

## Littératures de la France médiévale

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

Le thème du cours, « Chanter, dire, conter au Moyen Âge : la poésie comme récit », se fondait sur une constatation naïve. Il nous paraît aller de soi que la poésie n'est pas narrative dans son essence, voire qu'elle s'oppose à la narration. Mais nous reconnaissons sans peine que la poésie du passé est pour une large part narrative et que le premier poète de notre civilisation est Homère. Nous résolvons cette contradiction en admettant implicitement qu'un poème narratif ne relève pas de la poésie en tant qu'il est narratif, mais qu'il charrie des éléments de poésie que nous cherchons à dégager comme une gemme de sa gangue. Peut-il exister, cependant, une poésie du récit qui ne soit pas une poésie malgré le récit ? Est-il envisageable de la chercher, à l'aube de notre littérature, dans la pratique poétique du Moyen Âge et dans l'idée qu'il se fait de la poésie ?

La question n'est pas dénuée d'intérêt, mais elle semble absurde. Elle n'est pas dénuée d'intérêt, parce que l'idée de la poésie dépend largement de la façon dont se conçoivent la relation, ou l'antinomie, entre elle et un déploiement narratif du discours. L'étude de cette relation et de cette antinomie fournit sa conclusion au livre fameux de Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, et sa matière tout entière à la thèse de Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. Mais ce sujet paraît absurde appliqué au Moyen Âge. Le soupçon que la poésie pourrait n'être pas compatible avec le récit n'existe qu'en relation avec la poésie moderne et au regard de l'idée moderne de la poésie. La question ne se posait guère avant Baudelaire. Comment peut-on même imaginer de la rapporter à la poésie médiévale, ou même, d'une façon générale, à la poésie du passé ?

Il faut pourtant bien le reconnaître : tout en ignorant si les époques du passé ont eu une idée de la poésie qui fût sur quelque point en concordance avec la nôtre, nous faisons constamment comme si nous en étions certains, puisque nous publions et que nous lisons des anthologies de la poésie qui vont des origines à nos jours et puisque nous parlons de la « poésie antique », ou de la « poésie du Moyen Âge » comme d'objets clairement définis. C'est que nous affectons de

confondre la poésie et le vers. Pourtant, l'idée moderne de la poésie exclut cette confusion. Et s'agissant des époques du passé, alors même que nous définissons comme poésie les œuvres en vers, nous les lisons en fonction de notre idée de la poésie et nous y cherchons un intérêt, des effets, des beautés fondés sur elle, ce qui revient à un raisonnement circulaire.

Sous sa forme commune et minimale, notre idée de la poésie est qu'elle entretient avec le langage une relation qui n'est pas de l'ordre de la succession discursive, qu'elle est un raccourci dans l'usage et l'effet des mots. À nos yeux, elle se refuse essentiellement au récit, et pour bien des raisons. Parce que, dit Hugo Friedrich, « le style "non congruent" et la "langue nouvelle" » de la poésie moderne rompent « l'équilibre entre la chose énoncée et le mode d'énonciation en faveur de ce dernier » et parce que « le style, refusant toute norme, attire l'attention sur lui-même ». Parce que, disait Poe traduit, puis paraphrasé par Baudelaire, l'excitation poétique, comme tout état psychique violent, est de courte durée. C'est pourquoi « un long poème n'existe pas : ce qu'on entend par long poème est une parfaite contradiction de termes », car « l'enlèvement de l'âme » que provoque le poème ne peut être que fugitif : « par nécessité psychologique, toutes les excitations sont fugitives et transitoires ». « Voilà évidemment le poème épique condamné », ajoute Baudelaire. Parce que, dira Henri Brémont un peu dans la même veine, nous goûtons la poésie comme une série d'instantanés — autrement dit en cherchant à prolonger l'instant par un effet artificiel de temps distendu, sans jouir de son déploiement dans le temps, comme lorsque nous lisons de la prose. Et Valéry, dans ses *Entretiens avec Frédéric Lefèvre*, que Michel Jarrety vient de republier, considère que la « poésie pure » (expression dont il est l'inventeur), libérée de ses « éléments prosaïques », c'est-à-dire de « tout ce qui peut, *sans dommage*, être dit en prose », « doit être considérée comme une limite à laquelle on peut tendre, mais qu'il est presque impossible de rejoindre dans un poème plus long qu'un vers ». Éviter le récit paraît ainsi un mot d'ordre de la poésie, énoncé en ces propres termes par Mallarmé, à propos de la disposition typographique du *Coup de Dés* : « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse : on évite le récit ».

Mais voilà qu'Yves Bonnefoy, si sensible pourtant, comme le dit Dominique Combe, au fait que « le récit s'oppose au poème comme une "structure close" », a su, en une formule célèbre, attirer l'attention sur le récit latent caché dans tout poème : « Tout poème recèle en sa profondeur un récit, une fiction, aussi peu complexes soient-ils parfois... ». Faut-il alors exhumer le récit des profondeurs du poème ? Mais il n'y est pas enfoui par hasard. Le récit latent ne peut être que latent : la poésie est à ce prix. Faut-il alors inclure le récit dans la poésie au motif qu'on ne peut dire l'intériorité qu'en racontant l'extériorité et qu'ainsi tout se confond plus ou moins dans un récit que l'on peut dire intérieur ou extérieur, *ad libitum*, selon, pourrait-on dire, que l'on plie dans un sens ou dans l'autre la feuille de papier où il s'écrit ? C'est s'en tirer à trop bon compte. Avec cela, il suffit de tirer pour que tout vienne. Et si l'on remonte au Moyen Âge,

récit intérieur et récit extérieur, roman allégorique et roman d'aventures, fable mythologique ou fable d'animaux, éducation chevaleresque ou sentimentale, tout pourrait être poésie dès lors que le récit évolue dans un monde de signes.

Pourquoi, dira-t-on, avoir ouvert ce cours en examinant les vues sur la poésie moderne, alors que son objet était celle du Moyen Âge ? Parce que les vues sur la poésie moderne sont en réalité des vues modernes sur la poésie. Elles prétendent généralement s'appliquer rétrospectivement aux œuvres du passé et ont l'ambition de trancher, quelle que soit l'époque envisagée, de ce qui est poésie et de ce qui ne l'est pas — tel Baudelaire niant la possibilité d'une poésie épique ou Brémond se fondant sur l'exemple de Dante. De telles vues ont besoin d'être atemporelles. Elles ne sont valides que si la poésie et « l'état poétique » existent en eux-mêmes et sont des réalités en soi. Elles cherchent donc volontiers confirmation dans une enquête historique, tout en lui imposant comme préalable l'hypothèse que la poésie existe et qu'on doit pouvoir la déceler à toute époque et dans toute civilisation.

Dans le monde occidental, une telle enquête conduit jusqu'à l'Antiquité classique, mais le Moyen Âge y joue un rôle essentiel, puisque c'est l'époque où apparaissent les littératures écrites dans les différentes langues de l'Europe. Aussi, du romantisme à l'époque actuelle, de Herder, des Grimm, de Hegel ou de Percy et McPherson à Aragon, Yves Bonnefoy, Robert Cingria, Benedetto Croce, Robert Guiette, René Nelli ou Paul Zumthor, les savants soucieux des implications historiques de l'esthétique et les poètes curieux des résonances passées de leur vocation, les savants ayant une activité poétique et les poètes ayant une formation de savants, ont cherché une sorte de *preuve par le Moyen Âge* des conceptions qui étaient les leurs.

Les romantiques, n'ayant ni théorie de la poésie pure ni oukase excluant la narration de la poésie, ont jugé « poétiques » les légendes médiévales sans en être autrement troublés. Il en est allé différemment, comme on peut le penser, des auteurs plus récents, marqués par la révolution poétique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Obéissant, de façon délibérée ou spontanée, à la nouvelle classification des genres, certains (curieusement plus nombreux parmi les médiévistes que parmi les poètes) ont considéré que ce qu'ils entendaient par poésie devait être cherché dans les formes lyriques, auxquelles se réduirait la « poésie du Moyen Âge » et dont la nature, les lois, les effets définiraient de façon privilégiée l'idée que le Moyen Âge se faisait de la poésie.

Un argument philologique objectif paraît, au reste, soutenir cette hypothèse. Alors que les manuscrits littéraires médiévaux sont souvent disparates, les *chansonniers* constituent au contraire des anthologies cohérentes, exclusivement réservées aux pièces lyriques. Bien plus, ceux d'entre eux qui dérogent à cette règle semblent par là même confirmer de la façon la plus éclatante qu'aux yeux du Moyen Âge même la poésie est à chercher dans ce qui échappe au narratif. Les chansonniers occitans *L* et *N* mêlent en effet aux chansons des *ensenhamens*,

des *novas* et même des extraits de *Jaufré*. Mais ces extraits ne font guère de place au récit et consistent systématiquement en passages consacrés à des considérations ou à des effusions sentimentales. On dira qu'on reste loin de la poésie mallarméenne. C'est indubitable. Cependant, au regard de l'accumulation d'aventures merveilleuses, sanglantes, haletantes, qui constitue la trame de *Jaufré*, ce choix paraît bien impliquer une idée de la poésie qui exclut la narration.

Laissant provisoirement en suspens cette question, dont la réponse est moins claire qu'il semble, on a tenté de montrer que c'est le désir d'appliquer au lyrisme médiéval la notion moderne de poésie qui a conduit de grands médiévistes du XX<sup>e</sup> siècle à en donner l'interprétation aujourd'hui prévalente. Ils ont considéré la poésie médiévale en fonction des critères de la poésie moderne (ou en fonction de ce qu'ils entendaient eux-mêmes sous le nom de poésie), mais sans le dire ou même le penser nettement et sans en tirer toujours toutes les conséquences.

Nul n'ignore l'immense retentissement qu'a eu parmi les médiévistes un court essai du poète et philologue belge Robert Guiette, intitulé « D'une poésie formelle en France au Moyen Âge », ni les prolongements que lui ont donnés, entre autres, les travaux de Roger Dragonetti et de Paul Zumthor. Le lyrisme médiéval déconcerte souvent le lecteur moderne par sa monotonie, son caractère convenu, son indifférence à l'originalité, et aussi par sa tendance à l'abstraction et à la généralité. Estimant que tous les poèmes se ressemblent sur le fond et ne diffèrent que faiblement les uns des autres dans la forme, Guiette s'est attaché à ces faibles divergences formelles, seules aspérités qui retiennent l'attention, et a supposé que tout l'art des poètes de ce temps et tout le prix qu'ils attachaient à leurs propres compositions résidaient dans ces infimes variations au sein d'un ensemble totalement codifié.

Pour un poète de la mouvance surréaliste comme Robert Guiette, cette hypothèse permettait de dénoncer comme une illusion romantique l'idée que les poètes médiévaux auraient pu viser à l'effusion de sentiments personnels : si telle était leur intention, leur échec a été total ; on peut donc leur faire le crédit d'une autre lecture de leur œuvre. Mais l'hypothèse de Guiette n'était pas seulement une machine de guerre dirigée contre une lecture impressionniste de la poésie. Elle prêtait surtout à la « poésie formelle » du Moyen Âge les caractères mêmes de la poésie moderne, en en faisant une poésie sans locuteur, naissant de la seule relation entre les mots. Une poésie, pourrait-on dire, à laquelle s'appliquerait la formule de Mallarmé dans *Crise de vers* : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ».

L'hypothèse de la « poésie formelle » a largement dû son succès aux rencontres gratifiantes qu'elle supposait entre les conceptions du Moyen Âge et celles de notre époque. Elle a été utilisée comme une *preuve par le Moyen Âge* de la validité de théories contemporaines sur la poésie. En veut-on la preuve ? Il suffit de voir les sauces auxquelles, dans les décennies qui ont suivi l'essai de Guiette, elle a

successivement été accommodée : linguistico-structurale (tout est affaire de variations et de rapports), lacanienne (« ça parle »), foucauldienne (critique de l'intériorité et mort de l'auteur).

Au demeurant, la monotonie répétitive du lyrisme médiéval, qui a tant frappé (mais qui ne devrait guère plus frapper que celle des chansons de geste ou des romans, si on ne jugeait pas que le seul lyrisme mérite d'être confronté à l'idée que l'acte poétique est unique et engage l'être entier), cette monotonie répétitive, qui fonde la théorie de la « poésie formelle », est-elle vraiment l'effet d'un choix esthétique et d'une conception poétique, et non pas plutôt une illusion dont nous sommes les victimes à cause de l'éloignement du Moyen Âge dans le temps ? S'agissant d'une époque lointaine, dont les sensibilités, les impalpables résonances verbales et sentimentales, les sous-entendus, les allusions, les réseaux de connivence, nous sont largement inaccessibles ou ne peuvent être reconstitués que péniblement et partiellement, il est inévitable que l'armature formelle des poèmes nous frappe d'abord, accapare notre attention et nous paraisse avoir, plus que tout le reste, retenu celle de leurs auteurs, puisqu'elle seule nous est encore perceptible.

Parmi les travaux inspirés par l'hypothèse de la « poésie formelle », les plus importants et ceux qui ont exercé, à juste titre, l'influence la plus profonde sont ceux de Paul Zumthor. Après avoir mis en évidence dans le grand chant courtois l'équivalence entre les propositions « j'aime » et « je chante », Zumthor montre que l'idéalisation de l'amour comme du chant les condamne l'un et l'autre à la généralité et leur interdit les accidents du particulier. Il interdit ainsi toute lecture biographique des poèmes, ce qui était le grand souci de ces années-là. En même temps, il ancre le grand chant courtois dans la poésie pure en estimant qu'il exclut toute narration — récit des circonstances de l'amour ou confidences du poète. Ainsi, l'assimilation spontanée de la poésie au lyrisme était renforcée par la conviction que ce lyrisme se fonde sur le jeu verbal et rejette le récit.

Reste l'obstacle que constitue le mot de poésie lui-même. Car on ne peut pas plus appliquer sans précaution ce mot aux œuvres médiévales que celui de littérature. Pour le mot lyrisme, les choses sont claires : le Moyen Âge l'ignore totalement. Les termes les plus généraux dont il dispose, ceux de *vers*, de *chanson*, de *chant*, de *son*, de *sonet*, ne sont ni aussi englobants ni aussi spécialisés. Ils ne sont pas aussi englobants, car aucun ne couvre spécifiquement l'ensemble du domaine lyrique, et ils ne sont pas aussi spécialisés, car certains le débordent : *chanson* a des emplois qui échappent au lyrisme (*chanson de geste*), en même temps que le mot peut désigner un type lyrique particulier ; *son* peut désigner soit la mélodie seule, soit l'ensemble du texte et de la mélodie. La notion de poésie lyrique ne semble cependant pas être tout à fait étrangère au Moyen Âge, comme le montrent la spécialisation des *chansonniers*, mais aussi les efforts un peu embarrassés de Guilhem Molinier pour exclure les autres formes littéraires de ses *Leys d'Amor*.

Quant au mot poésie lui-même, on en a examiné les emplois au Moyen Âge, avec d'autant plus d'attention que c'est l'un d'entre eux qui autorise, plus que toute autre considération, à mettre en parallèle la poésie et le récit. En latin, de façon attendue et banale, le mot *poesis* désigne une composition en vers et le mot *poetria* l'art de composer en vers, autrement dit l'art poétique : c'est un synonyme d'*ars poetica*. Le mot *poetria* désigne d'ailleurs couramment l'art poétique d'Horace et la *Poetria nova* de Geoffroy de Vinsauf, comme Jean-Yves Tilliette l'a brillamment montré, porte ce titre par référence et par opposition à l'art poétique d'Horace, qui est une *poetria vetus*, de même qu'il y a un Ancien et un Nouveau Testament, une loi ancienne et une loi nouvelle.

Au Moyen Âge, la poésie est donc tout bonnement ce qui est écrit en vers. Un aussi bon connaisseur des lettres latines médiévales que François Dolbeau est en droit de soutenir avec insistance qu'elle n'est rien d'autre. S'il est vrai, comme il le dit, qu'« en fonction des critères modernes, il serait sans doute moins trompeur de remplacer le terme (de poésie) par celui de versification », le thème de ce cours tombait de lui-même, ou n'allait pas au-delà de l'étude stylistique. Mais ne peut-on faire appel de la rigueur de ce jugement ? D'une part, que le vers soit un ornement ou un procédé d'amplification (*augmentatio*) ne préjuge pas du type d'effet qu'il était supposé produire. D'autre part, comme la suite du cours l'a montré, en langue vernaculaire, le mot et la notion de poésie ne renvoient pas nécessairement au vers. Enfin, pourquoi « l'évanescence » de « la frontière entre prose et vers » aurait-elle pour conséquence une réduction de la poésie à la versification ? On attendrait plutôt, à l'inverse, qu'elle entraîne un élargissement de la notion de poésie. Peut-être est-ce d'ailleurs le cas. Anne-Marie Turcan-Verkerk a montré que le sens de *prosimetrum* n'est pas seulement, et n'est pas d'abord, celui d'alternance du vers et de la prose, mais celui de pénétration de la prose par le vers. Dans le domaine latin médiéval, la répartition mètre — rythme — prose et les clivages auxquels elle donne lieu, réservent ainsi des surprises. Du coup, s'il est vrai que la poésie est ce qui s'écrit en vers, cela ne simplifie rien, car écrire en vers n'est pas une notion claire, mais au contraire complexe et brouillée. Cette complexité et ce brouillage, bien mis en évidence par Curtius, enrichissent une idée de la poésie qui paraît en elle-même purement factuelle.

Au reste, même si on se borne à la constatation que la poésie, c'est le vers, et que le vers s'oppose à la prose, cette simple affirmation implique que la poésie n'est pas essentiellement en harmonie avec les exigences du récit. Car, par opposition à la prose, qui est ce qui va tout droit (*pro(r)sus*), ce qui est « long » et « prolix », le vers est ce qui tourne (*vector*), comme le rappelle Pascale Bourgain, si bien que, quand il est achevé, la *narratio* revient à son point de départ. Comment mieux dire que ses effets ne sont pas ceux du récit, qui va indéfiniment son cours ?

Mais en outre, le mot poésie a, de fait, d'autres implications que celle du vers, du « retour à la ligne », qui le définit, et du respect de ses lois. Des implications

morales : *Poesis extirpat viciū inserens virtutem*, dit le commentaire sur Martianus Capella attribué à Bernard Silvestre. Mais surtout, des implications qui, contrairement au retour qui caractérise le vers et d'une façon qui interdit en fait de rabattre totalement le mot « poésie » sur le mot « vers », renvoient à la fiction et à la fable. Dante se justifie d'appliquer, certes par une extension audacieuse, le mot poète à ceux qui composent en langue vulgaire en donnant cette définition de la poésie : *Si poesim recte consideramus... nichil aliud est quam fictio rhetorica musicaque posita* (« si nous considérons correctement la poésie..., elle n'est autre chose qu'une fiction exprimée selon les règles de la rhétorique et de la musique »). Une fiction : en français, le mot « poésie » est tardif et peu employé ; loin de se confondre avec la notion de lyrisme, il s'y applique particulièrement mal (le Moyen Âge parle des « chansons des troubadours », mais l'expression « poésie des troubadours » lui aurait été incompréhensible ou du moins lui aurait paru bien étrange) ; mais il prend un sens qui justifie à lui seul le sujet de ce cours : dans la plupart de ses rares occurrences, il désigne la fable antique ou y renvoie. La poésie, c'est la mythologie.

Ce sens n'a rien pour surprendre, puisque, d'Isidore de Séville à Benoît de Sainte-Maure, *poeta* en latin, *poète* en français, désigne, à partir de l'idée que le poète est inspiré par les dieux, un personnage sacré, voire un prêtre du paganisme. Dès qu'une distance est apparue au regard de la mythologie classique, autrement dit à partir du moment où le christianisme a supplanté le paganisme antique, le lien entre mythologie et poésie est apparu comme une évidence, allant jusqu'à la confusion des mots. Au Moyen Âge, le mot « poète », en latin comme dans les langues vernaculaires, n'est longtemps employé que pour désigner un personnage sacré du paganisme antique. Le *poeta* est proche du *vates*. Les *Étymologies* d'Isidore de Séville traitent des poètes en même temps que des mages et des philosophes, c'est-à-dire des sages païens, dans un livre consacré aux erreurs religieuses (le paganisme antique et les hérésies modernes). Il faut attendre le XIV<sup>e</sup> siècle pour qu'il en aille autrement. Dante est le premier à se dire *poeta* — mais aussi revendique-t-il le droit à dire le sacré. Et lorsque Pétrarque le définit comme *poeta theologus*, la force de cette expression est que le mot *poeta* y est employé à la fois dans la continuité de son sens habituel, qui est que le poète parle du divin (c'est le sens propre de *theologus*, qui fait de l'expression *poeta theologus* un pléonasme) et en rupture avec lui, puisqu'il s'agit cette fois d'un poète chrétien, qui parle du Dieu chrétien, et de théologie au sens usuel, c'est-à-dire de théologie chrétienne. Il y a là comme un jeu à la fois sur le mot *poeta* et sur le mot *theologus*. Deux siècles plus tôt, Geoffroy de Vinsauf en donnant à son art poétique le titre de *Poetria nova*, jouait sur les mots de façon analogue.

Car, de même que le poète a partie liée avec la religion païenne, de même le mot poésie, encore une fois tardif et peu usité en français, s'applique avant tout à la fable mythologique. Autrement dit, le Moyen Âge français, contrairement à la latinité, ne désigne pas avant tout sous le nom de poésie l'art de composer

en vers ou l'ensemble des compositions en vers. Il applique le mot « poésie » à des récits. Des récits hérités de l'Antiquité païenne, et à ce titre à la fois prestigieux et suspects : des récits exemplaires et mensongers, les deux caractères de la fable. La poésie, dit Dante, est une « fiction ».

Ce trait est d'abord ressenti comme péjoratif : la fable est mensongère parce qu'elle est païenne et que seule la révélation chrétienne détient la vérité. Mais rien de ce qu'a laissé l'Antiquité classique ne peut être entièrement mauvais aux yeux du Moyen Âge. Il entend donc reprendre à son compte la « poésie » et la rendre acceptable. Pour y parvenir, il transforme le mensonge en polysémie. Ce que dit la poésie n'est pas vrai à la lettre. Mais la fiction de la lettre cache et révèle d'autres sens, qui livrent la vérité. Toutefois, les associations implicites du mot poésie renvoient alors à l'invention ou au sens de ces récits, autant ou plus qu'à une composition versifiée. À preuve, l'usage que fait du mot Christine de Pizan, au début de *L'avisioin Christine* pour définir la méthode de son ouvrage : « sous figure de métaphore, c'est-à-dire de parole couverte », « la maniere de parler des pouetes » dissimule « maintes secretes sciences et pures veritez », car « est la poisie belle et soubtille quant elle puet servir a plusieurs ententes ». *L'avisioin Christine*, dont son auteur veut faire un modèle et un exemple de poésie, est en prose. Christine, qui écrit en vers comme en prose, ne confond donc pas la poésie avec le vers. Le propre de la poésie, à ses yeux, est de procurer une glose, un sens moral, mais surtout d'être polysémique, de « donner à penser » de façon indéfinie, comme le symbole selon Paul Ricœur. Elle conçoit la poésie comme un récit au sens inépuisable. Autrement dit, elle appelle poésie ce qu'en gros nous appelons mythe.

Mais voilà qui est trop facile. Que la poésie soit polysémique coule pour nous de source. C'est l'affirmation contraire qui nous scandaliserait. Ne cherchons pas trop vite une issue par le sens, qui nous permettrait de faire se rejoindre l'idée actuelle et une idée ancienne de la poésie. Cette issue trompeuse n'en est une que si nous jouons sur les mots, car, en réalité, nous ne sommes nullement prêts à admettre que la beauté, la profondeur et le sens de la poésie sont dans la capacité de la lettre à produire un sens second derrière lequel elle pourrait s'effacer. Revenons donc à la vraie difficulté, celle que présente la définition de la poésie comme un récit, même glosé, et spécifiquement comme le récit de la fable antique.

La fable mythologique de l'Antiquité est l'œuvre des poètes, d'Homère à Hésiode, aux hymnes homériques, à Pindare, aux tragiques, à Ovide, et le Moyen Âge chrétien en a donc une conscience rétrospective si vive qu'il entend par poésie la fable elle-même. Les éléments réunis dans cette proposition sont complexes en eux-mêmes et plus encore dans leur combinaison. Il y a là le sentiment à la fois d'une continuité culturelle et d'une rupture dans la lecture du monde et même dans l'être au monde : une continuité culturelle, puisque la latinité classique est le modèle des belles-lettres et de la composition poétique ; une rupture, puisque ce modèle appartient à un monde révolu, renvoyé à ses ténèbres par la lumière

de la rédemption, marqué du signe de l'erreur qui fait de ses croyances et de ses récits de pures fables.

Ces fables elles-mêmes, cependant, peuvent être porteuses d'une vérité cachée. Certains auteurs païens sont crédités d'une intuition obscure et prémonitoire de la révélation chrétienne. Chacun connaît les lectures qui ont été faites de la quatrième églogue de Virgile. Le Moyen Âge chrétien a été frappé par l'étroite parenté entre la genèse du monde décrite par Ovide dans les cinq cents premiers vers des *Métamorphoses* et la Genèse biblique : organisation du chaos primordial, création de la matière, des éléments, des créatures vivantes — plantes, animaux et enfin homme —, déluge, etc. Un commentaire latin du XII<sup>e</sup> siècle, celui d'Arnoul d'Orléans, propose donc de lire les *Métamorphoses*, ouvrage en apparence peu édifiant, comme un exemple de la mutabilité des créatures destiné à rendre désirable par contraste la permanence du Créateur. Au XIV<sup>e</sup> siècle, l'immense poème français connu sous le nom d'*Ovide moralisé* est une traduction des *Métamorphoses* qui accompagne chaque épisode d'une glose chrétienne plus abondante que le texte lui-même. Christine de Pizan elle-même donne à l'image fondatrice de *L'avisioin Christine* le nom de « Chaos », à l'imitation des « poètes anciens ».

Mais pourquoi une telle démarche ? On conservait la mémoire de la légende thébaine, de la légende troyenne, de l'histoire d'Énée, etc., parce que l'on considérait qu'il s'agissait de récits historiques et que l'on poursuivait l'ambition d'Eusèbe de Césarée et de Paul Orose de reconstituer une histoire et une chronologie universelles, faisant la synthèse de l'histoire biblique et de celle du monde païen. Le prologue du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure est caractéristique de cette ambition par la revendication d'une méthode historique et de la vérité historique à laquelle elle permet d'atteindre. Mais pourquoi se donner le mal d'aller chercher la vérité dissimulée derrière des fables, mensongères par définition, puisqu'elles se rapportaient aux faux dieux, et par-dessus le marché immorales ?

Parce que l'on considérait le mensonge de la fable comme porteur de sens révélateur, sous son masque, d'une vérité impossible à exprimer directement. C'est précisément parce que la fable est un vestige d'un monde aboli et est à ce titre mensongère, tout en recelant au fond de son mensonge une vérité, qu'elle se confond avec le langage poétique, dont les ornements fallacieux (contraintes métriques, effets stylistiques, recours au langage figuré supposant un sens second obscurci par le sens littéral) dissimulent une vérité et tout à la fois la révèlent.

On peut objecter que les moralistes condamnent purement et simplement la fiction poétique dans son ensemble. Il n'empêche : ce qu'ils condamnent sous le nom de poésie, ce sont des récits. Ainsi Jean Gerson, mettant en garde contre la lecture *quorundam romanciorum, id est librorum compositorum in gallico, quasi poeticorum de gestis militaribus*. On peut objecter que l'argumentation repose sur le cas particulier de la relation entre l'Antiquité classique et le Moyen Âge

chrétien, elle-même envisagée dans une perspective bien étroite au regard de la question générale de la légitimité des lettres païennes du point de vue de la foi chrétienne, posée depuis les Pères de l'Église. N'est-il pas abusif d'en tirer des conclusions d'ensemble touchant la relation du récit mythique et de la poésie ? Non, car ces conclusions s'imposent quel que soit l'exemple choisi. S'agissant du Moyen Âge même, celui des littératures de l'Europe du Nord serait peut-être plus parlant que celui des lettres romanes, car l'écrasement chronologique de l'éclosion et du développement de ces littératures les rend particulièrement conscientes d'elles-mêmes. L'*Edda* de Snorri Sturluson est un effort pour garder d'un même élan la mémoire à la fois de récits mythiques et d'un langage poétique, menacés l'un et l'autre par une autre idée de la vérité religieuse, historique et linguistique.

L'effort de la poésie, depuis plus d'un siècle, pour considérer le mot en soi, pour lui conférer un sens plein, pour chercher en lui une présence immédiate du réel et un accès direct à l'être, mais au prix de la torsion, de la convulsion ou de la métamorphose qui permet d'en faire jaillir un sens nouveau, caché, cet effort considéré de nos jours comme exclusif du récit, c'est lui qui déjà est à l'œuvre aux époques lointaines où l'on jugeait que le récit mythique est la poésie même. Quand elle est entendue dans un sens plus large que celui de versification, la poésie, aux yeux du Moyen Âge, est avant tout un récit mythique. Le christianisme ayant récupéré les mythes antiques en en subvertissant le sens, la poésie devient pour lui la glose indéfinie d'un récit au sens inépuisable.

Fallait-il en rester là et conclure que le Moyen Âge français entend par poésie quelque chose qui n'a rien à voir avec ce que nous mettons sous ce mot ? Mais est-ce que cela n'a vraiment rien à voir ? Après tout, il n'ignorait pas le sens du mot latin, transposé du grec *poiesis*. Il lisait Horace et l'épître aux Pisons. Le Moyen Âge latin a produit des arts poétiques dans lesquels apparaissent ce mot même ou ses dérivés, comme *poetria*. Grâce à la continuité de cette tradition latine, c'est bien ce mot, et non pas celui de chant, de chanson, de *carmen* ou de dit, qui a fini par prendre le sens qui est le sien aujourd'hui. C'est bien par le mot poésie que nous désignons la poésie.

On peut le dire autrement. Le latin, qui a conscience de la prose et de la différence entre le vers et elle, désigne par *poiesis* la composition poétique. La langue vulgaire, qui ne découvre qu'avec retard la prose littéraire et ne la définit guère alors que négativement par l'absence de la rime, définit d'abord la poésie par un contenu, qui est un contenu narratif rapporté au modèle antique, et par son sens. Mais elle n'emprunte ce mot au latin qu'au moment où elle-même pratique la prose littéraire et en a conscience, ce qui semble impliquer que l'opposition du vers et de la prose n'est, malgré tout, pas absente de sa compréhension du mot poésie. Au reste, ce sont essentiellement des œuvres latines en vers qui transmettent la fable antique. Le vers, la fable et le sens : l'ouvrage du Moyen Âge français qui mérite le plus exactement d'être qualifié de poésie est peut-être l'*Ovide moralisé*.

Il était possible, à ce point, de mesurer les implications, dans le cas des lettres médiévales, de la question posée au début du cours : y a-t-il une poésie du récit qui ne soit pas une poésie malgré le récit ? C'est l'ensemble de la littérature médiévale qu'il aurait fallu alors écouter comme pour la première fois, c'est le cadre tout entier dans lequel nous la plaçons et nous la lisons qu'il aurait fallu examiner à nouveau et peut-être briser. Un tel programme n'était pas réalisable en une seule année. Après avoir énuméré quelques angles d'attaque par lesquels il pourrait être abordé, et dont certains doivent être développés dans le cours de l'année prochaine (support narratif implicite ou fragmentaire des formes lyriques, résonances et ambitions poétiques des *razos* des troubadours), on s'est arrêté cette année, pour des raisons contingentes, sur la poésie du *dit* et particulièrement sur celle de Rutebeuf.

S'agissant des *vidas* et des *razos*, on a suggéré que la lecture critique du poème sur la base du jeu entre le récit et sa dissimulation a pu être première, et seconde seulement la construction biographique, autosuffisante et indépendante de l'enracinement dans la matière poétique. Si cette hypothèse, qui sera examinée l'an prochain, est fondée, un poète comme Rutebeuf est en parfaite continuité avec une telle poétique. Il intègre seulement la lecture critique au poème lui-même. En même temps, sa poésie répond bien à l'idée de poésie comme glose d'un récit au sens inépuisable. Mais surtout, cette démarche prend une force remarquable d'être pratiquée dans l'esprit de la négativité : un poète qui se dit, se confesse, se juge, et laisse ainsi constamment le métalangage de la critique s'insinuer dans le langage de la poésie, mais aussi un poète qui se dissimule derrière l'outrance même de la caricature qu'il offre de lui-même ; un poète qui donne de lui-même une image toujours négative, mais en faisant en sorte de transformer en force poétique sa faiblesse matérielle et morale, par un perpétuel jeu de qui perd gagne.

La mise en scène caricaturale de soi-même, Rutebeuf n'est pas le premier à la pratiquer, même s'il le fait avec une ampleur et un talent particuliers. En revanche l'exploitation ostensible par le poète de sa faiblesse en tant que poète (au contraire de l'idée que la faiblesse de l'homme fait la grandeur du poète), la suggestion que l'intérêt, la force, la beauté du poème proviennent de la faiblesse poétique même (comme dans l'art pauvre ou le théâtre pauvre) : cela, c'est vraiment Rutebeuf. On voit alors la poésie naître du récit de soi, mais par la voie qui paraît la plus aride et la plus désespérée : de même que, pour les troubadours, le langage poétique doit être en harmonie avec la nature de l'amour, de même, pour Rutebeuf, le langage poétique doit être en harmonie avec sa propre misère et sa propre déréliction. La poétique de Rutebeuf est une poétique de l'indigence poétique. Voilà l'idée qui a guidé la lecture et l'interprétation de son œuvre à travers quelques exemples choisis. Tous ont confirmé les conclusions qui se dégagent du plus classique d'entre eux, celui de la *Griesche d'hiver*. Ce poème *divers* (lamentable), qui est aussi un poème *d'hiver*, ce poème qui conte une « pauvre histoire » et est l'œuvre d'un poète peu doué, à qui Dieu a donné

« pauvre sens et pauvre mémoire » — ce poème ne se donne pas pour un beau poème sur un sujet misérable, mais pour un poème misérable sur un sujet misérable. Le temps d'hiver, le dit *divers*, l'échec ailleurs triomphalement annoncé par la *griesche* en réponse aux dents qui claquent de froid : tout est à l'unisson.

Comment, alors, ce misérable poème dirait-il avec exactitude ce qu'il a à dire ? Il ne le dit pas avec exactitude : il prétend au contraire jouer de la similitude entre l'indigence poétique et l'indigence matérielle autant que morale de son auteur. En gage de sa sincérité et de la vérité de son propos, le poète courtois excipe de la perfection de son poème, qui répond à la perfection de son amour. Rutebeuf fait à la fois la même chose et l'inverse. La faiblesse de son poème et de son talent témoigne de la réalité de sa misère et de son vice. Mais c'est un témoignage négatif. Réduit à ses propres forces, le poète ne peut que tâtonner, en égrenant les interminables approximations et les facilités mirlitonesques du tercet coué. Il est incapable de rendre la vérité. C'est ce que disent explicitement la fin de la *Vie de sainte Élisabeth de Hongrie* et celle du *Miracle du sacristain*, qui donnent une extension particulière aux plaisanteries habituelles de Rutebeuf sur son sobriquet (Rutebeuf est rude comme un bœuf, c'est pourquoi il rime rudement, etc.). Ces récits édifiants et véridiques, non seulement le gauche Rutebeuf ne peut que les redire maladroitement, mais, pis encore, il ne peut garantir qu'il en préserve la vérité, tant son art grossier est approximatif : *Rutebuez, qui rudement euvre, / Qui rudement fait la rude euvre, / Qu'asseiz en sa rudesce ment...*, *Rutebuez huevre rudement, / Souvent en sa rudesce ment*. Mentir : c'est ce mot qui est rude. Il faut pousser loin l'amour de la rime riche, léonine ou équivoque pour accepter de s'en charger.

C'est qu'une telle humilité révèle un principe poétique, celui d'une poétique de l'imperfection et de la fêlure, que l'éternelle plaisanterie de Rutebeuf sur son nom ne cesse de rappeler. Le poète indigent ne dit la vérité que de l'indigence. Sur tout le reste, il ne peut que mentir. Mais voici que son indigence, qui le pousse à ne donner de lui qu'une image caricaturale et dévalorisante, voici que sa misère et son vice, qui lui imposent un genre de vie en contradiction avec le cycle de la nature, principe d'harmonie pour toute la poésie de son temps, voici que sa maladresse, qui lui interdit l'exactitude de l'expression, le servent, jusqu'à lui donner l'inspiration de la vérité, dans le monde décalé, inversé, qui est celui du rêve et dont il espère qu'il est celui de Dieu.

On comprend dès lors pourquoi Rutebeuf a besoin de se dire rude comme un bœuf. Rutebeuf est bon poète parce qu'il est mauvais poète (*Griesche d'hiver*), de même qu'il écrit des poèmes qui retiennent l'attention parce qu'il ne sait ni mener sa vie ni retenir ses amis (*Mariage Rutebeuf*, *Complainte Rutebeuf*), de même que, par un retournement du bien et du mal, c'est sa faute (l'ivrognerie ou la paresse) qui le met sur la voie de la vérité ou sur celle de Dieu dans la *Leçon d'Humilité et d'Hypocrisie* et dans la *Voie d'Humilité*. C'est d'ailleurs une raison pour garder ces titres, ceux du manuscrit C : ce sont bien des poèmes de l'humilité. Face à l'ostentation hypocrite d'humilité des Ordres mendiants,

Rutebeuf montre par l'exemple de son art poétique, par sa conception et par sa pratique de la poésie, ce qu'est la véritable humilité.

En quoi la « poétique de l'indigence » qu'on a cru déceler chez Rutebeuf illustre-t-elle la relation entre poésie et récit ? En quoi manifeste-t-elle une poétique spécifique du récit ? En ce que cette poésie qui s'affiche comme « rude » et maladroite exclut par là même la fulgurance. C'est une poésie de l'approximation et du tâtonnement, et donc une poésie qui se déploie. C'est la poésie d'un raté et elle est faite de ratés : elle se déploie selon le mouvement particulier de sa prosodie, qui cherche à suivre et à suggérer les errances et les errements du poète. Les derniers développements du cours ont tenté de la montrer à travers sa relation au temps.

Le séminaire, en relation avec le cours, a pris deux formes différentes. D'une part, des séances hebdomadaires ont accueilli un certain nombre d'exposés, à la suite de celui du professeur sur l'épisode de la mort de la belle Aude dans les différentes rédactions de la *Chanson de Roland*. Le 7 mars 2006, M. Alain Corbellari, professeur associé à l'université de Lausanne, *De la circularité du chant à la circularité de l'écriture. Quelques réflexions sur les dits parisiens et professionnels de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*. Le 21 mars, Mme Hélène Tétrel, maître de conférences à l'université de Brest, *Snorri Sturluson poète et mythographe : quelques remarques sur l'Edda en prose*. Le 25 avril, Mme Odile Bombarde, maître de conférences au Collège de France, *Le récit du rêve entre vérité et sens*. Le 2 mai, Mme Ursula Bähler, privat-docente à l'université et professeur à la Haute École Pédagogique de Zurich, *La poésie comme récit philologique*. Une autre partie du séminaire s'est confondue avec le colloque « Poésie et récit : du Moyen Âge à la modernité, une confrontation », organisé au Collège de France par les professeurs Michel Zink et Yves Bonnefoy du 1<sup>er</sup> au 3 février 2006, et qui, après les communications de Michel Zink et d'Yves Bonnefoy, a accueilli les interventions de Stefano Agosti, Dominique Combe, Claudio Galderisi, Michael Edwards, Patrick Labarthe, Patrick Née, Jacqueline Risset, Karlheinz Stierle, Jean-Yves Tilliette, Harald Weinrich, avant de se conclure par une table ronde à laquelle participaient en outre Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Antoine Compagnon, Marc Fumaroli, John E. Jackson, Bertrand Marchal, Carlo Ossola, Thomas Pavel, Michael Schwarze, Patricia Oster-Stierle, et Jérôme Thélot.

Cinq heures de cours ont été délocalisées à l'université Wesleyan (Midtown, Connecticut) et à l'université de Pennsylvania à Philadelphie.

Toutes les séances du cours données à Paris ont été diffusées par France-Culture dans le cadre de l'émission « Éloge du savoir ».

Les séances du séminaire feront l'objet d'une diffusion sur la radio web de France-Culture.

## ACTIVITÉS DE LA CHAIRE

1<sup>er</sup>-3 février 2006, Collège de France (Institut d'Études littéraires), Colloque « Poésie et récit : du Moyen Âge à la modernité, une confrontation », Odile Bombarde : — XXIX Deutscher Romanistentag, « Le mythe de la psychanalyse dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle », 26 septembre 2005. — Université de Zürich, 5 juillet 2006.

Catherine Fabre et Pierre-E. Leroy, éditions annotées de :

— Antoinette des Houlières, *L'enchantement des chagrins*, poésies complètes, Paris, Bartillat, 2005, 768 pages.

— Charles-Louis-Marie de Coskaer, comte de La Vieuville, *Mémoires ou « Réflexions sur moi-même, et sur les différentes circonstances où je me suis trouvé dans ma vie »...*, *Préface de Marc Fumaroli, de l'Académie française*, Paris, Honoré Champion, sous presse.

Présentation publique le 15 novembre au Collège de France de l'édition d'Antoinette des Houlières. Lecture des poèmes par le comédien Xavier Gallais, ambiance musicale par le joueur de viole de gambe, Jonathan Dunford.

## ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

## PUBLICATIONS

*Livre*

*Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006, 276 p.

*Livres réédités*

*Le Roman d'Apollonius de Tyr*. Édition, traduction et présentation (1982). Nouvelle édition mise à jour, Paris, Le Livre de Poche, Lettres gothiques, 2006.

*Arsène Lupin et le mystère d'Arsonval* (2004), Paris, Le Livre de Poche, 2006.

*Livre traduit*

*Le Jongleur de Notre Dame* (1999), traduction portugaise (Brésil) de Henrique Elfes (*O Jogral de Nossa Senhora*), São Paulo, Quadrante, 2001 (parution 2005).

*Direction d'ouvrages collectifs*

*La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental*, éd. Jean Leclant et Michel Zink, Cahiers de la villa « Kérylos », n° 16, Paris, Diffusion de Boccard, 2005, 220 p.

*Naissance, Renaissances. Moyen Âge — XVI<sup>e</sup> siècle*, dirigé par Frank Lestringant et Michel Zink (*Histoire de la France littéraire*, sous la direction de Michel Prigent), Paris, PUF, 2006, 1063 p.

## Articles

« Dénaturer », dans *Vocabulaire de l'ancien français*. Actes du Colloque de Hiroshima du 26 au 27 mars 2004 à l'Université de Hiroshima. Édité par HARANO Noboru, Hiroshima, Keisuisha, 2005, pp. 5-20.

« Le Collège de France », dans *Nouvelles de Clio* 50, septembre 2005 (revue en ligne).

Entretien avec Patrick Jansen, dans *La Nouvelle Revue d'Histoire*, 20, septembre-octobre 2005, pp. 10-12.

« Apollonius de Tyr : le monde grec aux sources du roman français », dans *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental*, éd. Jean Leclant et Michel Zink, Cahiers de la villa « Kérylos », n° 16, Paris, Diffusion de Bocard, 2005, pp. 131-145.

« Prouesse du fort, courage du faible », dans *Séance publique annuelle des cinq Académies, mardi 25 octobre 2005, présidée par M. Jean Prodromidès, Président de l'Institut de France, Président de l'Académie des beaux-arts, dédiée au chancelier Pierre Messmer, de l'Académie française et de l'Académie des sciences morales et politiques, Ancien Premier ministre*, Paris, Palais de l'Institut, 2005, pp. 47-53, et dans *Positions et Médias* 32, décembre 2005, pp. 55-60. Larges extraits dans *Le Monde*, 26 octobre 2005, p. 1 et p. 14.

« Note sur Raison et Nature dans le *Roman de la Rose* », dans *Bologna nel Medioevo. Atti del Convegno, Bologna, 28-29 ottobre 2002. con altri contributi di Filologia romanza, Quaderni di Filologia Romanza delle Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, 17 (2003), Bologne, Pàtron, 2005, pp. 109-123.

« Rutebeuf et l'indigence poétique au jeu de qui perd gagne », dans *Méthode* 09, automne 2005, pp. 37-42.

Préface à *Les « Dicitz vertueulx » d'Eustache Deschamps*, dir. Miren Lacassagne et Thierry Lassabatère, Paris, PUPS, 2005, pp. 7-8.

« Pourquoi faut-il raconter des histoires ? — La nécessité », dans *Pourquoi faut-il raconter des histoires*. Paroles recueillies par Brunon de La Salle, Michel Jolivet, Henri Touati et Francis Cransac, Paris, Autrement, 2005, pp. 112-115.

« Est-il flatteur d'être Isengrin ? Philippe de Novare et la réception du *Roman de Renart* », dans *Études de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Hiroshima*, n° 24, Numéro spécial en hommage au Professeur Noboru HARANO pour son départ à la retraite, Hiroshima, 2005, pp. 327-332.

« Le nouveau au Moyen Âge », dans *La circulation des nouvelles au Moyen Âge*. Actes de la journée d'études (Université de Zurich, 24 janvier 2002) publiés par Luciano Rossi, Anne B. Darmstätter, Ute Limacher-Riebold, Sara Alloatti Boller, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 13-18.

« Remarques finales », dans *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines. Actes du colloque organisé à l'occasion du Cin-*

*quantenaire du CESC, Poitiers, 1<sup>er</sup>-4 septembre 2003*. Textes rassemblés par Claude Arrignon, Marie-Hélène Debiès, Claudio Galderisi et Éric Palazzo, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 809-814.

Comptes rendus dans *Académie des inscriptions et belles-lettres* : Jean-Yves Tilliette, *Baudri de Bourgueil. Poèmes*, tome 2 (*Comptes rendus des séances de l'année 2003, janvier-mars*, Paris, De Boccard, 2003, parution 2005, pp. 355-357) ; Anna Maria Babbi, *Pierre de Provence et la Belle Maguelonne (Comptes rendus des séances de l'année 2004, janvier-mars*, Paris, De Boccard, 2004, parution 2006, pp. 400-40) ; Ursula Bähler, *Gaston Paris et la philologie romane (Comptes rendus des séances de l'année 2004, avril-juin*, Paris, De Boccard, 2004, parution 2006, pp. 1022-1025) ; Madeleine Lazard, *Louise Labé (Comptes rendus des séances de l'année 2004, avril-juin*, Paris, De Boccard, 2004, parution 2006, pp. 1091-1092).

#### PARTICIPATION À DES COLLOQUES

26-28 août 2005 : Saint-Chély d'Aubrac. Dixièmes rencontres d'Aubrac : « Dire les mythes ». Communication : « Le récit mythique comme essence de la poésie ».

28 août-1<sup>er</sup> octobre 2005 : Université de Montréal (Québec). Première rencontre internationale Paul Zumthor. Communication : « Paul Zumthor. La vie ouverte en poésie » (communication présentée *in absentia* par projection vidéo).

14-15 octobre 2005 : Beaulieu-sur-Mer. XVI<sup>e</sup> colloque de la Villa Kérylos (Institut de France, Académie des inscriptions et belles-lettres), « L'homme face aux calamités naturelles dans l'Antiquité et au Moyen Âge ». Co-organisation du colloque. Communication : « Les calamités et la conscience du poète au Moyen Âge ».

24 novembre 2005 : Paris, Bibliothèque nationale de France. Colloque « L'animal et ses représentations au Moyen Âge ». Communication : « La bête, l'oiseau, le poète ».

1<sup>er</sup>-3 février 2006 : Paris, Collège de France. Colloque : « La conscience de soi de la poésie. Poésie et récit : du Moyen Âge à la modernité, une confrontation ». Organisation du colloque avec Yves Bonnefoy. Communication d'ouverture : « Le récit comme définition de la poésie : une exception médiévale. »

23-25 mars 2006 : Université Paris X — Nanterre. Colloque : « Écrire en vers, écrire en prose. Une écriture de la révélation ». Exposé d'ouverture du colloque.

27-28 mars 2006 : Madrid, Casa de Velázquez. Colloque : « Pratiques du remploi au Moyen Âge dans les pays de la Méditerranée occidentale (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) ». Exposé d'introduction au colloque : « Le remploi, marque du temps perdu et du temps retrouvé ».

27-29 avril 2006 : Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale. II<sup>e</sup> colloque de l'Associations Internationale pour l'Étude du Moyen Français : « La traduction vers le moyen français ». Exposé de clôture : « Bilan et conclusions ».

30 mai-4 juin 2006 : Bruxelles, Palais des Académies. Assemblée générale de l'Union Académique Internationale. Délégué de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

15-18 juin 2006 : Barcelone. Table ronde : « Littérature et propagande au Moyen Âge ». Présidence.

#### CONFÉRENCES

Philadelphie, University of Pennsylvania, « Rereading and Rewriting Medieval Literature Today » (20 septembre 2005). — Paris, Columbia University à Paris, Les Archives nationales, Tschann libraire, « Abécédaire du Moyen Âge » (17 octobre 2005). — Paris, Institut de France, séance de rentrée des cinq Académies, « Prouesse du fort, courage du faible » (25 octobre 2005). — Ambert (centre culturel Le Bief et Société des amis d'Henri Pourrat) et Royat (« Les jeudis du patrimoine » de la Bibliothèque communautaire et interuniversitaire de Clermont-Ferrand et Société des amis d'Henri Pourrat), « Henri Pourrat, *Le Mauvais garçon* » (30 novembre et 1<sup>er</sup> décembre 2005). — Université de Rennes 2, « *Rutebeuf qui rudement œuvre* : une poétique de l'indigence » (12 janvier 2006). — Université de Nagoya (Japon), « Étudier la littérature aujourd'hui » (10 février 2006). — Université de Zurich, « Poésie et hermétisme : les hermétismes médiévaux » (12 avril 2006). — Paris, association CLAS du Collège de France, « La lettre et le livre au Moyen Âge » (5 mai 2006). — Paris, Musée national du Moyen Âge, « Un abécédaire médiéval » (12 juin 2006).

#### RESPONSABILITÉ NOUVELLE

Membre du Conseil d'administration de la Fondation Singer-Polignac.