

Littératures de la France médiévale

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

COURS : HUMBLÉS ET HUMILIÉS. RÉCITS MÉDIÉVAUX DE L'ABAISSEMENT (SUITE)

Le cours de l'année académique 2011-2012 a poursuivi celui de l'année 2010-2011, qui n'était pas allé au bout du sujet traité. Ce sujet était : « Humblés et humiliés. Récits médiévaux de l'abaissement. » Une partie importante des séances de 2010-2011 avait été consacrée à l'effort pour commenter ce sujet et pour en justifier les termes. Pourquoi associer l'humilité et l'humiliation ? Quel est le sens de cette association ? Pourquoi le Moyen Âge plutôt qu'une autre époque ? Pourquoi des récits plutôt que d'autres textes ou d'autres sources ? Et d'abord pourquoi l'humiliation ?

Après avoir résumé les réponses que le cours de l'année précédente avait apportées à ces questions, on a rappelé que ce cours avait conduit jusqu'à l'examen des humiliations endurées par les fous, et particulièrement par les deux catégories de fous les plus représentées dans la littérature médiévale, le fou d'amour et le fou de Dieu. Le fou d'amour avait été étudié à travers les exemples classiques des deux poèmes de la *Folie Tristan*, de la folie d'Yvain dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, des accès et des épisodes de folie frénétique de Lancelot dans le *Lancelot en prose*, et surtout de la folie d'Amadas dans le roman d'*Amadas et Ydoine*. Cette année, nous avons commencé à nous pencher sur l'humiliation du fou de Dieu.

S'agissant du fou d'amour, on avait relevé que les deux grandes scènes de l'humiliation d'Amadas devenu fou, qui se déroulent sous les yeux de son fidèle serviteur Garinet, puis de sa bien-aimée Ydoine elle-même, sont traitées comme à partir de leur regard et de manière à mettre en évidence ce : « sous les yeux ». L'humiliation est une exhibition.

C'est aussi à une exhibition que se livre le fou de Dieu, dont il existe de si nombreux exemples, pour se limiter au christianisme, dans la tradition byzantine, mais aussi, bien que dans une moindre mesure, occidentale. Le cours s'est contenté d'analyser deux exemples. D'une part celui du roman de *Robert le Diable*. D'autre part celui des différentes versions d'un miracle dont il existe une brève rédaction latine et deux importantes versions françaises, presque contemporaines (début du

XIII^e siècle) mais divergentes dans leur esprit, l'une dans les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy (*D'un excommunié*), l'autre dans la première *Vie des Pères* (*Des .III. envoisiez clers qui se convertirent per un cimetièr* ou *Fou* selon la dénomination de Gaston Paris).

La comparaison d'*Amadas et Ydoine* avec les passages correspondants de *Robert le Diable* et du miracle de Gautier de Coinci confirme que toutes les descriptions du traitement infligé au fou sont pratiquement identiques, quelle que soit la nature de la folie et qu'elle soit réelle ou simulée. La souffrance y est certes présente, mais comme une sorte de couronnement de l'humiliation, dont les instruments sont toujours les mêmes. On poursuit le fou jusqu'à l'épuisement et on le hue. On lui donne des coups de poing ou de bâton. On lui jette de vieilles chaussures et de vieilles savates. On lui jette aussi du mou (du poumon, disent les textes) et on le frappe avec de vieux vêtements ou des torchons mouillés, ce qu'il faut interpréter comme une allusion en forme de dérision aux traitements médicaux de la folie : dès l'Antiquité, on recommande d'entourer la tête du fou de linges trempés d'eau froide et une notation du grammairien Priscien nous apprend que chez les Latins la frénésie était soignée « par l'application du poumon palpitant d'une brebis sur la tête du malade » (référence aimablement fournie par Luciano Rossi).

L'histoire de Robert le Diable apparaît pour la première fois dans un roman en vers français de la fin du XII^e siècle sous la forme d'une légende familiale des ducs de Normandie. Au XIII^e siècle, elle figure, mais sans référence à la Normandie, dans le recueil d'*exempla* latins du dominicain Étienne de Bourbon, puis dans celui de Jean Gobi, la *Scala Coeli*. Elle connaîtra surtout un immense succès à la fin du Moyen Âge. Un dit en quatrains monorimes du XIV^e siècle est amplifié pour le théâtre dans un *Miracle de Nostre Dame de Robert le Diable* appartenant au répertoire d'une confrérie parisienne et représenté le 6 décembre 1375. Mais c'est surtout la mise en prose de la fin du XV^e siècle, *La Vie du terrible Robert le dyable*, imprimée à Lyon en 1496, qui fera la gloire de cette légende : elle est éditée onze fois à Lyon, Paris et Rouen au XVI^e siècle et passe ensuite dans le fonds de la Bibliothèque bleue de Troyes. On lui écrit une suite, l'*Histoire de Richard Sans Peur*. Elle est reprise au XV^e siècle en allemand et en anglais (*Sir Gowther*). Elle fournit enfin en 1831 la matière du fameux opéra de Meyerbeer sur un livret de Scribe et Delavigne.

L'histoire est à la fois un roman familial, une légende pieuse et presque hagiographique, un roman d'aventures et d'amour, un *exemplum* de la conversion. C'est aussi un récit qui, parmi les motifs récurrents des romans médiévaux, retient avec prédilection ceux qui reparaissent le plus fréquemment dans les contes populaires.

Le récit fait une place insistante à l'humiliation, à plusieurs reprises et dans des contextes différents : humiliation des victimes de Robert, et particulièrement des centaines (dit le roman) de femmes violées, de leurs époux, de leurs fiancés, de leurs pères, bien qu'on ne puisse pas dire que le récit insiste beaucoup sur cet aspect des choses ; humiliation de la mère de Robert, contrainte de lui avouer les conditions de sa naissance ; humiliation du vainqueur non reconnu et dépouillé de la gloire qui lui revient.

Mais surtout humiliation du pécheur repentant et humiliation du fou prétendu. Le repentir de Robert le Diable tel que le décrit le roman du XII^e siècle répond très exactement à l'évolution de la doctrine de la pénitence à cette époque : le repentir, auquel est subordonné l'absolution, se mesure à ses manifestations extérieures, et

tout particulièrement aux larmes. Quant à la pénitence qui lui est imposée par l'ermite, elle est de feindre d'être fou, d'accroître l'humiliation liée à cet état en ne mangeant que la nourriture qu'il disputera aux chiens et de feindre d'être muet, s'interdisant ainsi de révéler ou de trahir qu'il n'est pas fou.

Après avoir étudié de près le détail du texte, et en particulier après nous êtres interrogés sur le sens de son hésitation sur le point de savoir si Robert, maltraité par la populace qui le croit fou, a ou non le droit de se défendre, on est revenu à l'essentiel : Robert est un fou de Dieu par pénitence. C'est donc un fou conscient, un fou dont la folie est totalement feinte. Il se distingue ainsi du véritable fou de Dieu qui est en un sens vraiment fou par son adhésion à des valeurs inverses de celles du monde et dont l'adoption est aux yeux du monde un critère de la folie. L'humiliation qu'endure Robert le Diable est un châtement qu'on lui impose et qu'il s'impose. Celle du « vrai » fou de Dieu est la réponse inévitable à ce qu'il est en vérité.

On l'a vérifié à travers notre second exemple, consistant dans les trois versions d'un même miracle. Le récit de base est le suivant. Un homme excommunié pour avoir tué un prêtre tente en vain d'obtenir l'absolution et de faire lever l'excommunication : son curé le renvoie à l'évêque qui le renvoie au pape. Même le pape ne peut prendre sur lui d'absoudre un tel crime. Il l'envoie à un saint ermite, qui l'envoie à un fou de Dieu, au grand dépit de l'excommunié. Après avoir vu le fou se faire huer et battre toute la journée par la foule, le pécheur le suit jusqu'à une chapelle où il se réfugie le soir. Pendant la nuit, il voit la Vierge et son cortège céleste rendre visite au pauvre fou endormi. Édifié, il se confesse à lui et obtient le pardon, que lui annonce la Vierge elle-même.

À ne lire que les passages qui traitent de l'humiliation du fou, les trois versions semblent très proches. Le fou y subit le traitement habituel. Cependant ces trois passages très proches sont très diversement amplifiés. Le plus élaboré, le plus frappant, le plus proche aussi de ce que nous avons lu jusqu'ici dans les romans, est celui de Gautier de Coincy. Le plus bref et le moins développé est celui de *Fou*. Même les quelques lignes du miracle latin sont en proportion plus développées, car il est relativement court, alors que *Fou* compte près d'un millier de vers, un peu plus que le miracle de Gautier de Coincy. Est-ce à dire que *Fou* est un texte moins élaboré ? Non. C'est peut-être même l'inverse. Mais le grand auteur spirituel et le prodigieux écrivain qu'est l'auteur de la première *Vie des Pères* ne met pas l'accent au même endroit et ne choisit pas de développer les mêmes morceaux de bravoure.

D'abord, il organise le récit autrement. Les deux autres versions, le miracle latin *De quodam excommunicato absoluto per quendam stultum familiarem sancte Marie* et celui de Gautier de Coincy, *D'un escommenié*, comme leurs titres l'indiquent, commencent par l'histoire du meurtrier excommunié et le suivent dans son errance à travers le monde à la recherche de celui qui pourra l'absoudre. C'est elle qui est le fil directeur du récit. Le fou de Dieu n'est présenté qu'au moment où le pécheur en entend parler ou le rencontre. Au contraire, *Fou*, comme son vrai titre l'indique aussi (*Des .III. envoisiez clers qui se convertirent per un cimetièrre*), s'intéresse d'abord aux trois amis qui se convertissent. L'histoire de l'excommunié ne fait qu'illustrer la sainteté particulière de l'un des trois – la sainteté de la folie.

Ensuite, le miracle lui-même ne se présente pas dans la *Vie des pères* de la même façon que dans les autres versions. Dans le texte latin comme chez Gautier de Coincy, le pécheur est émerveillé et édifié par le changement de comportement du fou qui, le soir, quand il se croit seul, gagne une vieille chapelle et y prie toute la

nuit devant un cierge placé devant la statue de la Vierge. Cela le décide à lui confier sa situation. La nuit suivante, à la prière du fou, la Vierge et son cortège descendent dans la vieille chapelle : le pécheur est pardonné, chez Gautier à la suite de toute une conversation entre le fou et la Vierge. Dans *Fou*, le pécheur assiste aussi en secret au rituel du cierge et à la prière du fou dans la vieille chapelle. Mais le fou, épuisé, finit par s'endormir et l'excommunié voit alors la Vierge et sa suite descendre auprès de lui : c'est un miracle dont le bénéficiaire n'a pas conscience, mais qui est vu par celui qui doit en tirer profit. Cette intériorisation du miracle se trouve ailleurs dans la *Vie des pères*.

Enfin, *Fou* est tout entier une méditation du paradoxe chrétien de la sagesse et de la folie. Bien sûr, les deux autres versions y insistent aussi. Mais l'auteur de la *Vie des pères*, qui le place au centre d'un récit organisé autour de la conversion des trois clercs et non autour de la quête de l'excommunié, y revient sans cesse et en fait comme un refrain qui scande l'histoire. Il ne cesse de répéter que la sagesse de Dieu est dans l'humilité, qu'elle est une folie aux yeux du monde et que pour cette raison celui qui la possède est inévitablement humilié, tandis que la sagesse du monde est orgueil et folie aux yeux de Dieu. Son pécheur est un fou parce qu'il est mu par l'orgueil : c'est l'orgueil qui lui a fait commettre le meurtre. L'auteur de la *Vie des Pères* est ainsi, pour ce qui nous occupe, le plus explicite dans le dépassement du dilemme de la folie volontaire ou involontaire.

C'est précisément parce que qu'il choisit de développer ce point qu'il est plus bref sur l'humiliation traditionnelle du fou et se dispense du morceau de bravoure habituel. Ce morceau de bravoure, il en est fort capable et en maîtrise parfaitement les ingrédients. La preuve en est qu'on le trouve avec tous les détails habituels dans le conte suivant, *Ermite accusé*, qui est un terrible récit d'humiliation : un ermite, que la fille d'un notable de la ville accuse injustement de l'avoir mise enceinte, est poursuivi par la populace comme le serait un fou.

Revenons à *Fou*. Le soir, quand il est seul et que nul ne le voit, le fou de Dieu se métamorphose en sage, ou plutôt se révèle être un sage qui consacre sa nuit à prier dans le recueillement dans la vieille chapelle de la Vierge, où celle-ci entourée de sa suite brillante vient le visiter. Il devient l'homme du recueillement, de l'immobilité et du silence, en contraste avec l'agitation perpétuelle, haletante, bruyante de la journée, qu'il doit passer à courir sans cesse, pourchassé par la foule hurlante.

Le fou de Dieu est un sage de Dieu. Il feint la folie et attire ainsi sur lui les outrages du monde. Mais que veut dire dans son cas « feindre la folie » ? Pas du tout la même chose que dans le cas de Tristan ou même dans celui de Robert le Diable, qui est pourtant bien à sa façon un fou de Dieu. Le vrai fou de Dieu ne trompe pas délibérément les gens par un déguisement et un comportement qui le font prendre pour ce qu'il n'est pas. Sans qu'il le cherche particulièrement, son aspect misérable et l'apparence d'un comportement hagard le font considérer comme fou et traiter comme un fou. Mais la pauvreté, l'inadaptation du comportement aux règles du monde, l'inattention au monde sont la conséquence naturelle du choix de Dieu. L'apparence de la folie est dans son cas une vérité. Comme le fou d'amour, comme Amadas, le fou de Dieu est habité d'une obsession qui le rend indifférent au monde ou qui l'empêche même de le percevoir. Le monde se venge par le mépris de ce qu'il sent comme du mépris et il manifeste ce mépris par l'humiliation et les outrages.

L'humiliation est infligée par ignorance et par incompréhension. Elle est infligée au fou, parce qu'on ne comprend pas que sa folie est la manifestation de sa passion pour Dieu ou pour une femme, parce qu'on ne reconnaît pas en lui le saint ou l'amoureux. Elle lui est infligée parce qu'ils ne savent pas ce qu'ils font, comme le dit le Christ outragé. Ceux qui humilient le font par fureur devant leur impuissance à faire reconnaître leurs valeurs et à les imposer à celui qui les refuse. Là est la leçon générale et la force des scènes que nous venons de lire.

Cette leçon est optimiste. On ne peut y voir le reflet de l'attitude générale du Moyen Âge à l'égard du fou. Elle est le fruit d'une réflexion délibérément paradoxale à partir du comportement courant à l'égard du fou, qui est de le pourchasser et de l'humilier. La liberté du fou au Moyen Âge n'est nullement l'effet de la considération qu'on lui porte. Son enfermement, quand il se produit, est une protection dont il ne bénéficie que s'il est un personnage de rang élevé, comme Amadas. Protégé, le fou du roi l'est également en ce sens qu'on ne lui demande pas compte de ses paroles ; mais cela ne le met pas à l'abri de l'humiliation : les deux poèmes de la *Folie Tristan*, où Tristan joue ce rôle auprès du roi Marc, et *Robert le Diable*, où Robert jouit à ce titre de la protection de l'empereur de Rome, le montrent assez.

Le fou en liberté est humilié. L'optimisme est de voir cette humiliation à travers des œuvres littéraires qui, par une exaltation de l'amour fou, qu'il soit profane ou sacré, la retournent en glorification. Toutes cependant le ne font pas. Le cours en a pris pour exemple une œuvre très connue, dont on a pu dire qu'elle porte tout entière sur la folie, à condition d'entendre folie dans un sens moral et métaphorique (la folie et la vanité des comportements humains – avarice, désir érotique, envie, vanité, superstition), mais surtout une œuvre dont le registre n'est pas l'idéalisation romanesque ou hagiographique, mais la satire du quotidien. Elle fait rire du fou et, à partir de là, des personnes réputées sensées qui sont en réalité aussi folles que le fou – ce qui est une façon, non de réhabiliter le fou, mais d'entraîner les autres dans la même humiliation. Cette œuvre est le *Jeu de la Feuillée* (et peut-être le « Jeu de la Folie », si, comme on l'a soutenu, le titre prête au jeu de mot) d'Adam Le Bossu de La Halle, pièce composée sans doute en 1276. Les longs passages consacrés spécifiquement aux fous, dans cette revue des misères et des vices de la population d'Arras, ont pour prétexte la quête d'un moine qui circule en exhibant des reliques de saint Acaire, censé guérir la folie (*acer* = aigre).

Que le *Jeu de la Feuillée* fasse rire des fous, c'est vite dit et, dit ainsi, c'est mal dit. La pièce fait rire de tout le monde. Les fous ne sont pas plus ridiculisés que les autres habitants d'Arras. Le fou Walet (sans doute Pois Pilés Walés, mort en 1283), avec ses innocents blasphèmes scatologiques (« Saint Acaires, que Dieu chia »), ses absurdités (pour être aussi bon vielleur que son père, il veut bien être pendu ou décapité), ses références, attendues chez un fou, aux pois pilés et au fromage, n'est pas plus tourné en ridicule que Maître Henri, le père d'Adam, avare que sa « rétention » amène à avoir le ventre aussi gonflé qu'une femme enceinte, ou que la « vieille réparée » Dame Douce, qui, elle, est visiblement enceinte (elle a une maladie qu'on attrape à trop se coucher sur le dos, lui dit-on), mais qui a besoin d'une pratique divinatoire pour s'entendre dire par la voix aiguë et innocente d'un petit garçon : « Dame, je vois ici qu'on vous fout » (une gifle pour sa peine), ou que le moine lui-même avec ses reliques.

Non, les deux personnages qui retiennent l'attention, et dans une autre perspective que celle de la satire et de la dérision universelles qui caractérisent la pièce, sont le *dervé* (le fou furieux) et son père. Les passages glaçants du *Jeu de la Feuillée*

– glaçants pour nous, car il ne fait pas (ou guère ?) de doute qu'ils sont destinés à faire rire, et même d'un gros rire, sont ceux où l'on voit ce père arriver de son village en traînant avec lui son grand fils fou, qui l'insulte, le frappe, étale une obscénité démente, le ridiculise, où on l'entend raconter la misère de vivre avec lui, et tout cela parce qu'il a l'espoir – l'espoir fou, plus fou que son fils fou – de le voir guérir par les reliques de saint Acaire, ces reliques que le moine, à la fin de la nuit, n'hésite pas à laisser en gage à l'aubergiste pour payer la dette que les buveurs, pendant qu'il dormait, lui ont mise sur le dos. Ce père que le moine excédé par son fou violent de fils finit par renvoyer, parce qu'il sait bien que son saint Acaire et ses reliques ne pourront rien pour lui. Ce père qui repart à la fin de la pièce, traînant son fils plus fou, plus violent, plus obscène que jamais.

Ces passages sont d'une violence extrême. Ce n'est plus ici le noble fou d'amour. Ce n'est plus le saint fou de Dieu qui gagne son ciel en supportant patiemment les humiliations. Ce n'est plus ce fou provisoire ou ce fou qui est en réalité le seul sage, supérieur à ceux qui croient l'abaisser et que son humilité rend inaccessible à l'humiliation. Ce n'est plus le fou que l'on imagine aimablement laissé en liberté, échappant à la surveillance comme à la punition, objet d'une révérence sacrée.

Non, ce n'est pas cela. C'est l'horreur quotidienne de la folie. C'est le désespoir du père. C'est son humiliation à travers ce fils dont il ne sait plus que faire : on ne peut plus le tenir. Il est violent. Il casse tout dans la maison. Il fait peur. Il fait honte. Le père a honte de son fils, parce que son fils dit des énormités. Il a honte de son fils, parce que son fils le bat. Il a honte de son fils, parce que son fils ne maîtrise pas ses pulsions sexuelles. Il a honte, pour son fils et pour lui-même, parce que, devant tout le monde, son fils le prend pour une vache et essaie de l'engrosser.

On dira que c'est pour faire rire. On dira que cela fait partie du comique de la pièce. On dira qu'il est anachronique de trouver cela déchirant jusqu'à l'insupportable, que c'est commettre un contresens sur la pièce d'Adam de La Halle, qu'il faut ne rien comprendre, ne rien connaître du Moyen Âge... C'est vrai : aucun savant, aucun philologue, aucun critique n'a jamais estimé que ces passages pouvaient être autre chose que comiques. Pourtant tous conviennent que la fin de la pièce, à la taverne, est marquée par la désillusion : Adam, qui au début, tout faraud dans son costume d'étudiant, s'appêtait à planter là Arras, son père, sa femme pour aller étudier à Paris, se retrouve à la fin englué dans cette vie et dans cette ville à laquelle il n'échappera pas. Tous les personnages, passée la « grande merveille de féerie », elle-même dérisoire, qui occupe le milieu de la pièce, se retrouvent eux aussi enfermés dans leur médiocrité. Rien n'a bougé, rien n'a changé.

Alors ce père ! Pour lui non plus, rien n'a bougé, rien n'a changé. Il avait espéré un miracle. Il traîne son fils avec lui, il brave le ridicule au milieu de tous ces gens. Et maintenant, c'est le moine lui-même, ce moine qui vantait l'efficacité de ses reliques – c'est lui qui, excédé à son tour, lui reproche de l'avoir amené. À la fin, il éclate. Ce fils dont il prend tant de soin, qu'il traitait avec douceur, qu'il espérait guérir, il le voudrait mort, il le frappe, sans que l'autre paraisse même s'en apercevoir, sans que cela le tire de son délire scatologique et vaguement obsédé. Et ils s'en vont tous les deux, le fou exactement semblable à ce qu'il était quand il est arrivé. – Allons, viens. On rentre à la maison.

La véritable humiliation du fou, elle est là : c'est celle de son père.

Le fou est un pauvre. Il est le plus souvent pauvre à la lettre. Il est toujours démuné et sans défense, comme le pauvre. Mais l'humiliation du pauvre pur et simple, du pauvre qui est pauvre sans être fou, est une réalité si constante et, si l'on

ose dire, si naturelle, c'est une réalité qui va tellement de soi qu'elle est peu mise en scène par la littérature. Sauf dans deux cas : lorsque le pauvre est un riche devenu pauvre et lorsque le poète peint sa propre misère. Dans les deux cas (dans tous les cas ?), ce qui produit l'humiliation, ce n'est pas un état stable et constant, mais une chute, une déchéance, une dégradation.

Toutefois, l'humiliation est aussi présente, mais de façon, si l'on peut dire, inversée à travers la mise en scène des paysans dans la littérature. La difficulté à imposer ses valeurs (on a vu que le fou est humilié par ceux qui sentent une rage impuissante devant leur incapacité à lui imposer leurs valeurs) est celle que ressent le monde médiéval face au paysan : la « suffisance du paysan » (titre d'un article que j'avais consacré à la question) est, sous forme de fantasme littéraire, l'envers de son humiliation réelle. Elle en témoigne indirectement. Le paysan de la littérature médiévale est si limité qu'il n'a pas conscience de ses limites. Il méprise ce qui lui est supérieur. Incapable de concevoir le monde différent du sien, plus vaste que le sien, plus élevé que le sien auquel appartient son interlocuteur, incapable de comprendre même les propos qu'il lui tient, il en ricane et se referme avec satisfaction sur lui-même. Il est donc suffisant dans les deux sens du terme : content de lui et auto-suffisant, enfermé dans un « ça me suffit » dérisoire. Il est à la fois humiliant de morgue satisfaite et, sans le savoir, humilié parce que sa morgue est stupide : c'est finalement de lui qu'on rit, mais il ne s'en rend pas compte.

Cette situation est souvent mise en scène par la littérature. On en trouve deux exemples dans deux passages trop connus et trop souvent commentés pour qu'il ait été nécessaire de s'y attarder longuement : le vilain gardien de taureaux sauvages rencontré par Calogrenant dans le *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes et le vilain qui a perdu son bœuf rencontré par Aucassin dans *Aucassin et Nicolette*.

Le vilain de Calogrenant refuse ostensiblement d'entrer dans le système de valeurs du chevalier : « Je ne sais ce que c'est qu'une aventure », répond-il à Calogrenant qui lui demande de lui en indiquer une – mais il ne lui signale pas moins celle de la fontaine. Celui d'*Aucassin et Nicolette* ne comprend pas le langage métaphorique d'Aucassin qu'il traite avec mépris, bien qu'il ait reconnu en lui le fils de son seigneur le comte. Il compare de façon geignarde, mais non sans raison, ses malheurs, qui sont véritables, à ceux d'Aucassin, qui sont (ou qu'il croit être) de petits désagréments d'enfant gâté, si bien qu'Aucassin entre ostensiblement dans ses vues, fait tous les efforts pour l'amadouer et finit par le remercier poliment de l'avoir injurié. Chacun connaît ce genre de situation, où l'on fait trop de frais de peur d'avoir l'air condescendant ou « fier » avec un inférieur bougon (qu'on ne traite pas en inférieur, dont on ne voudrait pour rien au monde avouer ou même s'avouer qu'on le considère comme un inférieur, mais qui est, lui, persuadé du contraire et n'a peut-être pas tort). En même temps on se sent embarrassé et comme intimidé, parce qu'on pense reconnaître l'autre pour ce qu'il est tout en ayant l'impression qu'il ne nous reconnaîtra jamais pour ce que nous sommes : soit il est incapable de le faire parce que nous sommes hors de ses catégories, soit il refuse de le faire, parce qu'il est hostile. Dans les deux cas nous sommes mal à l'aise et essayons éperdument et vainement de nous faire pardonner d'exister et d'être ce que nous sommes. C'est une expérience courante d'humiliation sociale jouant dans les deux sens. Qu'elle soit rendue avec acuité et finesse par la littérature du Moyen Âge suggère une sorte d'inquiétude sociale que l'on n'attendrait peut-être pas de la société de cette époque.

Dans la chantefable, Aucassin s'est déjà trouvé dans une situation analogue face aux petits bergers. L'auteur malicieux d'*Aucassin et Nicolette* se livre à des variations à partir d'un genre lyrique qui repose précisément sur la confrontation entre la « suffisance » du paysan et la morgue du seigneur ou de l'homme de la ville : la pastourelle, qui en tire une bonne part de ses effets piquants. On a rappelé – brièvement, là encore, car j'ai autrefois consacré un petit livre à la pastourelle – que ce genre fait une large place à l'humiliation, mais une humiliation partagée entre la bergère (et les bergers) et le chevalier. Il a suffi de donner rapidement quelques exemples et de montrer les ambiguïtés sur ce point du *Jeu de Robin et de Marion* d'Adam de La Halle. On a souligné que, si l'humiliation dans les pastourelles tient certes aux rapports sociaux, elle est plus encore de l'ordre de l'érotisme et que cette humiliation est spécifiquement celle du chevalier, confronté à la « suffisance » narcissique de la bergère. Le narcissisme suppose ou paraît supposer « un appauvrissement du moi en libido », écrit Freud. La bergère est désirable car elle paraît ne rien désirer. Pour René Girard, l'autosuffisance apparente du narcissisme est un leurre qui, dans le cas de la séduction féminine, se confond avec le manège de la coquetterie. Exploitant les ressorts du désir mimétique, la coquette affecte d'être elle-même l'objet exclusif de son propre désir et incite de cette façon les autres à la désirer. Cette analyse peut s'appliquer aux bergères des pastourelles, mais aussi à beaucoup de vilains dans la littérature médiévale. Tous se font une supériorité de leur infériorité, en prétendant n'avoir besoin de personne, et en renforçant par là chez leur interlocuteur le sentiment d'être dans la situation inverse. Et comme le regard posé sur les vilains par les textes littéraires est bien entendu celui des classes supérieures, on peut supposer qu'au-delà du mépris, les paysans suscitaient ce sentiment de malaise et presque de timidité que fait naître chez chacun l'indifférence de l'autre.

Paysan faraud, mais paysan humilié, tel est Courtois d'Arras, l'enfant prodige dans la pièce du XIII^e siècle qui adapte et modernise la parabole. Il a fourni une transition entre l'humiliation du paysan suffisant et celle du véritable pauvre.

Mais les exemples les plus saisissants de l'humiliation du pauvre sont fournis par les poèmes dans lesquels le poète met en scène sa propre chute – chute dans la pauvreté, mais aussi dans la maladie, chute humiliante parce qu'elle met à la merci des autres, mais aussi parce qu'elle est la conséquence de l'imprévoyance ou du vice, ou encore parce qu'elle expose au soupçon – dans l'espoir de prévenir, en se moquant de lui-même, les moqueries des autres et d'atténuer son humiliation en la transformant en objet d'exhibition poétique. L'autoportrait du poète humilié nourrit une riche tradition poétique.

Elle commence avec le drame du poète lépreux dans les *Congés* d'Arras. En 1202, le grand poète Jean Bodel (vers 1165-1210) s'aperçoit qu'il est lépreux au moment où il s'apprête à partir pour ce qui sera la quatrième croisade. Il écrit alors, en utilisant la strophe mise en vogue quelques années plus tôt par les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont, un poème dans lequel il prend congé du monde et de ses amis, tout en méditant sur la mal qui le frappe, avant de se retirer dans la léproserie où il mourra quelques années plus tard. Vers 1270, toujours à Arras, Baude Fastoul, un contemporain d'Adam de La Halle, qu'il mentionne dans son poème avec plusieurs personnages du *Jeu de la Feuillée*, devenu lui aussi lépreux, écrit à son tour un poème sur le même modèle. Adam de La Halle a lui-même écrit de brefs *Congés*, mais dans les circonstances moins dramatiques qui sont celle du

Jeu de la Feuillée (il s'apprête à quitter Arras pour Paris) et sur un ton très différent : son poème est une satire et une vitupération dirigée contre Arras et ses vices.

Dans les *Congés* des deux poètes lépreux, le mouvement du poème est d'une part celui du retour sur lui-même, de l'humilité face à Dieu qui lui envoie ce mal pour ses péchés, et de la méditation par laquelle il essaie de voir une grâce dans ce malheur, d'autre part celui d'un effort pathétique pour éviter l'humiliation attachée à son état ; et le moyen qu'il trouve pour cela est de rire de lui avant que les autres le fassent, de leur arracher le rire de la bouche, d'exhiber son humiliation pour être moins humilié.

Le poème de Jean Bodel est plus ramassé (540 vers), celui de Baude Fastoul plus bavard et plus complaisant (696 vers). La méditation spirituelle de Jean Bodel, essayant de démêler ce qui est grâce et ce qui est châtement, comprenant surtout que c'est la conversion qui transmue le châtement en pénitence, donc en grâce (« ce n'est pas tout d'être lépreux, il faut encore le mériter », écrivais-je à ce sujet il y a longtemps) – cette méditation est plus subtile et plus profonde que celle de Baude Fastoul, qui se contente de répéter que son malheur en ce monde sera compensé par le bonheur dans l'autre. En ce sens, et à tous les égards, Jean Bodel est supérieur à Baude Fastoul. Mais la lamentation très extravertie de Baude rend nombreux et frappants dans son poème les passages où s'exprime l'humiliation – la « honte », comme ils le disent l'un et l'autre. C'est elle qui pousse le poète à prendre congé de ses amis. C'est la crainte d'être repoussé qui le contraint à prendre l'initiative de son départ, à s'exclure avant qu'on l'exclue. Voilà ce qu'un examen attentif des deux poèmes a confirmé.

Mais l'attitude du poète est contradictoire. Il prend congé de ses amis, il ne songe qu'à se cacher et à fuir la société des hommes tant il a peur que son mal les dégoûte et les effraie, et tant il en a honte, mais en même temps il compose un long poème pour parler de son mal et pour dire qu'il va se cacher.

Cette contradiction entre l'intime et le public, qui est en germe dans le principe même de l'effusion poétique, publiant une intimité qui se dit en même temps soucieuse de se préserver, est ici poussée à l'extrême. Elle devient le ressort même du poème, la source principale de ses effets et sa raison d'être. Elle prend son sens en faisant du poème une humiliation acceptée : il est l'exhibition du non montrable, de l'insupportable, de ce qui contraint le poète à prendre congé avant d'aller à jamais se cacher.

Que cette contradiction soit le ressort du poème, le subtil Jean Bodel le voit tout de suite et en fait sa puissante entrée en matière :

Pitié ou ma matere puise,	Pitié, où je puise mon sujet (= le sujet de mon poème),
M'enseigne k'en ce me deduisse	enseigne-moi à trouver une distraction
Que je sor ma matere die.	en parlant de mon sujet (= de ma situation).
N'est droit que mon sens amenuise	Il n'est pas juste que mes facultés régressent,
Pour nul mal qui le cors destruisse,	quelle que soit la maladie qui ravage mon corps
Dont Diex a fait sa conmandie.	selon le volonté de Dieu.

La pitié peut être, en ancien français comme aujourd'hui, celle que l'on éprouve pour les autres, mais le mot désigne aussi toute forme d'attendrissement et en particulier, très souvent, l'apitoiement sur soi-même. C'est ici le sens du mot, comme le confirment, plus loin dans le poème, les strophes qui, comme la première, s'ouvrent sur son invocation, quand le poète demande à Pitié d'aller saluer de sa

part tel ou tel : il ne s'agit pas alors de la pitié qu'ils éprouvent pour lui, mais de l'attendrissement qui le pousse à prendre congé d'eux.

C'est donc l'apitoiement sur lui-même qui lui fournit le sujet (« matière ») de son poème car écrire ce poème le distraira de son malheur. Mais la « matière » du poème, c'est la « matière » du poète, c'est-à-dire précisément sa maladie et le malheur qui le frappe. Il emploie le même mot parce que c'est la même chose : son mal est devenu son unique réalité. Il n'est désormais rien d'autre, il ne peut parler de rien d'autre. Il ne peut donc se distraire de lui-même qu'en parlant de lui et en prenant pour sujet précisément de ce dont il veut se distraire.

Contradiction, mais vérité profonde. Vérité contradictoire qui justifie la contradiction sur laquelle repose le poème : le soulagement du mal intime passe par son exhibition. Comme ce mal est considéré honteux, le poète est condamné à l'humiliation, il est contraint de créer avec son poème l'instrument de son humiliation.

Il y est contraint par le piège d'une autre contradiction. Son corps est détruit par un mal horrible, il s'en va en lambeaux, il n'est plus qu'une pourriture abjecte. Mais lui, le poète, ne se confond pas avec son corps. Son corps peut bien devenir tout ce qu'il plaira à Dieu : ses capacités intellectuelles (son *sens*) sont intactes. Il lui reste l'essentiel, ce qui fait qu'il est lui-même. Et pour montrer qu'il est encore lui-même, qu'il lui reste l'essentiel, ses facultés intellectuelles, à lui qui est poète et à qui elles servent à composer des poèmes, il n'a d'autre ressource que de composer un poème sur son horrible situation, c'est-à-dire de s'exhiber de façon douloureuse et humiliante, ne serait-ce que pour montrer qu'il est capable de le faire et qu'il est capable de méditer sur son état en en faisant un poème.

C'est pour lui si essentiel que tout au long de son poème revient, exprimée de diverses manières, l'idée qu'il ne se confond pas avec son mal, que celui qu'il est vraiment, ce n'est pas le malade qui est en train de pourrir et de mourir. Elle culmine dans trois vers remarquables qui livrent le sens de l'effort en apparence désespéré, condamné à l'ultime défaite, pour garder jusqu'au bout son intelligence intacte face à la maladie. Il ne s'agit pas d'un mouvement d'orgueil ni de révolte. Ce qu'il veut, en luttant pour garder intactes ses facultés intellectuelles et spirituelles, c'est permettre à son esprit de passer directement de ce monde à l'autre, de ne s'endormir à ce monde qu'au moment où il s'éveillera à l'autre. Il vient de dire que, dépouillé de tout par la maladie, il est enrichi aux yeux de Dieu qui prend en gré celui qui accepte son mal :

Mais ceste povretez me dore,	Mais cette pauvreté m'enrichit,
Que je sai bien que Diex restore	car je sais que Dieu rendra son intégrité
Qui en grace prent ceste luite.	à celui qui accepte cette lutte comme une grâce.

Et alors viennent ces trois vers qui concluent le douzain XXVII :

Or primes vueil mon sens desclorre,	Dès maintenant je veux faire éclore mon esprit,
Le cuer ouvrir et les iex clore,	ouvrir mon cœur et fermer les yeux :
Car il m'ajourne et si m'aunite.	pour moi le jour se lève alors que la nuit tombe.

Voilà pourquoi la contradiction entre se cacher et s'exhiber est le ressort du poème.

Elle est aussi la source de ses effets car, conduisant, si l'on peut dire, *malgré soi* à une exhibition *assumée*, elle impose le jeu qui consiste à se regarder avec le regard de l'autre et la précaution de rire de soi avant que les autres n'en rient. Autrement dit, elle impose d'intégrer et d'exprimer sa propre humiliation.

Jean Bodel le fait discrètement, par exemple quand il se décrit « moitié sain et moitié pourri ». Baude Fastoul fait du procédé un usage systématique. Le mot « pourri », il le reprend bien sûr, mais pour l'associer à l'image du jeu et pour en tirer un affreux jeu de mots, « le pourri » désignant « à divers jeux, soit le perdant, soit le lieu qui lui est assigné » (Pierre Ruelle). Il multiplie les plaisanteries répugnantes sur son état physique.

Mais ces efforts dérisoires, c'est le cas de le dire, pour mettre les rieurs de son côté n'empêchent pas le poète d'être submergé par la honte. Ce mot revient dans les deux poèmes avec une insistance qui montre à elle seule qu'ils se voient comme des poèmes de l'humiliation. Jean Bodel fait de la honte l'épreuve la plus dure que lui impose son mal. C'est la honte qui fait de ce mal l'enfer sur terre :

Thiebaut de la Pierre en ces vers	Dans ces vers, de Thibaud de la Pierre
Pren congié, honteus et couvers	je prends congé, honteux et furtif,
Com cil qui fortune desmonte :	en homme jeté à bas par la fortune :
Tant m'est mais li siecles divers	désormais le monde m'est si hostile
Que n'os aler fors les travers.	que je n'ose aller que par les chemins de traverse.
Nule povretez ne m'effronte,	Ce n'est pas du tout la pauvreté qui me décourage,
Tout mon mal oublie et mesconte,	j'oublie tout mon mal et le compte pour rien,
Mais li povretez est el honte	mais la pauvreté est dans la honte
Qui seüs est et descouvers.	qui est connue et publique.
Et Diex, qui toute riens sormonte,	Que Dieu, qui a raison de tout,
En penitance le me conte,	me le compte comme une pénitence,
Car trop avroie en deus enfers.	car deux enfers, ce serait trop.

Il se dit ailleurs « ivre de honte ». La honte lui fait escorte quand il s'esquive des lieux où il y a du monde et où l'on s'amuse. Baude Fastoul mentionne bien plus souvent encore « la honte qui lui monte au front ». Cette honte, effet de la contradiction entre l'intime et le public, est la raison d'être du poème. Dire l'humiliation et en redoubler ainsi la souffrance, c'est l'accepter et la transformer en pénitence. C'est faire de la souffrance morale, par l'intermédiaire du poème, l'instrument de la conversion.

C'est sur ce point que les deux poètes divergent. Baude Fastoul se contente de répéter que sa souffrance en ce monde mérite d'être compensée par le bonheur en l'autre. L'exhibition de soi n'a pour raison d'être que de convaincre les interlocuteurs dont il prend congé et de convaincre son lecteur de l'étendue de cette souffrance. Pour Jean Bodel au contraire, l'exhibition humiliante de soi a en elle-même une valeur salvatrice. Son talent poétique, il l'utilise à publier sa honte, alors qu'il dit lui-même que l'humiliation publique est la pire des souffrances, pire même que la lèpre. Le poème est un geste d'humiliation. Le sens de ce geste est de témoigner d'un abandon à la volonté de Dieu. Non pas seulement accepter son mal, mais « le prendre en gré ». Ce sont les derniers mots de cet admirable poème.

L'humiliation du pauvre, dans des circonstances moins tragiques, on l'a trouvée aussi chez Rutebeuf comme dans la poésie goliardique latine, dont il est proche. L'humiliation dramatique du poète aux pieds du Seigneur, comme dans la *Repentance Rutebeuf*, se combine chez lui à la mise en scène caricaturale de soi-même par laquelle il fait rire de son avilissement et de son humiliation : la mise en scène du clown qui fait rire de lui ou de l'artiste d'un *one man show*. C'est cette veine d'une poésie en forme de confession dérisoire et amère que suivra tout un pan de la poésie française : Villon, Mathurin Régnier, Théophile de Viau, jusqu'à

Jehan Rictus, aux poètes maudits (Jean-Claude Brialy écrivait « J'aime Rutebeuf parce que j'aime Verlaine »), aux chanteurs qui ont endossé ce rôle.

Avant eux, il y a Eustache Deschamps (1346-1406 ou 1407). Il n'a rien d'un poète maudit, mais, du point de vue de l'humiliation, son sort est pire. Le sort d'un homme de cour et d'un poète de circonstance qui a été toute sa vie auprès des grands (Louis d'Orléans, Enguerrand VII de Coucy) dans la position de l'intime de rang inférieur : le commensal, le familier qui est de toutes les parties, de toutes les fêtes, peut-être de toutes les débauches, mais qui sait que, quelles que soient les apparences nées de ces circonstances relâchées et du ton de libre camaraderie, voire d'insolence prudente, qu'elles autorisent, il ne doit jamais oublier qu'il est un inférieur, perçu comme tel, menacé à chaque instant d'être chassé comme un valet s'il déplaît ou si tout bonnement il lasse et cesse d'amuser.

C'est en soi la situation la plus humiliante qui soit ou en tout cas celle qui entraîne le plus aisément de ces petites humiliations qui sont si douloureuses. La poésie d'Eustache Deschamps, qui s'adresse à ses riches protecteurs, ne peut évidemment en faire état. Cependant la fragilité de sa situation et l'humiliation qui s'y attache apparaissent par un détour. Selon une stratégie familière, le poète se moque le premier de lui-même. Ses poèmes fournissent des aliments aux moqueries des autres.

Mais les traits de sa personnalité et de son identité dont il se moque lui-même et dont il invite les autres à se moquer sont précisément ceux qui le fragilisent dans sa position d'amuseur et de compagnon de ribote : sa laideur et son âge. Le vieillissement et les infirmités qui s'y attachent lui sont désagréables comme à tout le monde, mais ils l'angoissent parce que « toujours vieux singe est déplaisant », comme dira Villon, et parce qu'ils l'exposent à la situation à la fois la plus humiliante et la plus dangereuse pour lui : celle d'éveiller la répulsion et la moquerie parce qu'il est un vieux qui veut faire jeune, qui veut s'intégrer au groupe des jeunes, et qui est d'autant plus pitoyable dans cet effort que son gagne-pain pour une part mais au moins sa position sociale en dépendent. Dans cette œuvre immense, les exemples de cette attitude et de l'angoisse qu'elle trahit sont extrêmement nombreux. On en a analysé quelques-uns.

On a rappelé ensuite que le *Testament* de François Villon tout entier naît d'une humiliation, celle subie « sous la main Thibaut d'Aussigny » dans « la dure prison de Mehun ». Toute la première partie du poème, celle qui est marquée du sceau du génie, est une longue digression à partir d'une phrase interrompue dès le vers 5 et qui ne sera jamais achevée – phrase interrompue sous le coup de la rage et de l'humiliation du poète au souvenir de ce que lui a fait subir l'évêque d'Orléans. Ce souvenir est si vif qu'il lui fait oublier pendant plusieurs centaines de vers admirables – ceux qui font sa gloire – le cadre du « testament » au profit d'un retour sur sa vie, sur ses malheurs, sur les autres humiliations qu'il a subies. Retour permanent sur celle de la torture. Humiliations de la misère et de ce que nous appellerions aujourd'hui « l'exclusion », subies par lui comme par ses « compains de galle ». Humiliation de la vieillesse liée, comme chez Deschamps, à l'impuissance sexuelle. Humiliation et dégradation auxquelles s'expose inévitablement celui qui aime et qu'a subies le poète par la trahison d'une femme. Le *Testament* est un poème né sous le coup de l'humiliation et qui se veut une réponse à l'humiliation. Même quand la grande digression rageuse du début est terminée, la succession des legs n'est qu'un perpétuel ressassement des humiliations et des outrages subis par le poète. Chacun d'eux s'en veut une vengeance amère et impuissante. Chaque

légataire est haï par Villon pour ce qu'il lui a fait subir. Même les souvenirs d'amour sont des souvenirs d'humiliations.

Au fond, le *Testament* de Villon est analogue aux *Congés* d'Arras, mais le vrai poème de l'humiliation, c'est lui. De même que le poète lépreux prend successivement congé de tous ses amis, il prend successivement congé de tous ceux qui lui ont fait du mal et surtout qui l'ont humilié. Le poète lépreux exprime directement son humiliation, où il cherche un profit spirituel. Villon ne fait sentir son humiliation qu'indirectement : on la devine en creux, à la mesure de sa rage. C'est toujours ainsi que se manifeste l'humiliation quand elle est intolérable au point de l'indicible.

Les deux derniers volets du cours ont fait l'objet d'un résumé rapide à Paris, mais ont été développés dans les séances délocalisées à l'université de Prague et à celle de Bonn, respectivement en mars et juin 2012.

Le premier, consacré à l'humiliation chevaleresque, était essentiel au regard de l'observation initiale qui fondait l'orientation du cours : la société médiévale est une société de l'honneur gouvernée par une religion de l'humilité, fondée sur une scène d'humiliation. Il a été traité à travers l'exemple attendu du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, mais aussi à travers une étude de l'humiliation comme ressort de la *Chanson de Roland*, fondée sur la comparaison des versions *O* et *V4*. Il a surtout été illustré par les récits de la déposition d'Édouard II et de Richard II, qui ouvrent et concluent les *Chroniques* de Jean Froissart.

Le second, consacré à l'humiliation amoureuse et à l'humiliation sexuelle, tout en commentant des matériaux nouveaux, en particulier la *Fille du comte de Ponthieu*, récit du XIII^e siècle inséré dans un roman du XV^e et étrangement analogue à la nouvelle de Akutagawa adaptée dans le film *Rashômon*, a réuni et réinterprété des exemples surgis de façon dispersée pendant les deux années de ce cours et même dans ceux des années antérieures, comme les *razos* de Gaucelm Faidit ou de Raimon de Miraval. On trouve même la réunion de la chasse au fou et de la femme menacée de viol dans un récit que Francesco da Barberino attribue au troubadour Raimon Jordan.

À la vérité, l'humiliation amoureuse et sexuelle est partout présente et nous n'avons cessé de la rencontrer pendant les deux années de ce cours : humiliation de la course des adultères, humiliation du fou d'amour, humiliation de celui qui accepte le déshonneur par amour, humiliation du benêt dupé par des prostituées, humiliation du vieillard impuissant, humiliation de la laideur qui interdit de plaire, humiliation de l'amoureux trompé, humiliation du mari bafoué, humiliation du sodomite, humiliation de la femme violée. Humiliation de la victime dénudée, si bien que toute souffrance et tout outrage sont pour elle l'équivalent d'un viol.

Là est le cœur de l'humiliation. Tous les chemins de l'humiliation conduisent à l'humiliation sexuelle, à moins qu'ils n'en partent. Toute humiliation est un viol, l'exhibition et la pénétration d'une intimité qui devrait être préservée.

Quatre heures de cours ont été délocalisées en mars et en juin 2012 aux universités de Prague et de Bonn.

Toutes les heures de cours données à Paris ont été diffusées par France-Culture dans le cadre de l'émission « Éloge du savoir » et peuvent être téléchargées sur le site Internet du Collège de France (<http://www.college-de-france.fr>).

SÉMINAIRE

Le séminaire a été divisé en deux parties. Cinq séances en relation avec le cours ont accueilli les invités suivants. Le 11 janvier 2012, M. Jean-Marie Fritz, professeur à l'université de Bourgogne, « Humiliation à outrance : Samson le tondu, l'aveugle, la bête de somme, le fol dans la littérature médiévale ». Le 18 janvier, M. Adrien Goetz, maître de conférences à l'université Paris 4-Sorbonne, « Figures de l'abaissement dans l'art ». Le 25 janvier, M^{me} Nicole Bériou, professeur à l'université de Lyon II, membre de l'I.U.F., directeur de l'Institut de recherche et d'histoire des textes, « L'abaissement de Dieu enseigné aux simples gens. Humilité et humiliation du Christ dans la prédication médiévale ». Le 1^{er} février, M^{me} Claire Akiko Brisset, maître de conférences à l'université Paris 7, « Humilité et humiliation dans le Japon classique et médiéval ». Le 8 février, M^{me} Monique Trédé, professeur à l'École normale supérieure, correspondante de l'Institut, « De la crainte de l'humiliation à l'éloge de l'humilité en Grèce ancienne ».

Colloque : D'autres langues que la mienne

L'autre partie du séminaire a pris la forme d'un colloque qui s'est tenu les 10 et 11 mai 2012 sur le thème : « D'autres langues que la mienne ».

Écrire dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle est un acte lourd de signification. C'est pourtant une situation fréquente, parfois même, dans certaines circonstances ou certaines civilisations, naturelle.

Un écrivain peut choisir une autre langue que la sienne, comme l'ont fait de nombreux poètes ou romanciers, du Moyen Âge à l'époque contemporaine ; il peut aussi y être contraint, soit par l'exil, soit parce que sa langue maternelle est écrasée par l'envahissement d'une autre langue.

Mais dans de nombreuses civilisations et à de nombreuses époques la vie intellectuelle et la littérature ont eu recours avec une sorte d'aisance naturelle à une langue étrangère ou apprise : le grec pour les Romains, le chinois pour les Japonais, le latin pour l'Occident médiéval. Ce dernier cas relève en même temps des situations où un état ancien de la langue sert de langue littéraire, comme le sanscrit ou l'arabe littéral, mais aussi comme le dialecte attique du IV^e siècle av. J.-C. ou même la langue homérique à l'époque hellénistique.

L'effort d'arrachement à sa langue spontanée est ambigu. Souffrance et plaisir, appauvrissement, mais enrichissement. Il peut témoigner d'un mouvement de sacralisation de la littérature aussi bien que de l'obéissance aux impératifs de la communication universelle.

Le titre de ce colloque était emprunté à celui du beau livre d'Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*. Écrire dans une autre langue, c'est s'arracher à soi-même, mais c'est aussi être conduit à se situer plus précisément par rapport aux questions qui se posent à chaque écrivain, si, comme l'écrit Proust, « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère ».

Les communications ont été les suivantes.

Michel Zink, « Ouverture. Quelle langue est la mienne? » ; Pascale Bourgain, professeur à l'École nationale des Chartes, correspondante de l'Institut, « La langue que l'on fait sienne : le latin au Moyen Âge » ; Karlheinz Stierle, professeur émérite à l'université de Constance, correspondant de l'Institut, « *Rerum vulgarium*

fragmenta ou *Canzoniere* ? Le sens du titre latin des vers en langue vulgaire de Pétrarque » ; Jacques Le Rider, directeur d'études à l'École pratique des Hautes-Études, « Qu'est-ce qu'une langue maternelle : réflexions sur Fritz Mauthner, Franz Kafka et Elias Canetti » ; Marc Fumaroli, de l'Académie française, professeur honoraire au Collège de France, « Quand l'Europe parlait français, Paris était polyglotte » ; John E. Jackson, professeur émérite à l'université de Berne, « L'œuvre de l'autre : à propos des poésies de Paul Celan et d'André du Bouchet » ; Michael Edwards, professeur honoraire au Collège de France, « La poésie, langue vivante étrangère » ; Jean-Noël Robert, professeur au Collège de France, membre de l'Institut, « Parler de soi dans la langue de l'autre : Un entretien tenu en chinois classique entre un Coréen et un Japonais vers l'an 1600 » ; Claudine Haroche, directrice de recherches au C.N.R.S., « Dévoisement de la pensée et de la culture dans les novlangues (Klempereur, Orwell) » ; Luciano Rossi, professeur émérite à l'université de Zurich, « D'autres langues que la mienne : l'illusion perdue d'une culture européenne » ; Antoine Compagnon, professeur au Collège de France, « Ma langue d'en France » ; Jean Allouche, directeur de recherche au C.N.R.S., « Langages et mathématiques ; mathématiques et langages » ; Yves Bonnefoy, professeur honoraire au Collège de France, « Langue, verbe, parole : les pouvoirs du *parlar cantando* ».

Les séances du séminaire et le colloque (à l'exception de la communication d'Yves Bonnefoy) peuvent être téléchargés sur le site Internet du Collège de France.

ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

Publications

Articles

Zink M., Préface à Puigelier C. et Terré F. (dir.), *La Vengeance*, Paris, Éditions Panthéon-Assas, 2011, 13-16.

Zink M., « Le Collège de France et la philologie romane », *Romanic Review, Special Issue : Romanic Review ; 1910-2010. A Hundred Years of Romance Studies*, 101, 2010, 13-21.

Zink M., Préface à Galderisi C. (éd.), *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles). Étude et répertoire*, vol. 1, Turnhout, Brepols, 2011, 9-11.

Zink M., « République des Lettres et *otium* lettré au Moyen Âge », in Fumaroli M. (dir.), *Cahiers de la République des Lettres I, L'otium dans la République des Lettres*, C.N.R.S., 2011, 1-16.

Zink M., « Le virtuel, futur du passé », dans *Séance solennelle de rentrée des cinq Académies, mardi 25 octobre 2011. Présidée par M. Jean Baechler*, Paris, Palais de l'Institut, 2011, 43-47.

Zink M., « Ouverture », dans Babbi A.M. (éd.), *Écrire dans la langue de l'autre*, Vérone, Fiorini, 2011, 9-16.

Zink M., « Avant-propos », in Becker K. (dir.), *La pluie et le beau temps dans la littérature française. Discours scientifiques et transformations littéraires du Moyen Âge à l'époque moderne*, Paris, Hermann, 2012, 9-13.

Zink M., Préface à Bragantini-Maillard N., *Jean Froissart. Melyador, roman en vers de la fin du XIV^e siècle*, 2 vol., Genève, Droz, 2012, 1-7.

Zink M., « 'On connaît la chanson'. Des échos familiers : chansons insérées et accent alsacien dans *Le Tournoi de Chauvency* », dans Chazan M. et Freeman Regalado N. (éd.), *Lettres, musique et société en Lorraine médiévale. Autour du Tournoi de Chauvency (Ms. Oxford Bodleian Douce 308)*, Droz, 2012, 37-45.

Zink M., Préface à Méla C., *Variations sur le Graal*, Genève, Droz, 2012, 9-10.

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

Comptes rendus

Jean-Luc Lemaître et Françoise Viellard, avec la collaboration de Louis Duval-Arnould, *Portraits de troubadours. Initiales du chansonnier provençal A (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232)*, dans *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus des séances de l'année 2009, novembre-décembre*, Paris, De Boccard, 2009 (parution 2011), 1570-1573.

Marc-Édouard Gautier (dir.), avec la collaboration scientifique de François Avril, *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres*, dans *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus des séances de l'année 2010, janvier-mars*, Paris, De Boccard, 2010 (parution 2011), 128-131.

Participation à des colloques

10-11 mai 2012, Paris, Collège de France. Colloque : « D'autres langues que la mienne ». Organisation et présidence du colloque. Ouverture : « Quelle langue est la mienne ? ».

6-8 juin 2012, Collège de France. Colloque : « Les arts de la paix dans l'Europe en guerre ». Communication : « La chevalerie comme art de la paix ».

Conférences

Moscou, Collège universitaire français, « Les troubadours. Une naissance de la poésie et de l'amour » et table ronde sur « Interdisciplinarité et savoirs » animée par Mireille Delmas-Marty et Michel Zink (4 octobre 2011). – Paris, Institut de France, séance solennelle des cinq académies, « Le virtuel, futur du passé » (25 octobre 2011). – Munich, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Werner Heisenberg Vorlesung, « Das Neue im Mittelalter als religiöse und dichterische Erfahrung » (8 novembre 2011). – Paris, Lycée Louis-le-Grand, Association ALLE, « Le latin, sel de la poésie médiévale » (9 février 2012). – Aubervilliers, Lycée Le Corbusier, « La poésie entre le présent et le passé » (15 mai 2012). – Université de Münster, « La poésie médiévale et le latin » (5 juin 2012).

Responsabilité nouvelle

Le professeur a été élu le 28 octobre 2011 secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

Le professeur a été nommé secrétaire général de la Fondation Singer-Polignac.

ACTIVITÉS DES COLLABORATEURS

Odile Bombarde, maître de conférences*Publications*

Bombarde O., « Du récit au poème : la Femme noire de Pierre Jean Jouve », dans Gervais-Zaninger M.-A. (dir.), *Visages de la poésie au XX^e siècle*, Nancy, Presses universitaires de Lorraine, 2012, 60-80

Conférences

« Baudelaire à la lumière de la psychanalyse », Colloque *Baudelaire dans le monde* (Vanderbilt University, université Sorbonne nouvelle, université Paris-Sorbonne), 11 décembre 2011.

Édition

Membre du comité de publication de l'Annuel de l'Association psychanalytique de France (PUF).

Catherine Fabre, maître de conférences*Édition*

Participe à l'édition intégrale et critique des *Lettres* de Madame de Maintenon, Honoré Champion, préface de M. Marc Fumaroli.

Cette édition est préparée par une équipe franco-néerlandaise composée de 6 chercheurs. vol. I, années 1650-1689, comporte 671 lettres, paru en 2009 ; vol. II, années 1690-1697, comporte 822 lettres, paru en 2010 ; vol. III, années 1698-1706, comporte 817 lettres, paru en 2011 ; vol. IV, années 1707-1710, comporte 752 lettres, paru en 2011 ; vol. V, années 1711-1713, compte 515 lettres, à paraître ; vol. VI, années 1714-1719, comporte 647 lettres, paru en 2011 ; vol. VII, ce volume comportera les lettres non datées, l'index des noms de personnes et de lieux, l'index thématique et l'index des incipits, à paraître.

En préparation :

- l'édition des *Récits de voyages* du comte de Caylus, chez Alain Baudry ;
- l'édition de la *Vie du comte de Plélo* par Charles de La Vieuville, chez Alain Baudry.

Publications

Fabre C., Leroy P.E., « Madame de La Tour, la générosité en société et le tempérament français », *Revue internationale Lias*, n° 39/1, 2012 .

Federico Saviotti, ATER*Publications*

Saviotti F., « L'oc et l'oïl », in Galderisi C. (dir.), *Traductions médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (X^e-XV^e siècles)*, II, t. 2, Turnhout, Brepols, 2011, 1129-1133.

Saviotti F., « Précisazioni per una rilettura di BNF, fr. 25566 (canzoniere francese W) », *Medioevo romanzo*, XXXV, 2, 2011, 262-284.

Saviotti F., « Le “rendite della Morte” : i vers morali in strofa d’Hélinand », *Rivista di storia e letteratura religiosa*, XLVII, 2, 2011, 237-255.

Saviotti F., « À la recherche d’Adam. Tradition et fortune d’un motif et d’un texte au Moyen Âge », *Romania*, CXXX, 1, 2012 (sous presse).

Saviotti F., « Les *Vers d’Amours* de Nevelot Amion, fragment d’un discours amoureux, entre lyrique et littérature didactique », *La chanson de langue d’oïl, l’art des trouvères. Genres, registres, formes. Actes des secondes rencontres valenciennoises* (sous presse).

Saviotti F., « Il *Dit des quatre Evangelistes* », in « Rivista di storia e letteratura religiosa », XLVIII, 1, 2012 (sous presse).

Saviotti F., « Raimbaut de Vaqueiras, *Era-m requier sa costum’ e son us* (BdT 392.2) », *Lecturae Tropatorum* [revue en ligne : www.lt.unina.it], V, 2012 (à paraître).

Saviotti F., « A.fr. *boute-en-co(r)roie* : beaucoup plus qu’un jeu », « *La formule au Moyen Âge. Actes du colloque international (Nancy-Metz, 7-9 juin 2012)* » (à paraître).

Colloques

La filologia romanica hoy. Primer encuentro internacional de jóvenes investigadores y doctores, Madrid, Universidad Complutense, 3-5 novembre 2011 : « Raimbaut de Vaqueiras : per una nuova edizione critica complessiva ».

Lecturae Tropatorum. Leggere i trovatori, Ischia Ponte, Castello Aragonese, 24-26 mai 2012 : « Raimbaut de Vaqueiras, *Era-m requier sa costum’ e son us* (BdT 392.2) ».

La formule au Moyen Âge. Colloque international, Nancy-Metz, Université de Lorraine, 7-9 juin 2012 : « A.fr. *boute-en-co(r)roie* : beaucoup plus qu’un jeu ».

Philologia magistra vitae. Séminaire d’études organisé par Federico Saviotti et Damien Agut-Labordère, Paris, Collège de France, 29 juin 2012. Présentation du séminaire, modération de la table ronde, communication : « La philologie dans les mains et dans la pensée de l’éducateur ».

Autres activités

En février 2012, Federico Saviotti a obtenu la qualification à la fonction de maître de conférences.