'autre côté du miroir, entièrement identique et entièrement différent. On a ensuite prolongé cette étude en s'engageant dans le domaine de la première littérature spirituelle ou mystique d'expression française et d'inspiration cistercienne (fin du XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle), également rencontrée dans le cours avec le sermon sur *Laudate* et *l'Eruclavit* français, et d'abord en analysant l'expression de la contemplation dans *Le Mirour de seinte Eglyse* de saint Edmond d'Abingdon. Cet examen a été suivi d'une comparaison entre ce texte et d'autres sermons et traités français portant sur la contemplation (*Or dunkes, arme cretienne, C'est li riule de no vie, Vos voliés que ge vos envoiasse*, sermon du Palmier, traduction française du *De sex alis cherubim*), dont chacun aurait, à la vérité, mérité une étude plus approfondie.

Le 2 février 1999, Mme Jacqueline Cerquiglini-Toulet, professeur à l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV), a présenté un exposé sur le sujet suivant : « Le "prologue" de Guillaume de Machaut à ses œuvres complètes : un art poétique centré sur la Musique. » *Mondains dieux d'harmonie*, selon la formule d'Eustache Deschamps, Guillaume de Machaut couronne son œuvre par un « prologue » rétrospectif, qu'il place à l'ouverture de son *livre*, — à savoir ses œuvres complètes —, représenté par le manuscrit Bibliothèque nationale de France, fr. 1584. Cette somme poétique, miroir de l'œuvre par sa forme, qui unit pièces lyriques (quatre ballades) et commentaire narratif en octosyllabes, par sa matière et par son rythme, jeu du pair et de l'impair, du *deux* et du *trois*, désigne le poète comme un élu, recevant des dons de deux puissances émanant de Dieu : Nature et Amour. Il s'en dégage une nouvelle figure du poète en langue vulgaire, investi d'une mission qui est pour lui une consécration, figure du poète inspiré.

La joie est au centre de cette poétique. Source de la création, elle en représente également la fin : créer la joie chez celui qui écoute, qui lit. Le phénomène a deux conséquences : le rôle imparti à Espérance dans le domaine moral et le rôle de Musique dans le domaine esthétique. Ce lyrisme d'Espérance, de concorde, d'accord au monde et d'harmonie, se désigne sous les noms de David et d'Orphée,

à travers deux *exempla*, nouvelle mise en abyme de l'ensemble de l'œuvre, dans ses deux sources d'inspiration : la Bible et la mythologie.

Le 16 février 1999, M. Peter Godman, professeur à l'université de Tübingen, a présenté un exposé sur le sujet suivant : « Poésie et politique au XII<sup>e</sup> siècle : l'Archipoète et l'Archichancelier ». Au-delà de ses qualités verbales et stylistiques, depuis longtemps analysées et admirées, l'œuvre de l'Archipoète s'inscrit dans un contexte intellectuel qui n'a jamais été exploré. Partant du rapport entre le poète et son mécène — Reinald de Dassel, figure brillante et provocante de premier plan dans l'histoire politique et ecclésiastique du haut Moyen Âge, la conférence a démontré que tous les deux sont unis par une opposition à l'hégémonie de Rome et à la réforme ecclésiastique dont Bernard de Clairvaux est le promoteur. Bouleversant les catégories de l'idéologie réformatrice et se moquant de ses partisans, l'Archipoète construit une image du « faux pénitent », qui est le contraire exact du vertueux chrétien envisagé par saint Bernard. La parodie de celui-ci sert à créer une image alternative du poète, qui ne s'oppose pas seulement aux prétentions de Rome et de ses agents, mais sert aussi les intérêts de l'Empire.

Le 2 mars 1999, Mme Valérie Galent-Fasseur, professeur agrégé de Lettres modernes, a fait un exposé intitulé : « D'un songe prophétique : le *Roman de la Rose* ». Un élément frappant unit les deux parties du *Roman de la Rose* qu'il est de tradition d'opposer : tandis que les deux auteurs présumés promettent à plaisir que celui qui lira l'œuvre jusqu'au bout en trouvera la *senefiance* écrite en clair, le lecteur attend toujours en vain ce passage explicatif. Il est admis que la quête amoureuse constitue la *senefiance* en question. Mais les quelques conventions qui permettent le décodage courtois ou grivois du *Roman* n'ont jamais eu besoin d'explicitation, et l'on voit mal quel serait le sens premier qui cacherait si peu un sens second si évident. L'initiation amoureuse du narrateur doit donc être tenue pour le niveau littéral de lecture. Dès lors, où réside le niveau allégorique, et comment y accéder ?

Enchâssés dans le récit de ce songe prophétique en tous points réalisé pour lequel se donne le *Roman*, trois passages traitent de la foi à accorder aux rêves et de leur bonne interprétation : la prophétie d'Amour sur les rêves érotiques, le songe prophétique de Crésus, le commentaire de Nature sur l'illusion des songes. Une analyse minutieuse de ces trois épisodes montre qu'ils constituent autant de mises en abyme des processus qui conduisent les lecteurs dans leurs interprétations du songe-cadre. La projection sur le songe-cadre des processus interprétatifs proposés par les songes enchâssés force l'exégète qui cherche les possibles allégoriques cohérentes du *Roman* à traverser une série d'apories au terme de laquelle sont mises au jour les exigences auxquelles ces interprétations devraient répondre simultanément. Or, une interprétation remplit toutes les conditions nécessaires et éclaire tout à la fois les obscurités du prologue, le sens de la rupture stylistique des deux parties de l'œuvre, son organisation structurelle : le *Roman* raconte, au fil du récit-songe, la propre histoire de chaque lecteur face à la matière chaotique du livre, sa quête, ses émois, ses échecs répétés, son hypothétique

conquête de la *senefiance* annoncée. Le *Miroir aus Amoureux* est ainsi un miroir aux lecteurs : la *senefiance* consiste en une méditation réflexive sur l'acte de lire, dont le *Roman* constitue la mise en œuvre.

La parole poétique renoue ainsi avec sa vertu performative originelle : le Verbe divin fait être ce qu'il énonce dans le temps où il l'énonce. Le songe du narrateur, incarné dans l'œuvre poétique, prophétise sa propre réalisation par l'écriture et la lecture, sans laquelle l'œuvre reste lettre morte. Dans le présent de la lecture, la subjectivité du lecteur devient le réceptacle d'une triple temporalité : le récit du songe passé prophétise sa réalisation future, qui s'opère dans le présent de la lecture. Or, c'est précisément par la simultanéité des trois temps que Génies définit l'éternité : dans le présent de la lecture, la subjectivité du lecteur est devenue un mémorial d'éternité.

Le 9 mars 1999, Mlle Isabelle Fabre, professeur agrégé de Lettres modernes, a présenté un exposé sur la doctrine du chant du cœur chez Gerson. Cette présentation a dégagé les caractéristiques de la notion de *canticum*, telle qu'elle est mise en œuvre dans le *Tractatus de canticorum originali ratione*, premier volet d'un triptyque composé par Jean Gerson et communément désigné sous le titre de *Tractatus de canticis*. Après avoir rappelé la dimension polysémique attachée à la musique depuis l'Antiquité, et une fois posées les limites du corpus sur lequel se fondait l'analyse, l'exposé a dans un premier temps présenté à grands traits le contenu de la doctrine du *Canticordum* ou Chant du cœur et de la « gamme mystique » qui s'y trouve associée. Cette théorie constituant le volet le plus complexe et le plus remarquable de l'œuvre gersonienne consacrée aux *cantica*, ses fondements et sa logique interne ont été mis en évidence et replacés au sein de l'ensemble dans lequel son auteur avait pris soin de la situer dès l'abord. Cela a conduit à parcourir sommairement le traité mentionné plus haut, afin d'en souligner les principales étapes, qui dessinent un schéma ascensionnel envisageant en préalable les diverses formes sensibles de la musique (vocale, instrumentale, mais aussi gestuelle ou tactile) avant de s'élever à la musique rationnelle, lieu par excellence de ce chant du libre-arbitre redressé par la foi qu'est le *Canticordum*. L'ample architecture du traité laisse cependant entrevoir un degré supérieur à ce type de chant à travers la minutieuse description de l'épithalame mystique attribué à Salomon : forme terrestre la plus élevée du *Canticordum*, ce chant de l'amour divin dissimule sous ses figures et ses énigmes inaccessibles à l'homme charnel les secrets d'une musique de béatitude qui ne peut se faire entendre pleinement dès cette vie, mais vers laquelle Gerson entreprend néanmoins, en humble pédagogue lui-même pèlerin, de guider son lecteur novice.

Le 16 mars 1999, M. Tony Hunt, professeur à St. Peter's College, Oxford, a présenté la traduction et le commentaire du Cantique des Cantiques en vers français contenu dans le manuscrit Paris, BNF fr. 14966.

Le 23 mars 1999, Mme Michèle Vauthier a commenté le prologue du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, sa démonstration tendant à établir que la personnalité de Philippe d'Alsace livre le sens de ce texte.

Deux heures de cours et deux heures de séminaire ont été délocalisés à l'université Johns Hopkins en novembre 1998. En dehors des enseignements du Collège de France et dans le cadre de la Ernst Robert Curtius Gastprofessor, le professeur a donné trois cours à l'université de Bonn en mai 1999.

Mlle Agata Sobczyk, préparatrice temporaire attachée à la chaire, a participé en novembre 1998 à un colloque organisé par l'université de Picardie, dont le thème était « Autour d'Eustache Deschamps ». Elle y a présenté une communication intitulée : « La place du moi dans la poésie d'Eustache Deschamps ». Elle a publié un article intitulé « Le lai de *Tydorel* ou la magie du silence » dans *Magie et illusion au Moyen Âge, Senefiance* 42, Aix-en-Provence, 1999, p. 509-516.

M.Z.

#### ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

##### PUBLICATIONS

###### *Livre*

*Le Jongleur de Notre Dame. Contes chrétiens du Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 1999, 204 p.

###### *Livre traduit*

*The Invention of Literary Subjectivity*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999, 263 p. (traduction anglaise par David Sices de *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985).

###### *Articles*

« *Meliador and the Inception of a New Poetic Sensibility* », *Froissart Across the Genres*, éd. Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox, University Press of Florida, Gainesville, 1998, p. 155-175.

« Bernard de Clairvaux, un message d'actualité », par Y. Benoît-Cattin, D. Bertrand, O. Debré, R. Rémond, M. Robin, M. Zink, *Bulletin de l'Institut Catholique de Lyon*, 121, avril-juin 1998 (mars 1999), p. 49-77 (p. 55-66).

##### PARTICIPATION À DES COLLOQUES

25-28 août 1998. Limoges. Congrès de l'Association Guillaume Budé. Rapport : « La littérature française du Moyen Âge et de la Renaissance, et les arts figurés ».

6-8 novembre 1998. University of Massachusetts, Amherst. Colloque : « The Medieval French Alexander ». Communication : « Le prologue de l'*Historia de proeliis* : un modèle païen du combat spirituel. »

11 novembre 1998. Johns Hopkins University, Baltimore. Colloque : « Digitizing Medieval Manuscripts ». Exposé de synthèse.

11-13 décembre 1998. Collège de France. Colloque de l'Institut d'Études Littéraires « Identité littéraire de l'Europe : unité et multiplicité ». Co-organisation du colloque avec Marc Fumaroli, Yves Bonnefoy et Harald Weinrich. Communication : « Les sources de la poésie européenne et la sagesse de l'amour ».

16 janvier 1999. Université de Zurich. Tagung « Zürcher Mediävistik ». Invité d'honneur. Conférence : « La situation de la médiévistique au tournant du millénaire. »

21-23 janvier 1999. Fondation Hugot du Collège de France. Colloque : « Locus, lieu en poésie ». Communication : « Un lieu de la poésie médiévale : le lit ».

4-6 mai 1999. Centre de Séminaires de l'Université François-Rabelais, Château d'Azay-le-Ferron (Indre). Colloque : « L'incongru dans la littérature ». Communication : « Harmonies médiévales : l'accord et la dissonance ».

25-27 mai 1999. Université de Rouen — Direction de la Culture de la ville de Rouen, dans le cadre des « Fêtes Jeanne d'Arc » : « Images de Jeanne d'Arc ». Membre du comité scientifique, président de session.

14-16 juin 1999. Université de Versailles — Saint-Quentin-en-Yvelines. Colloque : « *Auctor* et *Auctoritas*. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale ». Membre du comité scientifique. Table ronde finale.

#### CONFÉRENCES

Johns Hopkins University (9 novembre 1998) : « Le poète désacralisé : Orphée médiéval et l'*Ovide moralisé* ». — The Newberry Library, Chicago (13 novembre 1998) : « L'amour naturel, de Guillaume de Saint-Thierry aux derniers troubadours ». — Archevêché de Florence (21 novembre 1998, à l'occasion de la présentation du Centre d'Études et de Recherches « La Visitazione ») : Discours. — Paris, Société Guillaume Budé, en Sorbonne (21 janvier 1999) : « Orphée médiéval ». — Paris, Association « L'Image et la Lettre », Centre National des Lettres (8 février 1999) : « Les troubadours et l'amour naturel ». — Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l'université de Poitiers (19 février 1999), cours de DEA : « Le poète et le prophète dans les lettres médiévales : essai de synthèse. » — Carcassonne, Centre national d'études cathares (5 mars 1999) : « De quel côté est Guillaume de Tudèle ? » — Paris, Grande Loge de France (23 mars 1999) : « La sagesse de l'amour dans la poésie du Moyen Âge ». — Paris, Musée National du Moyen Âge (24 mars 1999) : « Le Jongleur de Notre Dame ». — Rennes, Festival « Les Mythos de Rennes » (26 mars 1999) : « Le Jongleur de Notre Dame ». — Savigny-sur-Orge, classes préparatoires du Lycée J.-B. Corot (7 avril 1999) : « Naissance médiévale de la poésie et de l'amour ». — Paris, New York University in France (16 avril 1999) :

« Chrétien de Troyes et *Le Chevalier au Lion* ». — Université de Vérone (30 avril 1999) : « Le poète et le prophète dans la littérature médiévale ». — Université de Bonn (17 mai 1999) : « La philologie romane au Collège de France, de 1852 à nos jours » ; (18 mai 1999) : « Le poète et le prophète dans la littérature médiévale » ; (21 mai 1999) : « Orphée médiéval ». — Institut d'Études Politiques de Paris (Sciences Po Formation), dans la série « Les mythes littéraires de l'Europe », (3 juin 1999) : « Le Graal : un mythe du salut ».

#### ÉMISSIONS DE RADIO

France-Culture, « Panorama », mardi 16 mars 1999, 12h-13h30 ; Fréquence protestante, mercredi 31 mars 1999, 12h-12h50 ; Radio Notre-Dame, vendredi 14 mai 1999, 9h-10h (sur *Le Jongleur de Notre Dame*).

#### RESPONSABILITÉS UNIVERSITAIRES

Président du jury du concours d'entrée (A/L) à l'École Normale Supérieure.

#### DISTINCTION

Correspondant de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).