

Littératures de la France médiévale

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

Sous le titre « L'aventure du salut : contes religieux du Moyen Âge », le cours de cette année entendait poursuivre la réflexion entreprise par ceux des deux années précédentes en la confrontant de façon plus systématique à un ensemble de textes particuliers. Cette réflexion partait de la constatation élémentaire que la littérature du Moyen Âge ne peut guère être lue que sur l'horizon du religieux, ou plus exactement de la foi. Or on évite souvent de le faire : soit en considérant de façon anachronique la littérature comme un champ autonome ; soit en isolant une littérature dite profane — souvent supposée seule digne d'intérêt dans l'ordre littéraire — d'une littérature dite religieuse qui l'étoufferait sous son abondance pesante, sorte de gangue épaisse enveloppant la gemme brillante ; soit en prêtant peu d'attention aux préoccupations religieuses constamment affichées par la littérature et en cherchant sous cette surface des ressorts et un sens cachés.

Non qu'une telle démarche ne soit pas légitime. Elle l'est au contraire tellement qu'elle déconsidère aisément toute autre approche. Pourtant, n'est-il pas légitime aussi de ne pas se vouloir d'emblée plus perspicace que les textes, mais de les prendre, au moins provisoirement, pour ce qu'ils se prétendent, de les prendre au sérieux ? Les prendre pour ce qu'ils veulent être, tenter de les voir comme ils se voient, c'est, précisément, d'une part éviter de leur appliquer a priori des distinctions qui relèvent de l'idée moderne de la littérature, d'autre part refuser de ne voir en eux que la trace inconsciente d'un substrat qu'ils ont eux-mêmes oublié ou qu'ils sont incapables eux-mêmes de comprendre. On constate alors (et c'est une telle évidence qu'on est tenté, pour cette raison même, de ne pas s'y arrêter) que la majorité des textes médiévaux — même à ne s'en tenir qu'aux textes vernaculaires, et a fortiori si l'on prend en compte le domaine latin — sont des textes religieux ou marqués, à des degrés divers et sous des formes diverses, par les préoccupations religieuses ; que cette majorité devient écrasante si l'on fait le compte, non plus des textes, mais des manuscrits ; et que la quasi-

totalité des textes s'inscrit d'une façon ou d'une autre dans la perspective de la foi.

Lire ces textes dans la perspective de leur foi, c'est bien s'arrêter à ce qu'ils prétendent être et s'accrocher à la surface qu'ils nous offrent. C'est une naïveté. Mais la lecture littéraire, dont Blanchot dit qu'elle « exige plus d'ignorance que de savoir, qu'elle exige un savoir qu'investit une immense ignorance », consiste précisément à accepter d'être dupe — non pas à être dupe sans le savoir ni, à l'inverse, à faire semblant d'être dupe, mais à accepter lucidement d'être vraiment dupe. C'est à cette condition seulement que l'on peut comprendre ensuite comment on a été dupé. En un sens, la supériorité est une attitude plus facile : le texte dit ceci, mais en réalité il y a en lui cela ; je le vois bien, moi qui suis si savant et si perspicace. Bien sûr. Mais pourquoi ceci cache-t-il cela, et pourquoi ceci est-il ce qu'il est, puisqu'il y a cela derrière ? Comprendre en profondeur est facile. Comprendre la surface, c'est autre chose. C'est triompher en acceptant d'être dupe. C'est la « docte ignorance » du lecteur savant.

Dans le groupe de contes dont le cours s'est particulièrement occupé, il en est deux qui pourraient être lus comme une métaphore de cette attitude : un saint homme plante des poireaux ; sans mot dire, à ses côtés, un mauvais plaisant arrache les poireaux au fur et à mesure ; quand il a fini de planter ses poireaux, le saint homme aide son tourmenteur à les arracher, puis lui offre à boire pour le reconforter de la peine qu'il a prise. Deuxième conte : un saint homme court après les voleurs qui ont vidé sa maison pour leur remettre ce qu'ils ont oublié de prendre. Les deux personnages acceptent d'être dupes en entrant dans les raisons de ceux qui leur font du mal. Ils lisent ces raisons et les acceptent. Ils laissent l'ignorance du mal submerger le savoir du mal. Et pour finir, bien sûr, ils convertissent les méchants : ils retournent leurs raisons.

On a dit en commençant que le cours de cette année s'est attaché à un ensemble de textes particuliers. Cet ensemble est celui — ou du moins une petite partie de celui — des contes pieux, dénomination peu satisfaisante à laquelle on a préféré celle de « contes du salut ». La naïveté du cours a été de leur prêter la même attention et le même type d'attention qu'aux contes d'aventure, considérés comme le fondement de la littérature romanesque du Moyen Âge.

Mais cette naïveté s'inscrivait dans la prise en compte d'un mouvement qui l'est peut-être moins, et qu'on a eu l'occasion de décrire dans les cours des années précédentes : la réhabilitation progressive au Moyen Âge, de la poésie, d'abord dévaluée par la révélation chrétienne, grâce à la méditation sur les points de rencontre entre l'inspiration divine et l'inspiration poétique. On pourrait proposer ainsi une vue cavalière allant de Boèce, d'auprès de qui Philosophie chasse les Muses, mais sans renoncer à s'exprimer elle-même sous le voile de la mythographie et du poème, à Dante, Mussato, Pétrarque, qui dessinent la figure du poète comme théologien inspiré, porteur d'une vérité voilée, mais plus profonde que celle du philosophe et du théologien lui-même. Mais il serait trop

facile de sauter directement d'un néoplatonisme à un autre, de Boèce aux humanistes italiens, même si, du premier aux seconds, le jugement porté sur la poésie s'est partiellement inversé. Car s'il l'a fait, c'est que la réhabilitation théologique ou spirituelle de l'inspiration poétique est en fait bien antérieure à l'humanisme italien. Elle est présente chez les chartrains, chez Geoffroy de Vinsauf, comme Jean-Yves Tilliette vient de le montrer magnifiquement, mais aussi là où on l'attend moins, dans la jeune poésie romane. Ce mouvement de réhabilitation n'est en effet pas seulement le fruit d'une pensée philosophique, mais, comme l'a montré le cours de l'an dernier, il s'enracine aussi dans une réflexion sur la vérité et sur la fable, qui a sa source dans le chapitre d'Isidore de Séville sur les poètes, se nourrit des variations sur les mots *vates* et *poeta*, *poète* et *prophète*, et se poursuit jusqu'à la fin du Moyen Âge. L'intrication de l'inspiration divine et de l'inspiration poétique, dont on avait mis en évidence l'an dernier de nombreux exemples dans la poésie vernaculaire depuis Bède, a été étudiée cette année dans la situation la plus favorable, à travers les « contes du salut », et particulièrement ceux de la *Vie des Pères*.

Le mouvement naturel, quand on étudie des contes, est de les comparer à d'autres contes. C'est un mouvement naturel, car les types de contes sont en nombre fini et se retrouvent dans le monde entier : on s'entoure donc de Stith Thompson, Aarne et Thompson, Tubach, si l'on est médiéviste, et de quelques autres, on rassemble des contes orientaux, des récits du monde entier, et on s'oriente vers une étude, qui peut être anthropologique ou anthropologico-historique, mythographique, dumézilienne, lévi-straussienne, psychanalytique, narratologique etc. du contenu comparé des contes, pour mettre en lumière la permanence et les variations des structures de la pensée, de l'imaginaire, de la représentation de l'ordre du monde et de la société, du récit. Que faire des contes si on ne se livre pas à un travail de ce genre ?

Mais les contes auxquels le cours était consacré ont une particularité qui les distingue des autres versions écrites du Moyen Âge occidental qui nous ont conservé des récits analogues, en particulier les *exempla* : ils sont longs. Souvent plusieurs centaines de vers contre quelques lignes ou une page dans les autres versions. D'un côté une élaboration poétique ; de l'autre des résumés. Cette évidence est souvent oubliée parce que nous qualifions ces contes de « récits brefs » et que nous les rangeons dans la catégorie des « formes narratives brèves ». Brefs par rapport à quoi ? Par rapport aux romans. Mais les romans médiévaux sont en fait constitués d'une accumulation de récits brefs réunis par un fil directeur, une accumulation de récits brefs dont chacun est souvent traité plus brièvement que ne le sont les « récits brefs » reconnus comme tels, les contes. Ceux-ci, en effet, ont pour règle de développer longuement une matière brève, non pas pour le plaisir de l'allongement, mais pour multiplier les effets de l'émotion et du sens. Ils sont fidèles en cela à l'interprétation médiévale de l'*amplificatio* et à l'importance que le Moyen Âge lui donne, interprétation plus large et importance plus grande que dans la rhétorique antique qui en traite

essentiellement dans le contexte de l'art oratoire. En fait, c'est comme si ces contes réunissaient en eux l'*exemplum* et sa mise en œuvre développée et commentée dans la prédication. En même temps, leur richesse naît d'une combinaison entre l'amplification rhétorique et les effets qu'ils en tirent d'une part, de l'autre le tour inattendu, qui peut aussi bien être *in extremis* un raccourci, que la combinaison de la spiritualité et de la rhétorique ou de la poétique donne parfois au récit. Ce qui caractérise ces contes, ce ne sont pas les sujets qu'ils traitent, généralement bien connus par de nombreuses versions. Ce qui les caractérise, c'est un art poétique. Le sens qu'ils donnent aux sujets qu'ils traitent, les résonances qu'ils en tirent, viennent moins du choix et de l'agencement des motifs et des variantes, qu'étudie d'abord ou uniquement tout spécialiste des contes, que du langage poétique et des choix rhétoriques. Là est leur principal intérêt. L'art littéraire et la profondeur de l'expérience spirituelle et humaine sont chez eux indissociablement unis.

Art poétique, art littéraire : ce vocabulaire peut paraître vague. On peut le soupçonner de faire la part trop belle à l'impression et au goût, à la recherche vaine et anachronique d'une beauté nouvelle dans des récits en réalité convenus et répétitifs. On peut l'accuser de trahir une préférence pour l'étude d'une rhétorique aux dépens de celle de la morphologie des contes ou de la mise en lumière — une fois de plus — des lois de la narratologie. Ce choix est pourtant délibéré, comme l'est celui d'une expression comme « expérience spirituelle et humaine ». C'est bien dans l'art littéraire de nos contes, et non ailleurs, que se trouve leur approche de la spiritualité ou de la dévotion. C'est en lui que se rencontrent une parole poétique et une parole prophétique, dont chacune tire sa force de l'autre. C'est lui que nous avons étudié, non pas, certes, en ignorant les autres versions de chaque conte, mais en refusant de placer leur examen comparé au centre de notre enquête.

On se rappelle ce que Jean-Pierre Vernant dit des mythes grecs : le sacré, les croyances qui leur sont liés ne reposent pas sur un livre sacré intangible ou sur un *credo*, mais sur le récit. On se trouve devant un ensemble de récits qui brouille toute frontière entre religion et littérature. Le Moyen Âge chrétien connaît une situation bien différente. La frontière entre religion et littérature existe chez lui fortement. Le livre sacré aussi, qui rejette loin du cœur du sacré tous les autres livres. Le récit — tel ceux que nous allons étudier — est dans une autre relation au sacré que le mythe antique, une relation plus lointaine en un sens, puisqu'il n'est pas chargé de dire le sacré, mais une relation plus lointaine à l'intérieur d'un monde qui est, lui, entièrement soumis à une représentation religieuse unificatrice et totalisatrice. À l'intérieur de ce monde et dans le cadre de cette religion, le récit doit lutter avec les mots pour incarner une présence spirituelle plus abstraite, qui n'a pas besoin de lui pour se manifester, mais à laquelle rien n'échappe et qui englobe tout, lui comme le reste. Ce n'est donc pas une facilité que de s'attacher à l'expression poétique de l'aventure du salut.

Le cours a ainsi pris d'une certaine façon au mot le célèbre *exemplum* de Césaire de Heisterbach où l'on voit un abbé cistercien réveiller ses moines

endormis par son sermon en feignant de vouloir leur parler du roi Arthur, puis s'indigner de les voir préférer ces aventures fictives et frivoles à la grande aventure du Christ. Il s'est proposé de lire les contes du salut comme des contes d'aventure.

Ces préliminaires ont été suivis d'une brève réflexion sur le lien entre la narration et la spiritualité. La vie spirituelle, lorsqu'elle s'exprime par des mots et se cherche un équivalent dans le langage poétique, ne recourt pas nécessairement à la narration, encore moins à un récit qui n'est pas directement celui de sa propre expérience, mais qui se rattache à l'histoire ou au conte. De la poétique de l'effusion spirituelle à la didactique de la progression spirituelle, de la description des états mystiques à l'enseignement imagé de l'ascèse, le spectre est large. On le voit assez si l'on passe en revue les modes d'expression poétique de la vie spirituelle, depuis l'Antiquité chrétienne jusqu'à l'aube des temps modernes, des hymnes ambrosiennes au *Livre de l'ami et de l'aimé* de Raymond Lulle, aux cantiques spirituels de saint Jean de la Croix, sans parler de tout ce qui échappe à la poésie au sens strict : confessions spirituelles, transcriptions d'expériences mystiques, l'énumération variée des degrés de la perfection ou de l'union mystique ; sans parler de tout ce qui est parénèse ou exégèse, sous forme didactique, homilétique, épistolaire etc.

Mais dans le monde judéo-chrétien, et particulièrement dans le monde médiéval, l'expression poétique de la vie spirituelle est portée vers le type du récit pour toute une série de raisons. Parce que la Bible est une histoire. Parce qu'elle s'inscrit dans l'Histoire. Parce qu'elle est essentiellement constituée d'une suite de récits, celle des relations de Dieu et de son peuple, puis celle de la rédemption et du salut. Parce que le Nouveau Testament propose un double modèle de récit, celui des paraboles du Christ, support de son enseignement, d'une part, celui de ses « actes » et des « actes des apôtres » d'autre part. Parce que le « culte des saints » (Peter Brown), propre au christianisme, entraîne la rédaction de « vies de saints ». Parce que la représentation de l'*homo viator*, traduite dans les mots, s'incarne naturellement dans le cheminement du récit — celui du *Pèlerinage de vie humaine* — pour reprendre spécifiquement le titre du grand poème de Guillaume de Digulleville. Enfin, parce que la jeune littérature vernaculaire est essentiellement tournée vers la narration, y compris dans sa syntaxe, sa rhétorique, son phrasé. Si les très grands poètes du Moyen Âge, quand ils sont aussi des penseurs, tels Jean de Meun ou Raymond Lulle, rencontrent « la nécessité ultime de détruire l'énoncé poétique pour parvenir à la connaissance de Dieu » (Valérie Galent-Fasseur) — et cette aporie est bien, depuis deux ans, au centre de notre cours —, le mouvement habituel de la poésie entendue au sens large est au contraire d'incarner le cheminement vers Dieu dans un récit exemplaire — étape, au demeurant, par laquelle Jean de Meun, Raymond Lulle ou Dante passent comme les autres. Le récit exemplaire, la parabole, l'approche d'une vérité spirituelle sous le voile poétique du cheminement de la narration sont aussi naturels à la littérature du Moyen Âge qu'ils sont conformes à ses modèles scripturaires.

Ces remarques générales ont servi de prélude à une indispensable, mais un peu fastidieuse, typologie du récit religieux médiéval. On a ainsi présenté à grands traits la littérature hagiographique, celle des *exempla*, les miracles mariaux, les paraboles, les récits édifiants etc. On s'est, bien entendu, attardé avec plus de détail sur les recueils appelés occasionnellement à nourrir le cours et à lui fournir son illustration : pour les miracles mariaux, le *Gracial* d'Adgar, les *Miracles de Notre Dame de Chartres* de Jean Le Marchant, le *Rosarius*, et, en latin, les *Miracles de Notre Dame de Rocamadour* ; pour les contes pieux, les *Dits* de Jean de Saint-Quentin. Mais l'essentiel de la présentation a été consacré aux *Vitae Patrum* et à leurs traductions, à Gautier de Coincy et à la *Vie des Pères*. Ce dernier ouvrage, qui n'est en rien une traduction des *Vitae Patrum*, bien qu'il lui emprunte certains récits, est une vaste collection (plus de 30 000 vers) de contes religieux en vers français, contenue dans plus de 45 manuscrits. L'ensemble n'est pas homogène. Une première série de 42 contes forme un ensemble cohérent, remontant aux premières années du XIII^e siècle. Deux autres séries, respectivement de 20 et 12 contes, ont été ajoutées, probablement dans les années 1240. L'auteur de la première *Vie des Pères* est soit cistercien, soit marqué par la spiritualité de cet ordre, tandis que l'auteur de la deuxième est proche des Ordres mendiants.

C'est surtout sur la *Vie des Pères* que nous avons fixé notre attention. Plusieurs raisons nous y invitaient. La parution posthume, au moment même où s'ouvrait le cours, du troisième et dernier volume de l'édition qu'en a donnée Félix Lecoy, à la mémoire duquel le cours était dédié et qui, dès 1962, avait consacré un des ses cours au Collège de France à l'examen de ces contes. La qualité exceptionnelle de l'œuvre, et en particulier de ce joyau des lettres françaises médiévales qu'est la première *Vie des Pères*. La rencontre unique dans cet ouvrage du génie poétique et de la profondeur spirituelle, avec dans les deux domaines une originalité parfois surprenante du ton et de la pensée. Enfin, le hasard a fait qu'une thèse importante et remarquable consacrée à la première *Vie des Pères* ait été soutenue à l'université de Hull en 1999. Son auteur, M. Adrian Tudor a d'ailleurs bien voulu venir présenter un exposé dans le cadre du séminaire. Son résumé, qu'on trouvera plus loin, permet de mesurer la différence entre une approche — la nôtre — qui associe l'art littéraire de ces contes à leur visée spirituelle et une autre, tout aussi légitime, — celle de M. Tudor — qui ne place pas cette visée au cœur de sa démarche.

Rien d'étonnant, donc, à ce qu'on ait choisi d'ouvrir l'examen des textes par une lecture attentive du prologue et de l'épilogue de la première *Vie des Pères*, confrontés aux deux prologues, presque contemporains, de Gautier de Coincy.

À première vue, le prologue de la première *Vie des Pères*, long de 68 vers, se signale surtout par une construction rigoureuse en trois parties qui révèle un auteur expérimenté : invocation à Dieu, adresse au public, présentation de l'œuvre. Mais le détail révèle bien autre chose que les lieux communs attendus. Par exemple dans l'invocation à Dieu, qui revient trois fois. Les deux premières

fois, l'aide de Dieu est implorée au nom de la Rédemption. Elle sonne d'abord dans les premiers mots — les deux premiers mots de tout le poème — comme un appel au secours : « Aÿde Dex ! » Un cri dont les résonances sont à la fois épiques — « Sains Sepulcres, aïe ! », dans le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel — et liturgiques — « Deus, in adiutorium meum intende », « Domine, ad adiuvandum me festina ». L'aide demandée au Seigneur au seuil de l'œuvre poétique, et répétée quinze vers plus loin, est la même et a la même urgence que celle qui lui est demandée au seuil de la prière liturgique, et sa justification se fonde sur un rappel théologique très sûr.

Mais la troisième invocation ne concerne plus seulement le salut, mais aussi l'œuvre entreprise par le poète. Elle unit une demande générale et une demande particulière, celle qui touche à l'œuvre poétique. La demande générale est une demande de vérité : que Dieu nous donne (à « nous », c'est-à-dire à tous) le désir d'entrer dans le chemin de vérité sans nous tromper ni nous égarer. La seconde demande concerne le poète et lui seul (« et ke je... », v. 27), qui demande à Dieu de pouvoir venir à bout de son projet (v. 27-28). Mais cette demande générale se dédouble. Elle est, comme la première, une demande de vérité (« sanz mensonges et sanz mesdit », v. 29), une vérité qui est la vérité de Dieu, une vérité sainte (« si saintement », v. 28). Et elle est en même temps demande que l'œuvre entreprise procure du plaisir et ait du succès (v. 30). On a donc dans ces vers un indice menu, mais indubitable, de ce que nous avons traqué l'an dernier : la rencontre du souci de l'inspiration divine (que je m'exprime saintement et en vérité !) et du succès poétique (que mon poème soit « entendu volontiers » !).

Après avoir invoqué Dieu, le poète interpelle le public. Mais il le fait en continuité avec ce qui précède. Une continuité sémantique immédiate, faite d'échos verbaux. Une continuité générale, par l'association entre la recherche de la vérité et la définition du bon sujet littéraire. C'est dans ce contexte en effet qu'apparaît le topos, attendu au début d'une œuvre édifiante — on le trouve dans le prologue du livre II de Gautier de Coincy, dans celui du *Besant de Dieu* de Guillaume le Clerc de Normandie et ailleurs), opposant les jongleurs intéressés, qui vont « contant de cour en cour et *trouvant* chansonnettes, *mots* et *fabliaux* » (v. 32-34) aux auteurs sérieux comme le poète. À quoi reconnaît-on ces auteurs sérieux ? À ce qu'il disent la vérité et *trouvent* sur la vérité (v. 38-41). Ce projet, énoncé dans ces vers de façon générale, est développé et amplifié dans ceux qui suivent comme le projet personnel du poète, avant que la même idée soit une dernière fois répétée en conclusion du développement sous une forme, non seulement générale, mais gnomique, comme l'expression proverbiale d'une sagesse universelle (v. 42-50).

La revendication de la vérité permet d'introduire enfin le sujet précis de l'ouvrage : « conter » sur les pères du désert qui ont vécu autrefois et dont on a gardé la mémoire. Et la fin du prologue est pour dire leurs mérites dans l'ordre

de l'ascèse et de la spiritualité, mérites qui leur ont valu le paradis. C'est comme un résumé général de l'œuvre et de sa leçon, au-delà des anecdotes particulières.

Le prologue part donc de l'appel à l'aide adressé à Dieu pour aller jusqu'au paradis qu'ont mérité les pères du désert auxquels l'œuvre va être consacrée, en passant par une réflexion sur les buts que se fixe cette œuvre et les exigences auxquelles elle se soumet, puisqu'elle est le médium par lequel l'exemple des pères est proposé à ses auditeurs pour aider à leur propre conversion. Dieu est appelé à l'aide, comme le montre le passage clé des v. 23-30, pour mettre à la fois sur la voie du salut et sur celle de l'écriture, la seconde étant le chemin qui mène à la première.

Ce mouvement est si clairement celui que le poète veut imprimer à son œuvre qu'il y revient, près de dix-neuf mille vers plus loin, au début de sa conclusion, en présentant la conversion comme l'épilogue commun de tous ces récits, qui sont autant d'*exemples*, et l'effet du *roman* qui les rassemble (v. 18856-18859).

Le poète rentre alors en lui-même. Sainteté oblige, nous dit-il : avoir raconté le bien l'oblige à le faire (v. 18860-18864, avec la reprise entre le premier et le dernier de ces vers : « Si j'ai dit bien et je nel faz » et « Le bien doit fere qui le dit »). Il se tourne alors vers ses auditeurs pour un ultime sermon un peu conventionnel. Mais, entre le moment où il s'applique à lui-même, qui a dit le bien dans son *roman*, l'obligation de le faire, et celui où il y exhorte son public, il trouve une transition dans l'exemple du Christ lui-même, qui a d'abord fait le bien, puis l'a prêché. En imitant ses « faits », nous gagnerons la vie éternelle. Ainsi, le poète se substitue le Christ. Lui-même, qui a dit le bien, ne peut qu'espérer être capable de le faire : il est un romancier imparfait. Seul le Christ, romancier parfait, a fait exactement coïncider ses *faits* et ses *dits*. Lui seul réalise ainsi pleinement l'idéal de vérité de l'œuvre littéraire proclamé dans le prologue. Mais la coïncidence des faits et des dits n'est pas celle de la réalité des faits avec le récit qu'en donne le dit, mais celle des faits de « l'auteur » lui-même avec l'enseignement et l'exemple de son dit : l'exigence littéraire de la vérité, affichée dans le prologue, se révèle pour finir être celle d'une authenticité morale dont le Christ est le modèle.

Ce prologue et cet épilogue si fermes éclairent singulièrement le long prologue, à première vue un peu verbeux, complaisant et diffus, du Livre I des *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy. Il est essentiellement constitué d'effusions à la louange de la Vierge — ce qu'annoncent très exactement ses premiers vers. Les considérations sur l'œuvre entreprise et sur ses relations avec la spiritualité y sont très réduites. Mais la comparaison avec la première *Vie des Pères* leur donne relief et sens. On voit en effet que la première phrase de Gautier commence « à la louange et à la gloire » de la Vierge, se poursuit par la mention des prières que Gautier lui adresse « soir et matin » et se termine par l'annonce du projet littéraire entrepris « à sa louange et à sa gloire ». Pourtant, le nœud est moins serré et le projet littéraire lui-même défini de façon plus convention-

nelle. La seule différence avec ce qu'on trouve, par exemple, dans le prologue du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, c'est qu'il s'agit de permettre à ceux qui « n'entendent pas la lettre », non pas de « prendre plaisir au roman », mais de comprendre combien il fait bon s'efforcer de servir la Vierge. Gautier la prie de « lui apprendre à si bien traiter l'œuvre qu'il a entreprise pour elle qu'on puisse y puiser des exemples édifiants et qu'elle daigne lui en savoir gré : il ne demande aucune autre récompense » (v. 15-20). Il développe un peu plus loin cette idée sur un mode plus rhétorique, plus sentimental, plus convenu aussi, moins attentif à la signification de son entreprise littéraire dans l'ordre de la théologie morale, que le prologue de la première *Vie des Pères*. Il continue à se présenter comme un traducteur, ainsi qu'il l'a fait dès les premiers vers, en précisant qu'il veut mettre au jour les miracles de la Vierge trop longtemps « ensevelis dans la lettre », tout en protestant de sa fidélité à cette lettre (v. 32-37). La lettre, c'est l'original latin, comme on le sait, et comme le montre la confrontation du v. 6 et des v. 8-9, que les v. 32-37 ne font que reprendre et développer. Que le texte latin soit présenté comme un tombeau, et non comme un moyen de diffusion, révèle la nature et l'étendue du public auquel Gautier s'adresse. De même que les v. 32-37 reprennent les v. 8-9, de même les v. 38-39 reprennent les v. 15-19. Gautier pratique plus ce type d'amplification par répétitions, échos et variation que la forme d'approfondissement de la pensée par la juxtaposition des points de vue où excelle la première *Vie des Pères*. On ne trouve pas non plus, à ce stade du prologue, de réflexion sur la vérité (vérité du récit et vérité divine) ou de revendication de la vérité, la seule relation prise en compte étant celle entre l'original latin et sa traduction.

C'est seulement plus loin, au terme d'un développement fondé sur la virtuosité des jeux verbaux, qui est une illustration de sa manière poétique, qu'apparaît la revendication de la vérité : je n'ai pas besoin, dit le poète, de raconter des bourdes ni d'inventer des mensonges par manque de matière, car la Vierge accomplit tant de miracles que tout le monde s'en émerveille et (cela est sous-entendu) que la matière véridique ne me manque pas. Aucune trace ici du parallèle entre la vérité romanesque et la vérité divine, si frappant dans le prologue de la première *Vie des Pères*, mais la simple constatation que l'abondance des miracles de la Vierge suffit à nourrir l'œuvre d'une matière avérée.

L'entreprise littéraire elle-même est alors perdue de vue pendant près de trois cents vers au profit d'un éloge de la Vierge, qui la compare en particulier longuement à la *fierce* — la dame du jeu d'échecs — et il faut attendre les tous derniers vers du prologue (v. 321-330) pour que le poète, ayant conclu son sermon sur un feu d'artifice de l'homophonie (*traire* — *atraire* — *retraire*), poursuive ce jeu aux v. 321-322 pour introduire par cet artifice un retour à l'objet littéraire : l'homophonie crée l'illusion d'une continuité alors qu'il y a, pour ce qui est du sens, rupture et passage à un autre sujet.

De ces derniers vers du prologue, on retient d'abord que Gautier se situe dans la perspective de la récitation orale (v. 321-323) : ce trait est peut-être à mettre

en relation avec son ambition de tirer les miracles mariaux de « l'ensevelissement dans la lettre », c'est-à-dire dans le latin. Mais surtout, l'invocation finale (v. 325-330) unit *in extremis* pour la première fois la perfection religieuse et la perfection littéraire autour de l'image de la lime : que la mère de Dieu, qui lime les péchés, lime la langue de Gautier de Coincy, de façon à ce que ses miracles soient bien rimés. La rime lime/rime (ici *lime/eslime* — *limer/rimer*), que Verlaine emploiera pour dénoncer « les torts de la rime », dit ici la recherche d'une pureté à la fois poétique et morale.

Mais le prologue du Livre II, plus long encore que celui du Livre I (410 vers contre 330), approfondit une réflexion littéraire, qui s'alimente de la part de l'ouvrage déjà réalisée. On est passé rapidement sur le commentaire de ce texte, qui avait déjà été esquissé l'an dernier. On a seulement rappelé les passages les plus significatifs pour notre propos. Gautier expose en quelques vers au début de son prologue des thèmes qu'il reprend, développe et combine ensuite en une série de variations : opposition entre les Miracles de la Vierge et les contes profanes ; invocation à la Vierge pour qu'elle l'inspire et que les contes sur elle inspirés par elle enflamment leurs lecteurs à son service. Mais, entre le bref exposé initial et la reprise des thèmes qu'il annonce, se glissent des considérations d'un autre ordre, et qui touchent plus précisément à la manière poétique, au style poétique et à la légitimité de la poésie : éloge du style rude, comparaison entre le style du poète et le style du prophète, auto-justification du moine qu'il est pour avoir composé des poèmes. Enfin, les derniers vers du prologue opposent la lecture et le chant en des termes qui demandent peut-être à être rapprochés de l'invocation initiale à l'inspiration de la Vierge et qui en tout cas ne manquent pas d'intérêt touchant la conception de l'activité poétique et son lien avec l'inspiration religieuse.

Bien que la recherche du style paraisse à tout instant démentir la revendication de la simplicité, et bien que des échos précis de Benoît de Sainte-Maure et de Chrétien de Troyes trahissent une véritable familiarité avec la poésie française profane, Gautier tire ostensiblement gloire de ne pas atteindre la perfection formelle des poètes élégants et refuse qu'on lui fasse grief d'une infériorité qui n'en est pas une. Il se glorifie de sa faiblesse d'écrivain (selon le retournement paulinien), car sa rude simplicité de poète maladroit est le garant de la vérité prophétique et de la fécondité de son propos. Au regard de la prière où il demande à la Vierge de « limer sa langue », à la fin du prologue du Livre I, on trouve le même souci d'une équivalence entre la perfection spirituelle et la perfection poétique, mais poussée cette fois si loin que la perfection poétique est dans le dénuement.

Pour ne pas isoler artificiellement la *Vie des Pères* et les *Miracles de Notre Dame* d'autres textes analogues, on a, pour clore ce chapitre, esquissé une comparaison avec les prologues du *Gracial* d'Adgar, des *Miracles de Notre Dame de Chartres* de Jean Le Marchant et du conte *D'un clerc cui Notre Dame delivra de se feme* (BnF fr. 2162, f. 100a).

La suite du cours a, pour l'essentiel, été consacrée à la lecture de quelques contes de la *Vie des Pères* afin de montrer comment l'auteur pulvérise chaque fois un récit rebattu et, sous l'apparence de la docilité, lui donne des contours nouveaux, incarnation poétique de sa méditation. Deux contes ont particulièrement retenu notre attention, *Sarrasine* et *Renieur*. Dans les meilleurs manuscrits de la première *Vie des Pères*, le conte *Sarrasine* vient régulièrement en troisième place et précède *Renieur*. Le thème de l'un et de l'autre est très proche. Ce sont deux contes du reniement qu'Adrian Tudor met en parallèle à juste titre. Mais de l'un à l'autre, le ressort du récit, et en définitive son sens, sont très différents.

Sarrasine dérive d'un récit des *Vitae patrum*, extrêmement répandu en latin (*Narrationes* d'Eudes de Cheriton), français (*Évangiles des domees* de Robert de Gretham, *Manuel des péchés*), anglais (*Alphabet of Tales*), espagnol (*Libro de los exemplos*), catalan (*Recull de eximplis*), de façon toujours à peu près identique. Mais la première *Vie des Pères*, et elle seule, le développe considérablement, et surtout y introduit des modifications et des ajouts qui lui donnent des résonances et une profondeur nouvelles. Tubach l'enregistre sous le libellé « Dove from monk's mouth » (1760) ; mais dans la version de la *Vie des Pères*, le conte ne se réduit pas à ce miracle.

Le récit des *Vitae patrum* prend place dans une série consacrée à la luxure. Les premiers mots sont pour présenter un frère qui est en butte à cette tentation. Il s'éprend d'une païenne et demande immédiatement sa main à son père, qui est un prêtre des idoles et est à ce titre en relations avec le démon. À sa demande, le moine consent au reniement. Une colombe s'envole alors de sa bouche. Mais le démon sait que Dieu est malgré cela toujours avec lui, et il ordonne au païen de lui refuser sa fille. C'est donc par le démon que le frère apprend que Dieu ne l'a pas abandonné, bien qu'il l'ait renié. Il rentre en lui-même et se soumet auprès d'un maître à une dure pénitence jusqu'à ce que le retour de la colombe, qui vient voler au-dessus de lui, puis se pose sur sa tête et enfin entre dans sa bouche, lui signifie le pardon divin.

Après avoir commenté brièvement les versions d'Eudes de Cheriton, de Robert de Gretham et du *Manuel des Péchés*, qui suivent toutes pratiquement sans aucune modification le récit des *Vitae patrum*, on s'est arrêté au conte de la première *Vie des Pères*, qui ne se distingue pas seulement des autres par sa longueur. Ses innovations apparaissent dès le début, et impriment leur marque au récit ultérieur, dont elles infléchissent sensiblement le sens alors même qu'elles en modifient à peine le contenu.

D'une part, le conte s'ouvre sur un bref exorde qui n'annonce ni ne résume l'histoire, mais qui dit où chercher sa leçon : le récit qui va suivre porte sur la pénitence, sur la miséricorde de Dieu et sur sa grâce. Le sermon final le confirmera. On y trouve, à propos de la grâce, symbolisée par la colombe, une formule (« qui a cel colon, si le gart ; / et ki ne l'a, si le porchast », v. 1187-1188) dont

on connaît la fortune ultérieure dans les prières du prône et dans la bouche de Jeanne d'Arc.

D'autre part, le début du récit diffère de toutes les autres versions. L'ermite, au début, n'est nullement tourmenté par la luxure. Il vit en un lieu où se trouvent beaucoup de ses frères. Il le quitte parce qu'il cherche le silence : il ne supporte plus le bavardage de ses frères et le plaisir qu'il y prend lui-même. La force du texte est de ne pas trancher sur le point de savoir si cette décision est louable ou répréhensible. Pour un ermite, rechercher le silence est une vertu. Mais d'autre part les frères qu'il ne veut plus entendre sont « bone gens et de sainte vie » (v. 794). Le texte, qui insiste ainsi sur la sainteté de ses frères (v. 794), insiste plus encore, par le jeu des répétitions et des variations, sur l'importance de la parole : elle est un réconfort (v. 796, v. 799-800) ; elle est un plaisir, mais un plaisir qui pèse à l'ermite et qu'il se reproche quand il y a succombé (v. 797-8). Il y a là comme un soupçon d'orgueil : l'ermite veut parvenir à Dieu par ses propres forces, il ne croit pas avoir besoin des autres, et le pauvre réconfort des propos quotidiens entendus, échangés lui paraît coupable (v. 805).

La tentation de la chair devient ainsi la rançon de la solitude, de l'enfermement en soi-même, d'une austérité excessive qui refuse un divertissement et un réconfort innocents : l'ermite présume de ses forces. Son histoire n'est pas, comme dans les *Vitae patrum* et dans toutes les autres versions, celle d'un frère en butte à la tentation de la luxure, mais celle d'un frère qui, en cherchant le silence et la solitude, trouve la luxure. Parler innocemment les uns avec les autres, même pour ne dire que de petites choses, aide à vivre innocemment. La folie de la chair atteint celui qui vit enfermé en lui-même. Voilà ce que la *Vie des Pères* est seule à dire. Voilà le prologue qu'elle ajoute à l'histoire.

Pour comprendre les résonances de ce développement, on peut le mettre en relation avec les *Institutions* de Cassien, dont il paraît s'inspirer, ou encore avec un passage de l'*Histoire des moines d'Égypte*, traduction de l'*Historia monachorum* de Rufin d'Aquilée :

Il manioient par l'ermitage espesement, chacuns en sa celle, més il estoient tuit ensemble en charité commune. Por ce estoient il devisé li uns en sus des autres qu'il voloient paisiblement tenir lor silence et que aucune voiz et que aucune oiseuse parole ne les troblast. (éd. Michelle Szkilnik, Genève, 1993, p. 49-50)

L'ermite de *Sarrasine*, fidèle à ce modèle de perfection, veut éviter complètement les *oiseuses paroles*, mais du coup il s'éloigne trop de ses frères et se trouve dans un contact dangereux avec le monde, et le monde sarrasin : il oublie que les ermites doivent certes vivre isolés, mais cependant proches les uns des autres (*espesement*), unis et soutenus par la *charité commune*. Le premier vers du premier conte de la *Vie des Pères* : « Dui furent ki mout s'entrainerent ». Ce sont deux ermites, dont les ermitages sont proches et qui se rendent souvent visite de façon à pouvoir se soutenir et s'exhorter mutuellement au bien.

Cet équilibre fragile entre la solitude et la proximité, cette tension entre le voisinage et la distraction, le conte *Sarrasine* parvient à les rendre par le seul jeu de considérations rapides et presque ambiguës sur les plaisirs licites et les dangers de la parole. Il adopte ainsi, de façon à peine suggérée, presque implicite, une position modérée, attentive aux fragilités psychiques liées à des conditions de vie spirituellement extrêmes, si l'on peut dire, en contraste avec le rigorisme un peu simpliste que l'on trouve habituellement dans la littérature ascétique, particulièrement dans les *Vitae patrum* et dans les textes qui en dérivent directement.

Ce souci de confronter la foi aux fragilités du psychisme se manifeste ensuite dans la description de la naissance de l'amour — ou plutôt dans cette description de ce qui arrive à l'ermite *au regard de* la belle sarrasine. Le poème souligne qu'il ne va pas à sa perte parce qu'il manque à ses vœux, parce qu'il quitte le désert pour le monde, parce qu'il se livre à la débauche sous la forme traditionnelle du vêtement mis en gage à force de manger et de boire. Tout au contraire. Il se nourrit de racines et d'eau pure. Il ne cesse de prier le Christ de lui faire don de son amour. Et voilà que c'est une sarrasine qu'il va aimer.

Poursuivant la thématique initiale, le récit montre que le drame se produit dans le silence, malgré le silence, à cause du silence. Tout se passe malgré le silence qui sépare l'ermite de la jeune fille. Mais aussi à cause du silence. L'ermite la regarde et s'égare hors de la prière. La distraction des paroles insignifiantes échangées avec ses frères le sauverait de cette autre distraction, qui est beaucoup plus qu'une distraction — une obsession. L'enfermement dans le silence favorise une pensée obsessionnelle, qui devrait être la pensée de Dieu, et qui est maintenant une autre pensée. Le silence laisse le champ libre au regard. Le temps du regard est un temps pris à la prière, comme le serait — comme l'était du temps que l'ermite vivait parmi ses frères — le temps de la parole (v. 833-835).

L'auteur souligne alors qu'il s'agit d'un piège du diable, avant même que ce piège ait fonctionné, en trois vers (v. 836-838) dont la formulation est très particulière : le péché n'est pas encore là, puisque l'effort du diable pour y plonger l'ermite est présenté sous forme hypothétique (v. 837-8) ; et pourtant la tromperie du diable est déjà à l'œuvre (« malfez le decevoit », v. 836). Le diable le trompe en induisant distraction et retard dans sa prière. C'est une tromperie, car le malheureux ne prend pas garde que sa prière n'est plus ce qu'elle était. Et la nature du piège montre que nous avons affaire à un auteur spirituel, non au tout-venant des moralistes. La tentation n'est pas de montrer une belle femme à un homme naturellement porté à la luxure — cela, c'est la version des *Vitae patrum*, reprise partout ailleurs, et c'est une version qui ne demande pas un grand effort d'imagination. La tentation est d'entraîner au relâchement inconscient de la prière. Car au moment où la prière sera distraite et relâchée, mais à ce moment seulement, l'ermite, qui ne vivra plus à chaque instant en Dieu et ne sera plus à chaque instant soutenu par lui, sera vulnérable à la tentation de la chair. D'abord la distraction, puis la tentation. Le péché n'est pas dans la passion de

la chair en elle-même. Il est dans l'inattention à Dieu. On croirait lire Simone Weil : le péché n'est pas dans le relâchement de la volonté, mais dans celui de l'attention. En ce sens, le reniement est dans la logique de cette tentation consécutive à la distraction. Il est déjà contenu dans la prière distraite, et le récit est noué par une logique profonde, qui est une logique proprement spirituelle.

Les reproches et les exhortations que l'ermite s'adresse à lui-même, en un sursaut inutile, ne constituent pas, comme le disait Victor Le Clerc, un « long et fastidieux discours », parce que le lecteur sait qu'ils seront sans effet et que l'ermite ne tiendra pas sa bonne résolution. Comme disent les Pères : devant la luxure, on ne peut que fuir. Encore une fois, le piège du diable est dans l'ordre de la spiritualité. Le péché est déjà commis. Mais la description concrète de la façon dont l'ermite succombe à la tentation relève de l'observation de la nature humaine, d'autant plus frappante qu'elle consiste à montrer que ce solitaire qui cherchait le silence n'a plus d'autre recours qu'un interminable discours dont l'effet sera nul.

Car tout le monologue de l'ermite est une lutte de la volonté, qui est, pour cette raison même, une lutte désespérée — cette *volonté* qui en ancien français désigne le désir. Il avait pris la décision de fermer les yeux quand la jeune sarrasine reviendrait puiser de l'eau à la fontaine ? À peine apparaît-elle qu'il les ouvre. Et il se livre bientôt à un autre monologue symétrique et inverse de celui par lequel, la veille, il avait tenté de s'arracher à l'amour. Cette fois, l'argument en faveur de l'amour est que c'est une « chose naturelle » (v. 895). Non seulement, étant dictée par la nature, elle n'est pas coupable (v. 891-893), mais encore ne pas aimer une telle beauté serait une faute à l'égard de la nature (v. 897-898). L'ermite se persuade que l'amour ne l'a pas rendu fou (v. 888-890), mais qu'au contraire son désir (*mon vouloir*, v. 899 ; *ma volonté*, v. 902) coïncide avec la raison et la sagesse (*mon savoir*, v. 890). Il y a là, cinquante ou soixante ans avant Jean de Meun, un détournement de la pensée théologique de la nature et de son incarnation poétique chez Alain de Lille.

Un détournement, un retournement, un *bestornement*. Que le raisonnement de l'ermite soit un piège du diable, qu'il soit, quoi qu'il dise « hors du sens », que son savoir soit une folie, c'est ce que dit, à peine s'est-il tu, le v. 903. C'est un fou, car il s'est *bestorné*, il s'est retourné comme un gant. Le verbe *bestorner* peut désigner aussi bien le retournement de celui qui manque à sa parole, l'hypocrisie de celui qui fait le contraire de ce qu'il dit ou dit le contraire de ce qu'il pense, mais aussi l'infirmité de celui qui est contrefait (et *contrefaire* en français moderne a lui aussi ce double sens) : en revenant sur ses bonnes résolutions, l'ermite devient moralement infirme et contrefait, démentant ainsi sa prétention à se conformer aux lois de la nature.

Mais ce qui est plus *bestorné* encore que l'ermite lui-même c'est son silence. Le silence volontaire et pieux pour lequel il a quitté ses frères s'est transformé, s'est *bestorné* en ce silence honteux dans lequel il ressasse son obsession amou-

reuse, sans être capable de s'en délivrer ni par la conversion ni par l'aveu. Il y cède pourtant, puisqu'il suit la jeune sarrasine. Mais il suit en silence une femme qu'il n'ose pas aborder. Et lorsqu'il rompt enfin le silence, c'est dans les pires conditions, en allant au point extrême du *bestornement*, puisqu'il se confie à un prêtre, mais à un prêtre sarrasin. Il a quitté la communauté de ses frères pour trouver le silence, et il rompt le silence pour demander une femme à un prêtre sarrasin.

On peut lire ainsi tout le conte en suivant le fil directeur de la parole et du silence. Par exemple, en relevant les termes du reniement exigé : un reniement de bouche et un reniement en acte, sacramentel peut-on dire, qui consiste en un anti-baptême (le renégat doit se faire « laver du chrême qui l'avait uni à la foi de Dieu », v. 940-941). Observons aussi la façon dont l'ermite accepte ce reniement (v. 958-961) : l'intention du reniement y est, et même dans l'enthousiasme, mais seulement une intention, manifestée en paroles, sans que ces paroles soient, semble-t-il, les paroles mêmes du reniement : il est disposé à le faire, il dit qu'il le fera volontiers, de tout son cœur et sans retard. Il dit qu'il le fera, mais le fait-il ? S'agissant d'un reniement, dire, c'est faire. Mais il y a en même temps projection du véritable reniement dans un futur, certes proche, mais dans le futur tout de même. Peut-être le reniement véritable et solennel aura-t-il lieu lors de la cérémonie où il sera débaptisé et où il embrassera la religion des sarrasins.

En tout cas, Dieu semble considérer que les paroles terribles que prononce l'ermite ne sont pas définitives, puisqu'il ne l'abandonne pas, et qu'il répond à l'infidélité par la fidélité. Dieu lui fait peut-être la grâce de juger que ses paroles sont, comme celles qu'il reprochait à ses frères, des paroles de peu de poids et de peu de signification. Du moins peut-on l'induire à partir du récit des *Vitae patrum* et des autres versions qui le suivent exactement. Car la *Vie des Pères* introduit ici une innovation. Partout ailleurs, l'envol de la colombe qui sort de sa bouche ne suffit pas à faire rentrer l'ermite en lui-même. Il faut que le démon refuse son reniement et lui apprenne, par l'intermédiaire du prêtre sarrasin, que Dieu ne l'a pas abandonné. Il y a quelque chose de frappant et de fort dans la certitude, donnée au pécheur par le démon lui-même, que Dieu lui reste fidèle alors qu'il a commis à son égard la pire des infidélités et que la grâce de l'Esprit saint, sous la forme de la colombe, l'a quitté. Mais l'auteur de la *Vie des Pères* renonce à ce qui lui paraît sans doute comme une sorte de facilité, diminuant le mérite du repentir, et une sorte de miracle superfétatoire, s'ajoutant à celui de la colombe envolée. Toujours est-il que dans sa version, et seulement dans la sienne, l'ermite prend la mesure de sa faute et se repent dès qu'il voit la colombe sortir de sa bouche. Personne ne vient lui dire que Dieu ne l'a pas abandonné, et le miracle de la colombe envolée de sa bouche ne peut que le persuader du contraire.

La bouche est l'organe de la parole, et ce sont la parole et le silence qui sont en cause depuis le début. C'est par des mots que l'ermite vient d'annoncer son reniement, c'est de sa bouche encore ouverte sur ces mots que la colombe

s'envole. On conçoit dès lors que son repentir doive s'exprimer par des mots et que les deux moments qui le constituent soient rendus par deux longs monologues. Ce sont eux que Victor Le Clerc, approuvé par Adrian Tudor, appelait « de longs et fastidieux discours » dont le récit, selon lui, était « surchargé ». Longs, certes. Fastidieux : question de goût. On peut être sensible à la vigueur et à la passion de cette rhétorique. Mais ce qui est sûr, c'est que ces discours ne « surchargent » pas le récit. Ils sont nécessaires pour que le retour au silence passe par la parole, et aussi pour que les étapes du repentir soient bien marquées. Ce sont eux qui lui redonnent confiance dans la miséricorde de Dieu et font de lui — oxymore magnifique — « un bon pécheur ».

On ne peut vaincre le diable que par la confession — donc par la parole (v. 1069-1073). L'ermite prend la résolution de se confesser (on note l'importance de la confession dans la première *Vie des Pères*, sans doute exactement contemporaine de Latran IV : ici, dans *Fornication imitée*, dans *Copeaux*, dans *Sénéchal*, dans *Inceste* etc.) et, d'un même élan, il décide d'aller retrouver ses frères qu'il se repent d'avoir quittés (v. 1074-1081). Il retrouve le bon usage de la parole.

À partir de là, la fin du conte s'écarte, elle aussi, des autres versions. Pas de saint homme à qui l'ermite se confesse. Pas de pénitence dans la caverne. Pas de visite, trois semaines de suite, de la colombe vue par l'ermite seul, et dont le comportement est interprété par son directeur. Ici, le confesseur n'apparaît pas. Il est seulement dit en quelques vers que l'ermite se confesse et qu'il fait pénitence. En revanche, on trouve un petit exposé sur la confession, suivi de la description de la contrition et de la pénitence parfaite de l'ermite (v. 1098-1113).

Le retour de la colombe ne se fait pas non plus dans les mêmes conditions que dans les autres versions. La différence principale est qu'elle est visible à tous. Tous les frères la voient et se demandent d'où elle vient (v. 1123-1125). Ainsi, les frères que l'ermite avait fuis sont témoins du retour de la grâce en lui. Le poète n'oublie pas à la fin son ajout initial, qui a si profondément et habilement transformé l'histoire de façon à la faire reposer sur le silence et la parole, en profitant de ce que la colombe envolée par la bouche et la confession de bouche s'y prêtaient et prenaient ainsi un relief nouveau.

Or toute la réflexion, qui fait l'originalité de ce conte au regard de ses modèles, sur la proximité et la solitude, sur le silence et la parole sur le danger et l'utilité des entretiens mutuels, paraît, on l'a dit en plus haut, un écho des *Institutions cénobitiques* de Cassien, mais un écho modifié par une réflexion personnelle. Cassien est lui-même redevable aux *Vitae patrum*, auxquelles il emprunte des exemples et des anecdotes. Il y a donc une circulation entre tous ces textes, mais plus la dette de l'auteur de la première *Vie des Pères* à l'égard des uns et des autres apparaît clairement, plus apparaît aussi ce qu'il faut bien appeler son originalité dans l'ordre de la spiritualité comme de l'art littéraire.

On a observé combien, au début du conte, l'auteur avait une attitude nuancée, au point d'être presque ambiguë, touchant la règle du silence, le caractère inno-

cent ou répréhensible des conversations entre les frères, le désir de solitude complète manifesté par l'ermite. Ces nuances, on les trouve chez Cassien, dont la règle est à la fois terriblement exigeante et austère, mais aussi très attentive à l'équilibre psychique des moines et au danger d'un zèle excessif. Exigence de silence : Cassien reconnaît volontiers que les lectures spirituelles faites pendant les repas n'ont pas tant pour but « la formation spirituelle que d'empêcher les conversations inutiles et plus encore les disputes auxquelles donnent souvent lieu les repas » (IV, 17). Traitant — magnifiquement — de l'*acedia*, il montre qu'une des ses conséquences est de rendre la solitude de sa cellule insupportable au moine et de lui faire éprouver le besoin d'une vaine agitation, travestie en devoir de piété et parfois très dangereuse (X, 2, 3). Cependant, il dénonce, chez le colérique, le besoin de solitude, qui n'est qu'une façon de rejeter sur les autres ses propres fautes et qui est le prolongement de l'orgueil où sa colère prend sa source (VIII, 16). Cette impatience orgueilleuse, n'est-ce pas celle de notre ermite ? Mais dans le chapitre sur la fornication, Cassien observe qu'on se purifie des autres vices par la fréquentation quotidienne des hommes, mais que celui-là exige la solitude (VI, 3). La position de Cassien est donc nuancée, certes, mais les *Institutions* sont une œuvre didactique, dont le plan suit l'énumération des vices qui menacent le moine. Le poème français l'enrichit de l'indécision même du récit et du voile de la poésie qui laissent au lecteur le soin de juger. Son insistance, grâce aux ressources d'une rhétorique maîtrisée, est moins sur le jugement des comportements répréhensibles que sur la fidélité de Dieu et sur sa miséricorde.

Cette étude de *Sarrasine* a été menée dans le cadre de la délocalisation du cours à l'université de Genève. À Paris, on a consacré la fin du cours au commentaire de *Renieur*. De très nombreux récits médiévaux relatent l'histoire d'un personnage qui renie Dieu et livre son âme au diable, mais qui plus tard, repentant, est pardonné (Tubach 3566 à 3572, *et passim*). Dans les versions les plus répandues, le renégat obtient son pardon et est libéré de l'emprise du diable grâce à l'intercession de la Vierge. L'épisode du renégat dans la vie de saint Basile (Tubach 3566) et *Sarrasine* (Tubach 1760) sont parmi les rares récits de ce genre où la Vierge n'intervient pas. Le conte le plus connu et le plus répandu dans lequel la Vierge arrache le renégat au diable est l'histoire du clerc Théophile. Mais il y a aussi toute une série de récits dans lesquels le renégat accepte de renier Dieu, mais non la Vierge, ce qui lui vaut d'être plus tard sauvé par son intercession (Tubach 5133). Le dossier le plus complet sur ce récit a été constitué par Birger Munk Olsen dans son édition des *Dits en quatrains d'alexandrins monorimes de Jehan de Saint-Quentin*, Paris, 1978, p. LIII-LXVI). Après avoir commenté brièvement les versions de Jacques de Vitry, de Césaire de Heisterbach, de Vincent de Beauvais, de Jean de Saint-Quentin et le conte anonyme « Sainz Bedes, qui fu d'Engleterre », on s'est attaché aux deux versions du conte *Renieur*, qui figurent respectivement dans la première et dans la deuxième *Vie des Pères*.

Au mépris de l'ordre chronologique, on a commencé par le récit de la deuxième *Vie des Pères* (*Renieur 2*), qui est beaucoup plus proche de la version du conte la plus répandue, la première *Vie des Pères* prenant, selon son habitude, des libertés significatives. Cette version vulgate est la suivante : un jeune étourdi, ruiné par une vie dissipée, se laisse convaincre par un tentateur (parfois son écuyer) de se vendre au diable, qui exige en retour le reniement. Le jeune homme renie Dieu, mais refuse de renier la Vierge. Plus tard, alors qu'il est en pleurs aux pieds de sa statue, celle-ci, soit lui manifeste son pardon par un geste ou un sourire, soit l'obtient difficilement de l'Enfant divin qu'elle porte dans ses bras. Un témoin de la scène (parfois un chevalier lié de longue date au jeune homme) fait sa fortune et lui donne sa fille en mariage. Le récit de *Renieur 2* est très proche de celui, dramatique et coloré, de Césaire de Heisterbach, sans doute antérieur de quelques années. En particulier, dans les deux cas le miracle consiste en un débat entre la Vierge et l'Enfant, qui refuse d'abord d'accéder à sa prière et de pardonner au renieur.

Mais le poème français est sur deux points plus subtil. Tout d'abord, alors que dans l'*exemplum* latin la Vierge ne pose l'Enfant que pour se prosterner devant lui, *Renieur 2* montre une véritable dispute et garde à l'Enfant divin son caractère enfantin. La Vierge, irritée de son obstination, déclare qu'elle ne veut plus le porter dans ses bras et c'est pour le punir qu'elle le pose sur l'autel ; sur quoi l'Enfant lui demande de le reprendre et s'inquiète timidement de la voir fâchée : « Mere, reprendés moi. / Un poi courechie vous voi » (v. 26360-26361). En disant cela, il sourit : sourire de timidité ou sourire de supériorité indulgente du Dieu qui accède à la requête de celle qui ne l'implore jamais en vain : cette ambiguïté préserve la double relation de l'Enfant Dieu avec sa mère.

D'autre part, bien que la statue parle « en haut », le miracle paraît échapper à celui qui en bénéficie : seul le chevalier assiste au débat entre la Vierge et l'Enfant, et c'est à lui que la Vierge s'adresse à la fin, pour lui ordonner de donner sa fille en mariage au jeune homme. Le tiers est le seul témoin d'un miracle dont le renieur bénéficie sans en avoir conscience, comme chez Jacques de Vitry et dans *Renieur 1*, où le malheureux, qui enfouit son visage dans ses mains, ne voit pas le sourire que la Vierge lui adresse. *Renieur 2* s'inspire peut-être de l'un et de l'autre ; il paraît difficile en tout cas que son auteur ait pu ignorer *Renieur 1*.

Enfin, s'agissant de deux textes littérairement élaborés, on voit la différence entre la manière de Césaire de Heisterbach et celle de la deuxième *Vie des Pères*. Là où le premier privilégie les descriptions saisissantes, le second développe les monologues du renieur repentant, morceaux de bravoure obligés de ces contes.

La trouvaille de la première *Vie des Pères* est de greffer l'histoire du renieur (*Renieur 1*) sur une histoire d'amour et de placer ce conte après *Sarrasine* — autre histoire de reniement —, dont la trouvaille était de greffer la tentation de la luxure sur le désir de solitude. Faire du renieur un amoureux est bien une

trouvaille : le conte « Sainz Bedes, qui fu d'Engleterre » est passé à côté. Il pourrait pourtant lui aussi être une histoire d'amour, puisque le renieur y est un marchand, ruiné et défiguré par des brigands, que sa femme ne reconnaît pas et jette à la rue. Mais l'essentiel de son drame est de ne pouvoir rentrer en possession de ses biens. Quand il a obtenu le pardon de son reniement par l'intercession de la Vierge, il va se confesser à l'archevêque, qui le garde chez lui : il n'est plus question de retourner chez sa femme.

Non seulement *Renieur I* est une histoire d'amour, mais encore il s'ouvre, non sur le personnage du renieur, mais sur celui de la jeune veuve dont il est depuis toujours épris. Le ton des premiers vers, sur ce couple brisé par la mort de l'époux, sur cette jeune femme qui a perdu un époux aimé, est à la fois ému et familier. Du coup, le regard que la jeune femme porte, à la fin du conte, sur le miracle dont elle est le seul témoin prend un tout autre sens, est chargé d'une tout autre force d'émotion, et même d'une tout autre ambiguïté que celui du bourgeois ou du chevalier caché au fond de l'église dans les autres versions. Et le refus du jeune homme de renier la Vierge apparaît — selon un schéma d'ailleurs assez classique (on le trouve dans le lyrisme religieux, chez Gautier de Coincy, chez Raymond Lulle) — comme une sorte de mise en balance des deux femmes qu'il aime.

Quant à la description des ravages que la passion amoureuse opère chez le jeune homme (v. 1323-1350), elle est conforme aux habitudes littéraires du temps et confirme que l'auteur est un bon connaisseur de cette littérature, avec des développements sur le voir et le penser, sur le dépérissement dépressif de l'amoureux. Elle confirme aussi que c'est un homme de Dieu, car il prend la précaution de préciser qu'il ne parle de l'amour que par oui-dire. Elle confirme surtout que c'est un écrivain habile : on le voit au traitement du lieu commun qui veut que l'amour difficile à obtenir soit celui qui enflamme le plus, ou encore dans le dialogue rapide entre le jeune homme et la jeune veuve, qui sait jouer sur les mots pour prendre en mauvaise part la déclaration du malheureux.

La peinture traditionnelle de l'amour malheureux supposé conduire à la mort justifie les hésitations du jeune homme lorsque le juif lui propose de renier Dieu : le choix est pour lui entre la damnation et une mort presque aussi coupable, puisqu'elle équivaldrait à un suicide. Sa décision de renier Dieu, mais non sa mère, apparaît ainsi comme une solution de compromis désespérée. De plus, non seulement le juif qui est l'intermédiaire du démon refuse, comme dans toutes les versions, ce reniement partiel, mais encore le jeune homme, au moment où il lui fait part de sa décision, n'a pas encore renié Dieu, à la différence de ce qu'on trouve partout ailleurs. Autrement dit, il n'a pas renié du tout, et le pardon est plus facile à obtenir.

Autre habileté : le récit souligne avec plus de force que ne le font les autres versions que le renieur ne voit pas la Vierge s'incliner vers lui et que la jeune veuve est le seul témoin du miracle. Il tire ainsi un parti saisissant du jeu des

regards croisés, dérobés, surpris, détournés : celui de la Vierge posé sur le jeune homme, celui de la jeune femme posé sur la Vierge. Il montre de façon très fine comment l'amour repoussé est dès lors présent et accepté ; comment la jeune femme, peut dès cet instant être dite « l'amie » du jeune homme ; comment, enfin, la confession de celui-ci est une nouvelle déclaration d'amour. Enfin, le jeu entre les deux *dames* — le mot renvoyant tantôt à la Vierge et tantôt à la femme aimée — est exploité avec une virtuosité émouvante au moment du *happy end*.

Le renieur refuse de renier la Vierge car alors, dit-il, il ne pourrait plus espérer aucun secours : il y a là plus de calcul que d'élan spirituel. Mais voilà que le conte de la première *Vie des Pères* trouve un surcroît de spiritualité dans la peinture de l'amour.

Une bonne partie du séminaire, cette année étroitement lié au cours, a été consacrée à la lecture minutieuse du conte *Païen* de la première *Vie des Pères* et du conte *Crâne* de la seconde, ainsi qu'à l'examen de quelques autres versions, en particulier celle des *Vitae Patrum*. Il est difficile de rendre compte dans un résumé de l'analyse fine dont ces textes ont fait l'objet. Il faudrait pouvoir reproduire un commentaire fait ligne à ligne, vers par vers, souvent mot par mot. On ne peut donc en donner ici que la ligne générale et les conclusions.

La première *Vie des Pères*, avec le conte *Païen*, se sépare sur un point capital de la version vulgate de ce récit, illustrée entre autres par le conte *Crâne* dans la deuxième *Vie des Pères*. Dans cette vulgate, qui est déjà celle des *Vitae Patrum*, le crâne que le saint homme trouve à terre décrit les terribles tourments qu'il souffre en enfer et ajoute que les souffrances de ceux qui, comme lui, n'ont pas connu le vrai Dieu ne sont rien en comparaison de celles qu'endurent ceux qui, le connaissant, l'ont rejeté ou lui ont désobéi. Le récit de la deuxième *Vie des Pères* est seulement beaucoup plus étoffé que celui des *Vitae Patrum* et multiplie dans le détail les trouvailles d'un écrivain habile : l'ermite Macaire retourne le crâne de son bâton, et le crâne se plaint alors de cette souffrance qui s'ajoute à celles de l'enfer ; l'auteur distingue et unit avec subtilité le crâne (ou plutôt la tête momifiée), l'homme complet auquel il a appartenu, la personne qui souffre en enfer.

L'auteur de la première *Vie des Pères* n'est pas en reste pour ce qui est de l'amplification et de l'habileté littéraire, profondément liées, comme toujours chez lui, aux préoccupations religieuses : manifestations croissantes de la charité du saint homme et de son souci de la conversion ; éloge du païen défunt, présenté comme un juste, avec une extrême insistance sur son obéissance à la loi naturelle, dans la perspective de Romains 2, 14-16. Mais il fait plus. Il introduit en effet une innovation saisissante : par sa bouche miraculeusement préservée, alors que la tête elle-même est tombée en poussière comme le reste du corps, le païen révèle qu'il n'est ni en paradis, ni en enfer, qu'il voit la joie des élus et les souffrances des damnés, sans avoir part quant à lui ni à l'une ni aux autres.

Mais quand le saint homme lui propose de demander au Seigneur de le ressusciter juste le temps de recevoir le baptême, pour qu'il puisse entrer dans la joie de Dieu, il répond que la mort est une chose si horrible qu'il ne se sent pas le courage de l'affronter une seconde fois, même pour gagner le paradis, qu'il désire pourtant et qui lui serait, à ce prix, assuré. Emu de compassion, le saint homme verse trois larmes qui, tombant sur ce juste païen, valent pour lui baptême et lui ouvrent le Ciel. Ainsi, la première *Vie des Pères* innove doublement : en imaginant cette scène pathétique où l'horreur de la mort est désignée et reconnue comme elle l'est rarement avant la fin du Moyen Âge, mais aussi en modifiant, et pour ainsi dire en retournant la leçon du conte original. Cette leçon est, dans toutes les autres versions, que celui qui, connaissant Dieu, se détourne de lui, subit la damnation de façon plus cruelle encore que l'infidèle. Pour ce poète unique, elle est que celui qui, sans connaître Dieu, a vécu selon sa justice, mérite d'être compté parmi les élus.

L'étude des diverses versions de la légende du crâne a été prolongée par le savant exposé de M. Pennacchietti (voir ci-dessous).

Le 1^{er} février 2000, M. Adrian Tudor, assistant à l'université de Hull, a donné un exposé intitulé : « La première *Vie des Pères* : auteur et public ».

« La première *Vie des Pères* se trouve au confluent de plusieurs traditions : orale et écrite, latine et romane, religieuse et profane. L'auteur, par l'emploi d'une onomastique judicieuse, évite souvent une moralisation trop lourde. Le texte est proche des cisterciens, mais n'est pas pour autant typique de leurs écrits. Les histoires sont plutôt terre-à-terre, le ton indulgent. Elles narrent des scènes d'ivresse, de sexe, de gourmandise. Les récits sont parfois comiques, souvent exotiques, et toujours divertissants. Le texte comprend beaucoup d'indices qui semblent indiquer la présence d'un conteur convaincant et doué, permettant de cerner une certaine "identité littéraire".

Un des moyens employés par l'auteur pour limiter les sermons dans son texte était d'employer une onomastique en mouvance. Une étude de *Juitel* révèle une mouvance onomastique, tantôt inconsciente, tantôt volontaire, mais toujours rationnelle. Elle élargit le sens de ce conte, elle influence et informe le public, plus délicatement que ne le font les commentaires et les sermons habituels du texte. Le conte de *Merlot* nous montre combien l'auteur était conscient de l'importance des noms, au point d'en faire le thème principal du récit, sans que le public en fût nécessairement conscient.

Cela n'empêchait pas une certaine complicité entre l'auteur et le public. L'auteur pouvait exercer ses propres talents artistiques dans le but de rendre son texte accessible et efficace. Il pouvait aussi puiser dans le fonds de nombreuses traditions oubliées de l'Occident moderne. Les contes *Malaquin* et *Brûlure* semblent indiquer que la sexualité ne peut être vécue que dans le siècle : elle est une transgression de l'espace "saint" symbolique. Cependant, tout geste pieux peut restaurer l'espace "saint", quel que soit l'endroit où ce geste a été accompli.

Dans les figurations textuelles comme dans les images visuelles de quelques miniatures, on reconnaît la présence de tout un réseau de motifs familiers au public d'alors, mais qu'il faut aujourd'hui déchiffrer : ainsi, les topoi de l'espace "saint" dans *Malaquin* et *Brûlure* soulignent les problèmes de l'altérité au Moyen Âge. Mais si on y ajoute l'art, parfois subtil, de l'auteur, manipulateur des réactions de son public, on obtient un enseignement accessible et convaincant, en même temps qu'agréable et divertissant. »

Le 8 février 2000, M. Claudio Galderisi, maître de conférences à l'université de Haute-Alsace, a présenté un exposé sur le conte du mariage avec la statue (*Image de pierre*).

« L'étude du thème du mariage avec la statue a été fondée sur une reconstitution historique et philologique des différentes sources et variantes — une trentaine pour le Moyen Âge, et plus d'une quarantaine sur l'ensemble des littératures européennes. Le caractère nécessairement arbitraire d'un corpus de textes appartenant à des périodes et à des littératures différentes devait permettre dans un premier temps d'isoler à l'intérieur du système narratif des variantes une séquence narrative autonome dans la chaîne du discours-récit. L'analyse sémiologique de ce récit minimal, qui peut fonctionner à la fois comme un récit autonome et comme partie constitutive d'un récit plus large, avait pour but, dans un deuxième temps, de classer les variantes selon les catégories verbales et actancielles, et de les regrouper en trois typologies fictionnelles aux issues narratives très différentes.

Pour étudier de plus près le fonctionnement sémiotique du récit, et en particulier le rôle et la fonction des deux principaux personnages (la statue et le jeune homme), on a choisi un récit qui regroupe l'ensemble ou presque des actualisations linguistiques du mythe : le conte XVII de la *Vie des Pères*, intitulé *Del fort vallet qui espousa l'ymaige de pierre*. L'analyse des cahiers de charges des différents personnages permet en effet d'y suivre de près et d'apprécier le travail littéraire exceptionnel de l'auteur sur un motif codé, connu du lecteur médiéval, en particulier à travers le renversement du jeu des actants. Il apparaît alors clairement que la tenue esthétique du récit est fondée sur la tension entre subjectivité des personnages et *aséité* esthétique du motif. Le corps de pierre devient alors une construction factice et iconoclaste de l'illusoire littéraire. Prenant en même temps le lecteur et les personnages à témoin de son projet esthétique, l'auteur joue avec l'illusion référentielle du corps et de l'esprit, l'illusion du pacte verbal entre personnages comme entre narrateur et locuteur, pour mimer la contradiction vitale et littéraire entre corps et parole, entre vérité historique et vérité artistique, entre *intentio auctoris* et *intentio actoris*. »

Le 29 février 2000, M. Fabrizio Pennacchietti, professeur à l'université de Turin, a présenté un exposé sur les versions orientales de la légende du crâne.

Le 7 mars 2000, Mme Élisabeth Mathieu, maître de conférences à l'université de Paris XII, a présenté un exposé sur les pécheresses repenties (Marie-Made-

leine, Marie l'Égyptienne, Thaïs, Pélagie) dans les textes de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge.

« L'intervention se proposait de comparer quatre vies de pécheresses repenties issues de la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine dans sa traduction française du XIV^e siècle, celles des saintes Marie-Madeleine, Marie l'Égyptienne, Thaïs et Pélagie. Ont d'abord été abordés les problèmes du temps, de l'histoire et de la chronologie afin de déceler d'éventuelles caractéristiques de ces vies en diptyque et de confronter deux théories concurrentes, celle de la fuite devant le temps dans l'hagiographie et celle du modèle historique et biographique dans ces mêmes textes. Les quatre vies montrent une même tension entre un projet historiographique et une conception traditionnelle et religieuse du temps qui ne voit dans l'existence terrestre qu'un pèlerinage provisoire préparant le seul temps réel, celui de l'Éternité des élus. Le temps n'est donc ni complètement absent, ni historicisant, il est symbolique. L'attention s'est portée dans un second temps sur l'espace. L'hagiographie magdalénienne trahit une scission entre un espace évangélique, lié aux lieux de l'Incarnation et un espace humain. Le premier préfigure la vie éternelle alors que l'espace humain, flou ou décrit par la négative reflète l'ambiguïté de la contemplation mystique, celle du là et de l'ailleurs. Dans la vie de sainte Thaïs s'opère de même un rétrécissement de l'espace qui va de pair avec une libération spirituelle, un essor de la subjectivité. L'espace de Marie l'Égyptienne lui, est dichotomique et sépare le profane du sacré ; tout déplacement géographique y devient un itinéraire spirituel. Enfin s'est posée la question du personnage, de la description des héroïnes au statut des personnages secondaires. La pécheresse glorifiée ou bien éblouit le regard et l'aveugle, ou bien se cache derrière les murs d'une cellule ou les habits d'un frère, rendant la description impossible. Le rôle secondaire de l'homme d'Église, récurrent dans les quatre vies, est en revanche capital. Il incarne l'Église en tant qu'institution, qui témoigne de ce qu'elle a vu, date et authentifie les actes des saints, écoute et transmet, voire convertit et là réside toute la finalité de la *Legenda aurea*. Par des voies diverses, ces quatre vies prêchent donc l'idéal du renoncement à la chair — le corps est oublié, travesti, consumé ou transcédé — et l'exaltation de la vie spirituelle. L'hagiographie de Jacques de Voragine joue avec les modèles esthétiques de son temps, ceux de la biographie ou du roman, tout comme les saintes repenties ont un temps joué avec les séductions du monde, mais pour mieux les rejeter par la suite. »

Mme Patrizia Gasparini, préparatrice temporaire attachée à la chaire, a soutenu le 14 avril 2000 devant l'université de Bologne une thèse intitulée : *L'Epopea longobarda di Pio Rajna. Edizione e commento*.

M. Z.

ACTIVITÉS DU PROFESSEUR
PUBLICATIONS

Livre en collaboration

Pages manuscrites de la littérature médiévale, par G. Hasenohr et M. Zink, Paris, Le Livre de Poche, Lettres gothiques, 1999, 95 p.

Livre traduit

El Juglar de Nuestra Señora, Salamanque, Sigueme, 2000, 198 p. (traduction espagnole par Jorge Sans Vila de *Le Jongleur de Notre Dame. Contes chrétiens du Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 1999).

Articles

« L'expression de la contemplation dans le *Mirour de seinte Eglyse* de saint Edmond d'Abingdon », *Plaist vos oïr bone cançon vallant ? Mélanges de Langue et de Littérature Médiévales offerts à François Suard*. Textes réunis par D. Boutet, M.-M. Castellani, F. Ferrand, A. Petit, Lille, Edition de l'université Charles-de-Gaulle — Lille 3, 1999, t. II, p. 1031-1040.

« Temps du monde et temps de l'âme dans l'œuvre de Froissart », *Metamorphosen der Zeit*, éd. E. Alliez, G. Schröder, B. Cassin, G. Febel, M. Nancy, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1999, p. 323-330.

(En collaboration avec Geneviève Hasenohr) « Jacques Monfrin (26 avril 1924 — 11 décembre 1998) », *Romania* 117, 1999, p. 1-3.

« Michel Zink, le conteur du Moyen Âge. Entretien avec Jean-Maurice de Montremy », *L'Histoire*, 235, septembre 1999, p. 30-31.

Préface au livre d'Ursula Bähler, *Gaston Paris dreyfusard. Le savant dans la cité*, Paris, CNRS, 1999, p. 9-10.

« Littérature(s) », *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, sous la direction de Jacques Le Goff et de Jean-Claude Schmitt, Paris, Fayard, 1999, p. 610-624.

« Le succès de la littérature médiévale », *Le Magazine Littéraire*, 382, décembre 1999, p. 38-40.

« Le poète désacralisé. Orphée médiéval et l'*Ovide moralisé* », *Le metamorfosi di Orfeo*. A cura di Anna Maria Babbi, Vérone, Fiorini, 2000, p. 15-27.

Préface à *Cultures italiennes (XII^e-XV^e siècle)*. Sous la direction de Isabelle Heullant-Donat, Paris, Cerf, 2000, p. I-III.

PARTICIPATION À DES COLLOQUES

4-6 septembre 1999. Domaine de La Borie. Colloque de l'Institut d'Études Littéraires du Collège de France avec le soutien de la Fondation Hugot. Organisation et ouverture du colloque : « L'œuvre et son ombre ».

10-12 septembre 1999. Anagni. 23^{ème} colloque international du Centro Studi sul Teatro Medioevale et Rinascimentale : « Letteratura e Dramaturgio dei Pellegrinaggi ». Communication : « La littérature française du Moyen Âge et la conscience du pèlerin ».

25-27 novembre 1999. Copenhague, Ambassade de France au Danemark — Institut français de Copenhague — Université de Copenhague. « Le Danemark et la France au Moyen Âge ». Communication : « *Le Livre du roy Rambaux de Frise et du roy Brunor de Dampnemarche. Un exemplum du bon gouvernement.* »

27-29 janvier 2000. Fondation Hugot du Collège de France. Colloque : « Locus, lieu en poésie, 2 ». Communication : « Dedans mon livre de pensée... ».

3 mars 2000. Rome, Centro di Studi Italo Francesi dell'Università di Roma III. Symposium : « Translatio. *Le Roman d'Eneas / Il Romanzo d'Enea* ». Présentation générale.

6 mai 2000. Paris, grand amphithéâtre de la Sorbonne. Colloque : « L'enseignement de la littérature ». Intervention : « La littérature pour elle-même ».

11-12 mai 2000. Université de Mulhouse. Colloque international « Translatio médiévale ». Conférence de conclusion : « Du même au même. Traduire et récrire. »

19-21 mai 2000. Centre culturel de Conques (Université de Toulouse-Le Mirail — Fondation Hugot du Collège de France). Colloque international : « Hommes et sociétés dans l'Europe de l'an mil ». Présidence de séance.

23-29 mai 2000. Venise, Fondation Giorgio Cini. Colloque international « Which God for which Humanity ? ». Présidence et synthèse de la journée du 25 mai : « Religions to the Service of Man ».

25-30 mai 2000. Université de Vérone. Colloque international : « Ulysse ». Communication : « Giraudoux, Ulysse et Elpénor ».

22-24 juin 2000. Université de Versailles — Saint-Quentin. Présidence de séance.

26 juin 2000. Université de Bonn. Colloque : « Philologie in Geschichte und Gegenwart ». Ce colloque a été l'occasion pour le groupe de recherches sur l'histoire de la philologie romane, qui s'est formé en 1999 dans le cadre de la chaire, de présenter un premier résultat de ses activités. Les communications des membres de ce groupe ont été les suivantes : Ursula Bähler, « Gaston Paris et les allemands » ; Alain Corbellari, « Bédier et son temps » ; Patrizia Gasparini, « Pio Rajna et le début de la philologie romane en Italie » ; Michel Zink, « Observations sur la situation et l'évolution de la philologie romane en France ».

CONFÉRENCES

Venise, Fondazione Giorgio Cini, XLI corso internazionale di alta cultura, « Città eterne », « Notre Dame et Santiago : mystères et récits » (4 septembre

1999). — Paris, Association « L'âge d'or de France », « Comment raconter les récits religieux du Moyen Âge ? » (25 février 2000). — Versailles, Académie de Versailles et de l'Ile-de-France, « Défendre l'enseignement de la littérature » (11 mars 2000). — Ljubljana, Institut culturel français, table ronde : « Les Lais de Marie de France » (23 mars 2000). — Université de Ljubljana, « Naissance du roman » (23 mars 2000). — Université de Ljubljana, « Rutebeuf » (24 mars 2000). — Yale University (New Haven, Connecticut), « On editing, Translating, Adapting, Rewriting and Reading Medieval Literature Today » (29 mars 2000). — Wesleyan University (Middletown, Connecticut), « Translatio : traduire, adapter, récrire, lire la littérature du Moyen Âge aujourd'hui » (30 mars 2000). — Boston College, « *La Vie des Pères* et l'aventure du salut » (4 avril 2000). — Lyon, Amicale des anciens élèves du Lycée du Parc, « La littérature médiévale au Collège de France en l'an 2000 » (17 juin 2000). — Paris, Musée National du Moyen Âge, concert de la compagnie Dialogos, *Le Voir Dit* de Guillaume de Machaut : présentation de l'œuvre et des pièces exécutées (1^{er} et 2 juillet 2000).

ÉMISSIONS DE RADIO ET DE TÉLÉVISION

« Tire ta langue », France-Culture, mardi 7 septembre 1999, 14 h-15 h (sur l'enseignement du latin). — « Patrimoine », Radio Courtoisie, jeudi 14 octobre 1999, 16 h-17 h 30 (pour les dix ans de Lettres gothiques). — « Panorama de l'histoire », Chaîne « Histoire », jeudi 28 octobre 1999, 20 h 15 (pour les dix ans de Lettres gothiques). — « Une vie, une œuvre », France-Culture, dimanche 12 décembre 1999, 17 h-18 h 30 (sur Guillaume de Machaut).

RESPONSABILITÉS UNIVERSITAIRES

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

SOUTENANCES DE THÈSES ET D'HABILITATION

6 novembre 1999, université de Poitiers (soutenance d'habilitation), Claudio Galderisi, *Une poétique des enfances. Fonctions de l'incongru dans la littérature médiévale* et autres travaux (directeur de recherche).

20 novembre 1999, université de Paris-Sorbonne, Véronique Dominguez, *Le corps dans les mystères de la Passion français du XV^e siècle : discours théologiques et esthétique théâtrale* (directeur de recherche).

18 décembre 1999, université de Paris-Sorbonne, Hélène Tétrel, *L'épisode de la guerre de Saxe dans la Chanson des Saisnes de Jean Bodel et dans la Karlamagnussaga. Avatars de la matière épique* (directeur de recherche).

8 juillet 2000, université de Paris-Sorbonne, Christine Ruby, *Mise en page et mise en texte dans les romans de Chrétien de Troyes (XIII^e-XIV^e siècle)* (co-directeur de recherche).

DISTINCTION

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