L'annuaire du Collège de France
Cours et travaux

114 | 2015
Annuaire du Collège de France 2013-2014

Littératures de la France médiévale

Michel Zink

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/annuaire-cdf/11944
DOI : 10.4000/annuaire-cdf.11944
ISBN : 978-2-7226-0448-3
ISSN : 2109-9227

Éditeur
Collège de France

Édition imprimée
Date de publication : 1 juillet 2015
Pagination : 645-660
ISBN : 978-2-7226-0414-8
ISSN : 0069-5580

Référence électronique
Michel Zink, « Littératures de la France médiévale », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 114 | 2015, mis en ligne le 23 mai 2016, consulté le 22 août 2022. URL : http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/11944 ; DOI : https://doi.org/10.4000/annuaire-cdf.11944

Tous droits réservés

Littératures de la France médiévale

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

ENSEIGNEMENT

Cours : Quel est le nom du poète ?

Le cours de 2013-2014 a poursuivi celui de l'année précédente en approfondissant par des exemples la réponse à la question posée : « Quel est le nom du poète ? ». On a donc commencé par rappeler le sens de cette question et la démarche suivie pour y répondre.

À la théorie littéraire du XX^e^ siècle finissant, qui privilégiait la lecture immanente des textes et mettait en cause la notion même d'auteur, a succédé depuis quelques années une critique résolument biographique. Les études historiques ont connu dans le même temps une évolution comparable : la biographie était déconsidérée par le mépris qui pesait sur l'histoire événementielle, voire sur l'idée que les destins et les décisions des individus pouvaient peser de façon décisive sur le cours de l'histoire. Mais la levée, certes un peu réticente, de l'oukase qui pesait sur les biographies est venue de l'école des Annales elle-même avec, en 1995, le *Saint-Louis* de Jacques Le Goff, et depuis lors les plus grands historiens écrivent des biographies et les ouvrages les plus influents sont souvent des biographies.

La poésie médiévale a été utilisée au service de ces orientations successives de la théorie, de la critique et de l'histoire littéraires au regard de la notion d'auteur. Il y a quelques décennies, on voyait une confirmation des convictions dominantes touchant à la fois la littérature en général, le fonctionnement de l'esprit et même l'idéologie sociale, d'une part dans son anonymat fréquent, qui paraissait un de ses traits caractéristiques, puisqu'il était déjà essentiel à l'interprétation qu'en avait donnée le romantisme et qu'il avait été peu remis en cause par la suite malgré le discrédit, au demeurant injuste, du médiévisme romantique, et d'autre part dans le caractère formel qui, pensait-on, la définit. Aujourd'hui où les biographies d'écrivains paraissent une approche essentielle à la compréhension de la littérature, voici que l'on devient attentif au fait que celle du Moyen Âge est loin d'être aussi systématiquement anonyme qu'on l'a dit. L'intérêt pour les formes que prend la relation de l'auteur à son œuvre invite à jeter un regard nouveau sur les jeux du

poète sur son nom, sur la révélation et la dissimulation de son identité, sur ses masques, sur les formes diverses de sa présence dans l'œuvre, qui fournissent une part non négligeable de la matière poétique. La littérature du Moyen Âge, qui avait fourni des arguments pour effacer le nom de l'auteur, en fournit à présent pour montrer son importance.

Tel avait été, en 2012-2013, le point de départ du cours. Le premier exemple abordé, celui des chansons de geste à travers le nom de Turoldus au dernier vers de la *Chanson de Roland* et celui de Bertrand de Bar-sur-Aube dans les chansons où il apparaît (*Girart de Vienne*, *Beuve de Hantone*, *Doon de Nanteuil*), justifiait l'hypothèse que la question du nom du poète pouvait aider à la compréhension de la littérature médiévale dans son ensemble. Dans les chansons de geste, la répartition d'une *personna* ou d'une *figura* d'auteur entre jongleur interprète de la chanson d'une part et compositeur du texte de l'autre était prévisible ; mais la tendance à confondre et à accréditer les deux figures en en faisant, au fil des versions et des remaniements, un personnage de l'histoire ne l'était pas. Elle défie nos conceptions de la vraisemblance tout en suggérant un type particulier d'adhésion au récit littéraire. Elle trouve au demeurant des équivalents dans des cas qui appellent une adhésion plus grande encore, celle de la foi. C'est ainsi qu'on peut lire dans un sermon français du XIII^e^ siècle : « Moïse écrit dans la Pentateuque qu'après la mort de Moïse… ».

On a proposé d'en tirer deux conclusions provisoires : le poète est traité comme un personnage ; le poème précède le poète. Que signifient ces deux formules ? Comment passe-t-on de l'une à l'autre ?

Le poète est traité comme un personnage : le dernier vers de la *Chanson de Roland* (*Ci falt la geste que Turoldus declinet*) a intrigué et irrité les philologues parce que, malgré tous les efforts, son ambiguïté est impossible à lever : il est impossible de décider si Turold est l'auteur de la chanson elle-même telle que nous la lisons ou l'auteur de sa source (une chanson primitive qui l'aurait précédée ou un récit d'une autre nature), ou encore s'il était un chanteur, un jongleur, un interprète du poème que nous lisons dans le manuscrit d'Oxford, un autre Taillefer, dont plusieurs auteurs, latins et français, disent qu'il a entonné la *Chanson de Roland* pour donner du courage aux combattants normands au début de la bataille de Hastings.

Cette ambiguïté a intrigué et irrité parce qu'elle a été considérée comme un hapax et une anomalie. Il allait de soi pour des philologues ou des historiens modernes que l'auteur a une identité clairement définie : ou Turold est l'auteur du poème que nous lisons, ou il ne l'est pas ; ou il est l'auteur du poème, ou il est un jongleur qui s'en fait l'interprète. Si nous ne pouvons en décider, c'est que nous comprenons mal le vers qui le nomme ou que ce vers est ambigu. De même, il allait de soi que l'auteur est une entité clairement distincte de l'œuvre et de ses personnages : il est extérieur à l'œuvre, puisqu'il la crée.

Or la comparaison avec les mentions du jongleur Bertrand de Bar-sur-Aube dans les différentes versions des chansons de geste où son nom apparaît nous a conduits à une conclusion différente. L'œuvre est explicitement rapportée à Bertrand de Bar-sur-Aube : dans notre langage, cela signifie qu'il en est l'auteur, et qu'il y est nommé en tant qu'auteur. Les variantes des manuscrits s'ingénient à tisser un lien toujours plus étroit entre l'œuvre et lui, comme pour le rendre indissociable d'elle et comme pour affirmer sa paternité. Mais elles le font de façon à rendre cette paternité impossible. Pour le présenter comme un auteur fiable, on le rapproche de plus en plus de la source de l'œuvre, jusqu'à le faire entrer dans l'histoire supposée très ancienne qu'elle relate et à en faire un des ses personnages, ce qui lui interdit

logiquement d'être l'auteur de l'œuvre réputée « nouvelle » qui nous est donnée à lire. Cette contradiction ne paraît pas frapper le Moyen Âge, comme s'il cherchait à identifier, non le producteur effectif du texte, mais une figure d'autorité. Plus son lien avec le contenu de l'œuvre est fort – parce qu'il a vécu à l'époque des événements et, mieux encore, parce qu'il y a participé – plus il peut être proclamé son auteur, parce que cette proximité accroît son autorité, mais moins il peut être considéré comme celui qui a composé le poème.

Ce qui fait l'auteur, c'est son intégration à l'œuvre, et non le geste par lequel, en la créant, il la met à distance et lui donne une existence autonome. C'est en ce sens qu'on peut dire que le poème précède le poète. À la différence de ce qui se passe dans l'autobiographie, à propos de laquelle on pourrait dire aussi que l'auteur est intégré à l'œuvre, ce n'est pas l'auteur qui affirme que l'œuvre raconte sa propre histoire, mais l'œuvre qui s'approprie l'auteur. Comme s'il y avait d'abord un poème qui phagocyte celui sous le nom duquel il est placé.

À regarder de près la façon dont les poètes et les « écrivains » (pour employer un mot anachronique, mais neutre) du Moyen Âge se mettent en scène dans leur œuvre, on constate qu'elle suppose une répartition entre deux « figures d'auteur », celle de l'auteur qui, selon les distinctions de saint Bonaventure, augmente (*augere*) la masse de ce qui s'écrit et celle de l'auteur qui a autorité (*auctoritas*) sur le contenu de l'œuvre. Ces deux figures d'auteur, ils ne les confondent pas. C'est nous, modernes, qui tendons à les confondre, faute d'être attentifs à leurs propres catégories et à leurs propres distinctions.

Ces distinctions se manifestent de façon objective par le recours tantôt à la première personne (je), tantôt à la troisième personne (il, untel) pour désigner ces figures d'auteur. Pourtant, nous avons tendance à mettre la même figure, la même *personna* derrière Villehardouin, extrêmement présent dans son œuvre, mais ne se désignant jamais qu'à la troisième personne et avec tous ses titres (« Geoffroy de Villehardouin, maréchal de Romanie et de Champagne ») ou derrière Jean de Joinville, tout aussi présent, et qui dit toujours « je » ; derrière celui qui se désigne comme « Chrétien de Troyes » ou « Chrétien » (*Crestïens seme, et fet semence / D'un roman que il encomence*), qui définit sa personnalité littéraire en énumérant ses œuvres antérieures (début de *Cligès*) et derrière le « je » qui intervient dans les romans de Chrétien pour commenter l'action (« je crois qu'on peut trop se taire aussi bien que trop parler ») ; ou encore derrière le « je » lyrique anonyme et derrière le nom du poète apparaissant dans la chanson, soit à la troisième personne (« Marcabru a fait les paroles et la musique ») ou, exceptionnellement, en combinant avec l'emploi de la première personne (« Je suis Arnaut qui amasse le vent »).

Avant d'analyser le souci et la façon de se nommer et la répartition entre *je* et *il* chez quelques romanciers, qui emploient tantôt l'un tantôt l'autre, on a commencé par un cas plus complexe et vraiment unique emprunté à la poésie lyrique : celui de la chanson supposée volée par Arnaut Daniel à un autre poète. Comme il en avait déjà été question dans un cours il y a six ou sept ans et que j'y étais depuis revenu dans un autre cadre, je me suis contenté de le résumer. Mais il était difficile de le passer sous silence. Il montre en effet que même le domaine de la poésie lyrique, où la paternité du poète semble la plus revendiquée et où n'ont pas cours des formules comme « *Or dist li contes* », si usuel dans les romans en prose pour désigner de manière indissociable le conte en train de s'écrire et le modèle qu'il suit ; même dans le domaine de la poésie lyrique, qui est celui où *trobar* et *trover* désignent la nouveauté de la composition poétique, il est au moins un cas où l'on

voit le poète n'être pas, au regard du poème, dans la position assurée du « compositeur ». La *razo* de la chanson d'Arnaut Daniel *Anc ieu non l'aic, mas elha m'a* (*BdT* 29.2) en tire un roman qui prétend la renvoyer à son véritable auteur. Mais il n'empêche que la chanson reste placée sous le nom d'Arnaut Daniel et que c'est justice : elle ne peut être que d'Arnaut Daniel car elle ne peut pas être de lui, et inversement.

On a présenté brièvement ce cas logiquement insoluble. La question posée par la *razo* est exactement : quel est le nom du poète ? Si la réponse donnée par le roi d'Angleterre (« le nom du poète est Arnaut Daniel ») nous paraît injuste, c'est que le poète est pour nous strictement celui qui a composé le poème (dans la *razo*, le jongleur, rival d'Arnaut). Mais pour le Moyen Âge le poète peut être cette figure tutélaire, intérieure au poème, assimilée par lui, et qui lui donne sa substance. Arnaut Daniel est au regard de la chanson un peu dans la situation de Bertrand de Bar-sur-Aube, dont certains manuscrits de *Beuve de Hantone* renforcent l'autorité d'auteur en en faisant un personnage de l'histoire, donc quelqu'un qui n'a pas pu composer le poème. Devant la contradiction qui fait le sel de cette chanson dont l'attribution à Arnaut Daniel ne fait pas de doute, la réponse de la *razo* est de chercher un autre poète derrière le poète et donc de supposer que le nom du poète est un *pseudo-nom*, un *pseudonyme*.

S'agissant des troubadours, l'évocation d'un pseudonyme évoque immédiatement l'usage du *senhal* et la confusion des poètes ou des personnages (Arnaut et le jongleur sont interchangeables) évoque l'usage de *senhals* réciproques. L'intervention, dans le cadre du séminaire, de Federico Saviotti, qui a récemment renouvelé la question nous dispensait de la traiter en détail dans le cours. On s'est contenté d'en rappeler l'historique pour nous interroger sur la relation entre le *senhal* et le sobriquet et sur le jeu entre la révélation et la dissimulation de l'identité.

On a particulièrement insisté sur la pratique du *senhal* réciproque. Partager un *senhal*, c'est accepter d'être confondu avec l'autre. C'est accepter une substitution d'identité. C'est, s'agissant de troubadours, accepter que le nom du poète ne soit pas unique et donc que la paternité des poèmes puisse ne pas l'être. C'est suggérer que la situation d'Arnaut Daniel et du jongleur n'est pas si surprenante qu'elle nous le paraît.

Toutefois, le cas le plus fréquent n'est pas celui où le *senhal* est partagé entre deux poètes, mais celui où il est partagé entre le poète et un de ses amis (souvent un de ses protecteurs). Cette situation plus banale est moins intéressante, touchant la relation entre l'identité du poète et la création poétique, mais dans ce cas le *senhal* est plus que jamais un nom du poète produit par le poème : c'est le talent poétique du troubadour qui lui permet de s'élever jusqu'au niveau de son mécène et de se trouver avec lui sur un pied d'égalité allant jusqu'à cette sorte d'identité fusionnelle qu'affiche le *senhal* réciproque.

Du côté du sobriquet, on a rappelé le cas de Marcabru et, brièvement, celui de Cercamon, avec l'hypothèse de Luciano Rossi. Ces deux exemples complexes et fameux conduisent à la conclusion que l'on est toujours dans le monde du *senhal*. Le nom du poète n'est pas son « vrai » nom au sens de l'état-civil. Est-ce donc un masque, puisqu'il cache le « vrai nom » ? Pas du tout. C'est le contraire d'un masque. C'est un révélateur. Qu'importe le « vrai nom » ? Qu'importe l'état-civil ? Le *senhal* est un *signe*, un *signalement*. Il donne à entendre. Le surnom, qui s'ajoute au nom et le remplace, est révélateur. Révélateur de quoi ? Non pas de l'identité du

poète, mais de ce que le poème dit du poète. Révélateur du poète tel que le poème le façonne. Plus que jamais, le poème précède le poète.

Avant de passer aux romanciers, on a signalé un cas qui montre a contrario que l'identité réelle du poète n'est rien : celui de la *Chanson de la croisade albigeoise* et de ses deux auteurs, Guillaume de Tudèle et l'anonyme toulousain. Là encore, on s'est contenté, dans le cours donné à Paris, de résumer les conclusions, la démonstration ayant été conduite de façon plus détaillée dans une séance du cours délocalisée à l'université de Princeton.

La relation entre les deux auteurs de la *Chanson de la croisade albigeoise* appelle immanquablement à l'esprit celle entre les deux auteurs du *Roman de la Rose*, trop classique, trop connue, trop étudiée pour mériter qu'on s'y attarde. On en a rapidement rappelé les données, qui constituent comme un cas d'école sur le nom du poète. À leur lumière (ou à leur obscurité) le prologue du roman, d'une part nous a frappés comme un cas où l'anonymat est plus révélateur du poète que ne le serait son nom, d'autre part a offert un point de comparaison avec ce que nous ont ensuite révélé les « vrais » romans, c'est-à-dire des romans qui ne sont pas de purs romans du moi consistant en un rêve allégorique ou en une mise en scènes de la vie intérieure.

Chacun sait que nous ne connaissons Guillaume de Lorris qu'à travers Jean de Meun, qui fait dire à Amour, au moment où il entraîne ses partisans à attaquer le château de Jalousie dans lequel Bel Accueil est enfermé, qu'il est juste d'aider Guillaume de Lorris dans sa quête amoureuse. Il place ainsi dans la bouche d'Amour le nom de son prédécesseur, l'auteur du début du roman, en même temps qu'il en fait le personnage de ce roman dont il est le continuateur. Le roman a été commencé par Guillaume de Lorris (qui ne se nomme pas) et il raconte à la première personne le rêve de Guillaume de Lorris ; il est poursuivi par Jean de Meun qui continue à raconter le rêve de Guillaume de Lorris : le « je », qui est au début celui de l'auteur, ne le reste pas lorsque l'auteur change : il devient celui d'un personnage distinct de ce second auteur.

Mais tout cela est placé dans la bouche d'Amour, qui est un personnage dans le rêve du « je » qui est Guillaume de Lorris, mais qui n'est pas Jean de Meun. Or, le temps de ce rêve est antérieur à celui où Jean de Meun écrit, puisque Jean de Meun, précisément par la voix d'Amour, spécifie qu'il poursuivra le roman quarante ans après Guillaume de Lorris en laissant entendre que Guillaume est mort dans l'intervalle. Amour donne donc à son propos la forme d'une prophétie, puisque, encore une fois, dans l'argument du roman, il est un personnage dans le rêve du narrateur, identifié à Guillaume de Lorris et que tout le récit se déroule dans le temps du rêve et le temps d'un rêve : il annonce que Guillaume de Lorris consacrera un roman au rêve qu'il est en train de faire (puisque l'époque du rêve n'est pas celle du roman et que le prologue précise que le rêveur– narrateur – écrivain a fait ce rêve quatre ans avant le moment où il le met par écrit et rédige ce prologue) ; il cite les vers 4023-28 en spécifiant que ce sont les derniers composés par Guillaume (nous sommes à ce moment-là aux vers 10530-10534, à peu près exactement au milieu du roman) et il poursuit en annonçant que Jean Chopinel, natif de Meun, prendra la relève et poursuivra le roman jusqu'au bout (il en cite même le dernier vers).

L'extraordinaire imbrication des auteurs et de leurs noms, du narrateur et des personnages, de l'époque du rêve et de l'époque de rédaction du roman, de l'époque de rédaction des deux parties du roman (Jean de Meun dit le poursuivre plus de quarante ans après Guillaume de Lorris, mais ce nombre quarante ne doit peut-être

pas être pris à la lettre), du *je* narrateur, du *je* auteur, du *je* personnage – cette extraordinaire imbrication est peut-être unique dans la littérature.

C'est en ayant ces éléments présents à l'esprit et en prenant en compte les éléments nouveaux que les travaux de Luciano Rossi apportent à la biographie de Jean de Meun et à sa possible connaissance du chanoine d'Orléans nommé Guillaume de Lorris que l'on est revenu sur le prologue et au passage du *je* glossateur au *je* narrateur et au *je* personnage. Cependant, malgré les malicieux efforts de distanciation de Jean de Meun, le *Roman de la Rose* a si bien été senti, et à juste titre, comme l'expression et l'expansion des états de conscience d'un *je* narrateur que lorsque, cinquante ans après Jean de Meun, Guillaume de Digulleville, moine de Chaalis, écrit en 1330-1331 son *Pèlerinage de vie humaine*, il ne se contente pas de raconter son rêve, mais précise qu'il a fait ce rêve parce que, juste avant de s'endormir, il avait lu le *Roman de la Rose*, dont l'influence se marque dès les premiers vers au fait que la cité de Jérusalem, où il désire se rendre, lui est montrée dans un miroir, comme le bouton de rose dans la fontaine de Narcisse au début du *Roman de la Rose*.

On a ensuite examiné la question du *il* associé au nom du romancier comme auteur et du *je* associé au nom du romancier comme narrateur dans des romans qui ne se donnent pas pour des projections narratives du for intérieur comme le *Roman de la Rose* ou le *Pèlerinage de vie humaine*. De même que le poème précède le poète, de même le *il* précède le *je*. Le *je* prend sens et se modèle à travers l'histoire ou le propos initiés par le *il*. L'œuvre s'ouvre sur une présentation objective et comme distanciée de l'auteur, qui parle de lui à la troisième personne, et de l'œuvre, qu'il situe en relation avec la source d'où elle est extraite et avec la tradition d'où elle découle. Le *je* qui se manifeste ensuite et intervient dans l'histoire en train de s'écrire ou en train de se conter n'est qu'implicitement ou tacitement un avatar de l'auteur désigné comme *il*. Ce glissement et ce non-dit permettent toutes les ruses.

On commencé par le plus connu, les romans de Chrétien de Troyes, et par le premier, *Érec et Énide*, dont le prologue suit, s'agissant de la mise en scène de l'auteur, le mouvement le plus attendu. Il va de la plus grande généralité d'un propos sans auteur (un « proverbe au vilain », c'est-à-dire attribué au vilain, appartenant à la sagesse populaire et paysanne) à un commentaire, lui-même général et impersonnel, de ce proverbe appliqué à la fonction d'auteur, puis à la désignation de l'auteur par son nom et à la troisième personne, puis à la prise de parole de l'auteur à la première personne, enfin un retour au nom et à la troisième personne, mais sous la forme d'un plaisanterie qui réintroduit subrepticement la plus forte présence personnelle, cette fois associée au nom.

Ce prologue réunit les deux lieux communs habituels des prologues médiévaux : le premier est qu'il faut faire profiter les autres du savoir ou de la sagesse qu'on a reçus en partage (c'est la lampe sous le boisseau des trois évangiles synoptiques). Écrire l'œuvre qu'il entreprend est donc pour l'auteur une obligation morale. Le second est que cette œuvre, on en trouve ailleurs des versions corrompues, mais que l'auteur se flatte d'en donner la version véridique.

En un sens, le prologue d'*Érec et Énide* ne fait rien d'autre que développer ces deux lieux communs. Mais l'essentiel est ailleurs, comme entre les lignes, dans un mouvement subreptice du texte qui dégage peu à peu une figure d'auteur et un nom d'auteur, et qui le fait à la fois avec insistance et dans l'ambiguïté. L'auteur approuve la sagesse commune du proverbe au vilain initial et la prend à son compte. Mais pourquoi le prend-il à son compte ? Quel rapport établit-il entre l'affirmation qu'il

y a des choses, méprisées à tort, qui valent mieux qu'on ne croit et les deux lieux communs d'auteur qui forment le socle de son prologue ?

Là est la première malice, là le premier glissement. Chrétien ne prétend pas que l'histoire qu'il va raconter est en soi d'une importance capitale ; il dit seulement qu'en taisant ce qu'on sait, on peut manquer l'occasion de dire quelque chose qui ferait plaisir à entendre : du fameux « plaire et instruire », il ne garde que « plaire ». Là où on attend : « il ne faut pas mépriser ce qui paraît seulement divertissant, car – qui sait ? – on peut y trouver matière à s'instruire », il dit : « il ne faut pas hésiter à se donner du mal pour dire ce que l'on sait, car – qui sait ? – on peut y trouver matière à divertissement. Ce n'est qu'un peu plus loin qu'il mentionnera l'obligation de « bien apprendre » (enseigner).

Cette remarque, il ne la fait même pas en son nom propre, mais il prétend, contre l'évidence, rester dans la généralité du proverbe et se contenter de le gloser. Il ne se nomme que pour la confirmer. Il n'entre ainsi dans le jeu que par la bande, mais aussitôt il s'impose en donnant à la fois son nom, Chrétien, et son lieu d'origine, Troyes (qu'il ne nommera plus dans ses autres romans). C'est que la confirmation du propos général n'est qu'une feinte. Ce n'est pas l'essentiel. L'essentiel, c'est ce qui suit et qui est introduit, une fois de plus, par la bande, comme un rebond et une incidente (cela annonce les « transitions glissées » si caractéristiques du style de Chrétien).

Ce rebond incident, ce sont les deux vers capitaux qui ont à eux seuls suscité toute une bibliographie : *Et trait d'un conte d'aventure / Une tres belle conjunture*. Ces vers, en fin de phrase (si tant est qu'on puisse fixer en ancien français la fin de la phrase), après la copule, comme un ajout après l'affirmation première, glissent que ce Chrétien de Troyes, qui ne s'est d'abord nommé que pour confirmer la vérité générale du proverbe au vilain, est l'auteur de l'ouvrage qui commence. Mais « l'auteur », c'est vite dit. Sa formulation, qui a fait couler tellement d'encre, est qu'il « tire d'un conte d'aventure une très belle conjointure ». Qu'est-ce qu'une conjointure ?

Depuis Jean Frappier, on admet que la conjointure désigne la composition du roman, l'agencement et l'articulation de ses parties du roman « conjointes » ensemble de façon à lui donner un sens. Cette interprétation peut trouver un argument en sa faveur dans les derniers vers du prologue, qui opposent la « conjointure » que Chrétien tire du conte aux jongleurs qui le corrompent et le dépècent. Son adoption a encouragé et justifié l'attention portée à l'organisation et à la composition des romans médiévaux – particulièrement ceux de Chrétien lui-même – et les tentatives pour montrer que c'est elle qui livre le sens du roman.

Mais l'hypothèse est en réalité plus fragile qu'elle ne paraît. D'une part, ce sens du mot « conjointure » n'est pas clairement confirmé par d'autres exemples. Si Chrétien fait du mot un emploi rare ou qui lui est propre, on s'étonne qu'il ne l'ait pas glosé ou qu'il n'ait pas au moins attiré l'attention sur lui et sur le procédé littéraire qu'il recouvre. D'autre part, le sens d'organisation ou de composition de l'ouvrage a quelque chose d'anachronique. Le Moyen Âge scolastique connaît, certes, la division d'un sujet en parties et la progression dialectique de la pensée de l'une à l'autre : c'est le principe même des exercices universitaires. Mais rien ne permet de dire que des romans aient été construits sur le même principe ; s'ils l'ont tenté, on ne peut pas dire que le résultat soit clair ni le succès éclatant.

Enfin, dans le contexte du prologue d'*Érec et Énide*, ce n'est pas ce sens que laisse attendre le mouvement de la phrase et de la pensée : chacun doit faire connaître et diffuser ce qu'il sait ; Chrétien dit qu'il faut s'efforcer d'avoir une

pédagogie ou une didactique efficace (« bien dire et bien enseigner ») et il tire d'un conte d'aventures une très belle *conjointure*. Un tel enchaînement laisse entendre que ce qui est *conjoint*, ce ne sont pas les parties de l'ouvrage composé par Chrétien entre elles, mais cet ouvrage avec sa source, le conte d'aventures : le conte d'aventures et ce que Chrétien en tire (le roman, mais aussi son sens et sa leçon) se conjoignent bien, s'adaptent bien, par opposition aux morceaux de bric et de broc que livrent les jongleurs ; son roman est une bonne *adaptation* du conte d'aventure.

On a ensuite dégagé de façon plus classique les autres éléments de ce prologue. La supériorité que revendique Chrétien n'est pas dans sa fidélité à une source qu'il faudrait respecter parce qu'elle est importante et parce qu'elle est vraie (ce n'est qu'un conte d'aventure qui appartient à la catégorie des choses dont on ferait aisément peu de cas et auxquelles le vilain nous invite à prêter attention tout de même), elle est dans la qualité de son adaptation. Les jongleurs qui *dépècent et dérompent* le conte ont tort, non parce qu'ils portent atteinte à sa vérité, mais parce qu'ils n'ont aucun sens pédagogique et en font disparaître l'intérêt et la leçon. En même temps qu'il se nomme, Chrétien de Troyes s'attribue donc en tant qu'auteur une importance nouvelle, proportionnelle au peu d'importance de la matière dont il part (un « conte d'aventure » qu'on aurait tendance à mépriser). Cette importance est confirmée, mais à sa manière légère, ambiguë et humoristique dans les derniers vers du prologue, qui jouent de l'alternance entre la première et la troisième personne pour une apparente vantardise qui est une lapalissade modeste jouant sur le nom de Chrétien et le mot chrétienté.

Ce calembour invite à revenir sur le mot *conjointure*. Un roman dont les parties sont bien conjointes, selon l'hypothèse la plus fréquemment admise, ou un roman dont le sens et la leçon sont bien *conjoints* au canevas qu'il exploite selon l'hypothèse que nous avons tendance à préférer. Soit. Mais quel est le sujet de ce roman ? C'est l'histoire de deux jeunes époux. Quelle est sa leçon ? La façon dont il faut vivre l'amour conjugal. Ce roman est une histoire de *conjoints*. Il est permis de se demander si, avec une malice analogue à celle qui lui dicte le jeu de mots Chrétien/chrétienté, Chrétien n'a pas employé ce mot de *conjointure* par jeu de mots sur le sujet et sur les héros de son roman.

S'il y a souvent dans les romans médiévaux une coupure, une solution de continuité, entre le « il » de l'auteur qui se présente dans le prologue et le « je » qui intervient ensuite dans le roman. Chrétien s'arrange pour faire le lien entre l'un et l'autre, pour réduire la fracture.

On a analysé ensuite les diverses façon dont ses successeurs se sont inspiré du prologue d'*Érec et Énide*, des plus maladroits, comme Renaut de Beaujeu (ou de Bagé) dans le *Bel Inconnu*, qui emprunte à Chrétien des vers entiers dont le sel lui échappe et qu'il affadit en les reproduisant hors de propos, aux plus subtils, comme Hue de Rotelande dans *Ipomédon*. On s'est arrêté longuement sur ce dernier roman en en faisant le point de départ de comparaisons, non seulement avec Chrétien, mais avec Wace, avec Gautier Map, avec Benoît de Sainte-Maure, avec le *Tristan* de Thomas, avec *Joufroi de Poitiers*, etc.

Hue de Rotelande est un auteur qui, au début de son roman, se présente comme romancier en se désignant à la troisième personne et en se nommant, c'est-à-dire de façon traditionnelle, mais dont la personnalité envahissante, paradoxale, provocante, déborde sur cette présentation. D'une part, il révèle sa personnalité avec plus de précision, d'humour et de truculence à mesure que le roman avance, comme

le montrent sa référence à Gautier Map et sa conclusion coquine. D'autre part, il fait interférer son « je » avec l'exposition du travail du romancier.

Enfin, ce « je » intervient dans le roman pour commenter le récit des événements que fait le romancier (c'est-à-dire pour commenter son propre récit). Chaque fois que le timide Ipomédon hésite, se désole en monologues interminables, renonce à se déclarer quand il le pourrait, se dissimule, s'enfuit, ce « je » s'impatiente et déclare haut et fort qu'à la place de ce benêt, il aurait été plus hardi. Il montre ainsi de façon amusante qu'il n'est pas dupe des retards qu'il apporte artificiellement à l'intrigue de son propre roman. Et il forge en même temps peu à peu le personnage de séducteur cynique et grivois qui s'exprime dans les derniers vers du roman et qui s'identifie alors explicitement à l'auteur Hue de Rotelande, habitant Credenhill. Quelques décennies plus tard, l'auteur de *Joufroi de Poitiers*, qui parsème son roman de commentaires sur le comportement des femmes, utilisera un procédé analogue, mais en sens inverse : il se présente dans le prologue comme un amoureux transi et chaque fois qu'il décrit les succès amoureux et les exploits érotiques de son héros déluré, vaguement inspiré de Guillaume le Troubadour, il soupire qu'il voudrait bien être à sa place en se plaignant de sa timidité et de la cruauté de sa dame.

On a repris alors l'analyse des prologues de Chrétien, mais tout est déjà dans celui d'*Érec et Énide*. Les autres introduisent, à partir de tel ou tel de ses éléments, des variations ou des enrichissements que l'on a étudiés.

Le trait qui a été le plus remarqué est que le poète désormais ne se désignera plus jamais comme Chrétien de Troyes, mais seulement comme Chrétien. Parce que, dit-on généralement, il était désormais si connu qu'il n'avait plus besoin de préciser sa ville d'origine et que son seul nom suffisait à l'identifier. Peut-être… L'explication ne convainc qu'à demi. Chrétien n'était pas un nom si rare qu'il pût suffire à identifier un auteur, même connu. L'auteur de *Guillaume d'Angleterre* dit s'appeler Chrétien et, quoi qu'on ait soutenu, n'est certainement pas Chrétien de Troyes (il est vrai qu'il veut peut-être se faire passer pour lui). Et sommes-nous si sûrs qu'*Érec et Énide* avait immédiatement suffi à assurer la gloire de Chrétien de Troyes ? Il semble qu'il vaille mieux chercher l'explication de la façon dont l'auteur se désigne du côté des circonstances particulières à chaque prologue et de son contexte propre. C'est ce qu'on a tenté de faire.

Par exemple, dans celui de *Cligès*, Chrétien se présente sans se nommer tout de suite, mais quand il finit par le faire, à deux reprises, c'est en se situant dans une relation précise au regard de l'œuvre qu'il entreprend. Il se présente d'abord comme le fait un auteur : en énumérant ses œuvres. Pas de nom sur la couverture, mais la liste « Du même auteur ». La réponse à la question « Quel est le nom du poète ? » est : « Celui qui avait auparavant composé telle et telle œuvre » – cette énumération précieuse et si connue.

Il se présente et se désigne à la troisième personne, mais passe à la première pour se mettre en scène dans son rôle de conteur (*Cil qui fist d'Erec et d'Enide… .I. novel conte recomence… mais ainz que de lui rien vos die…*). Conteur d'une histoire qui se déroule significativement entre la Grèce et la Bretagne, entre l'empire de Constantinople et le royaume du roi Arthur. Et c'est à propos de ce sujet que l'auteur se nomme un peu plus loin, juste avant, puis juste après le développement fameux sur la *translatio imperii et studii*.

Une fois de plus, le nom de l'auteur est, si l'on peut dire, « à l'extérieur » de l'œuvre, le « je » à l'intérieur. Chrétien est un des maillons dans la chaîne de la *translatio studii*. Il lit les livres qui lui ont été transmis et il en compose d'autres :

« il compose son conte comme l'histoire le raconte ». Dans le cadre de la *translatio studii*, il raconte une histoire de *translatio imperii* : celle d'un empereur de Constantinople qui vient à la cour du roi Arthur. Mais dès qu'on est à l'intérieur du roman, dès qu'il a commencé, c'est « je » qui raconte et qui commente. C'est « je » qui dit : « Je vous parlerai d'Alexandre » (v. 64). Mais il ne dirait jamais : « Je m'appelle Chrétien de Troyes ».

Même un poète « personnel », selon l'expression moderne, comme Rutebeuf, même ce poète qui raconte le plus souvent sa propre histoire, même ce poète qui commente son nom par référence à sa propre manière poétique (*Rutebuef qui est dit de rude et de buef* ; *Rutebuef qui rudement œuvre / Car rudes est selon la somme*, etc.), même ce poète ne dit jamais « Je m'appelle Rutebeuf ». Ou plutôt si : il le dit une fois, mais c'est dans un rêve, en s'adressant à un personnage de ce rêve ; il le dit en tant qu'il est lui-même un personnage de son rêve dans le *Dit d'Hypocrisie et d'Humilité*.

Que le nom de l'auteur en fonction d'autorité soit donné à la troisième personne, on le constate aussi dans le prologue du *Chevalier de la Charrette* (par contraste avec le *je* qui fait sa cour à la comtesse de Champagne) et dans celui du *Conte du Graal*. On le voit même *a contrario* dans le *Chevalier au Lion*, où il n'y a en apparence pas de prologue, mais où la digression des vers 18-40 sur la disparition de l'amour et de la courtoisie en est un, qui permet à l'auteur de prendre position au regard d'une vérité générale (comme dans le prologue d'*Érec et Énide*) et de se placer en position de narrateur à la première personne.

Quant au prologue du *Conte du Graal*, il réunit tous les éléments des prologues des quatre premiers romans en donnant à l'auteur une autorité qu'il n'avait jamais eue jusque-là : le nom de Chrétien est à l'origine du roman qu'il crée, qu'il sème comme Dieu lui-même, le semeur de la parabole. Il est tellement dissocié de la mention du « livre » du comte Philippe de Flandre, glissée en passant à la fin du prologue, que le roman ne semble plus avoir d'autre source que son auteur.

D'autres pistes ont été simplement signalées, soit que le temps ait manqué pour les suivre, soit que les thèmes aient été traités dans les séances du cours délocalisées hors de France.

D'abord, celle des œuvres dont l'auteur révèle son nom en le dissimulant, soit au moyen d'une signature par acrostiche, soit par une devinette ou un jeu de mots.

Le premier procédé, l'acrostiche, est très pratiqué à la fin du Moyen Âge. On en a examiné un seul exemple, plus ancien, celui du début de la très libre adaptation en vers français de la *Consolation de Philosophie* de Boèce sous la forme d'un débat entre un clerc et Philosophie qu'est le *Roman de Philosophie* de Simon de Freine (avant 1147-vers 1220), chanoine de Hereford et ami de Giraud de Barri (on est donc dans le même milieu littéraire anglo-normand et gallois qu'avec Hue de Rotelande). Cet incipit appelle trois remarques. La première est que le fait que l'auteur se nomme par acrostiche lui évite de le faire dans le texte lui-même. Du coup, le prologue est entièrement consacré à la présentation de l'œuvre sans la moindre référence à l'auteur. La mention initiale de la consolation et du réconfort que procure le roman qui commence, lieu commun des prologues, est ici parfaitement à sa place, puisqu'il ne s'agit pas du plaisir ou de la consolation ou de la distraction que l'on trouve à écouter une histoire, mais que le sujet même de l'œuvre est la consolation et le réconfort qu'apportent Philosophie. Cette consolation et ce réconfort sont dans l'exhortation à être indifférent aux aléas de la fortune, en bien ou en mal, et particulièrement à se détacher des biens matériels. La leçon est donnée

de façon impersonnelle, puisque l'acrostiche évite à l'auteur de se mettre en scène. Du coup, l'auteur laisse assez habilement le champ libre au personnage dans la bouche duquel sera placé cet enseignement, Philosophie personnifiée.

La deuxième remarque est qu'à lui seul le nom « Simund de Freine » ne suffit pas et que l'acrostiche complète, qui n'a pas tout de suite été perçue, est *Simund de Freine me fist*. Cela confirme que le nom à lui seul ne désigne pas clairement l'auteur. Ce peut être celui d'un copiste, d'un intermédiaire, d'un jongleur, d'une référence littéraire intégrée au récit lui-même comme nous l'avons vu avec Bertrand de Bar-sur-Aube. La signature exige la précision « me fit », comme le confirme, dans le domaine de la sculpture, le fameux *Gislebertus hoc fecit* du tympan d'Autun.

La troisième remarque est précisément liée à la comparaison avec *Gislebertus hoc fecit*. Depuis une quinzaine d'années, des travaux ont soutenu que Gislebertus pourrait n'être pas le sculpteur, mais le commanditaire (un comte d'Avallon). Un des arguments en jeu est que les signatures de ce genre sont bien attestées d'autre part, mais que la formule usuelle est *X me fecit*, et non *hoc fecit*, autrement dit la formule même de Simon de Freine. Cette formule, attestée aussi bien à propos d'une œuvre littéraire que d'œuvres iconographiques, est frappante en ce qu'elle fait parler l'œuvre même. La subjectivité est du côté de l'œuvre, non du côté de l'auteur. La constatation que l'auteur, quand il se nomme, parle de lui à la troisième personne, mais qu'il intervient à l'intérieur de l'œuvre à la première personne – cette constatation, si banale et sur laquelle on pourrait m'accuser d'avoir trop insisté, prend tout son sens. Dans une sorte d'éclatement du sujet, l'instance qui est en droit de dire *je* et qui se considère comme le moi n'est pas du côté de l'auteur, mais du côté de l'œuvre, à laquelle elle est intégrée et avec laquelle elle se confond.

En ce sens aussi, l'œuvre prend le pas sur son créateur.

L'œuvre prend le pas sur son créateur ; le poème précède le poète : ces paradoxes faciles, un peu ronflants, et qui fleurent bon les années 70 du siècle passé peuvent paraître creux. L'auteur parle de lui à la troisième personne quand il se nomme ou quand précise les contours et le sens de son travail créateur, mais c'est à la première personne qu'il prend la parole ou intervient à l'intérieur de l'œuvre : cette constatation peut paraître une banalité.

Avons-nous donc perdu notre temps en flânant au gré des exemples qui ont illustré ces propositions ? Pas complètement, car ce qu'ils font ressortir, c'est une sorte d'éclatement des instances de la personnalité. Non pas : « ça parle » ou « personne ne parle » ou « seule parle l'empreinte sociale », comme on l'aurait dit il y a quarante ou cinquante ans. Mais : qui parle ? Comment distinguer le moi du non-moi, le *je* du *il*, le *il* d'un autre *il*, alors que le discours poétique et le récit romanesque phagocytent tout ce qui vit en eux et tout ce qui s'exprime à travers eux ?

Nous avons commencé en relevant la naïveté (ainsi la percevions-nous) des chansons de geste qui pensent accréditer leur propos en transformant la figure d'auteur en personnage de l'histoire. Mais la répartition du *il* et du *je* dans les romans dit-elle autre chose que cette intégration de l'auteur à l'œuvre, et donc de cette affectation d'antériorité de l'œuvre au regard de l'auteur ? Le subtil Jean de Meun agit-il différemment en renvoyant le *je* narrateur, rêveur et personnage du rêve, à un auteur différent de lui-même et auquel c'est lui qui donne existence dans le roman ? Hue de Rotelande ou Simon de Freine n'obéissent-ils pas à la même logique inversée, le premier en se faisant le porte-parole d'Ipomédon saluant les lecteurs de son roman, le second en donnant la parole au poème qu'il écrit en acrostiche et en marge de ce poème lui-même ?

« Quel est le nom du poète ? » n'est pas une question absurde. Elle n'est pas l'équivalent de « Quelle est la couleur du cheval blanc d'Henri IV ? » Mais c'est une question insoluble, qui, quand on examine la variété et la complexité des effets littéraires, se dilue dans la multiplicité des instances du moi et des avatars de la figure d'auteur.

Quatre heures de ce cours ont été délocalisées à l'université de Princeton en octobre 2013 (« Assuming the Foe's Identity : The Song of the Albigensian Crusade and its Two Authors »), à l'université de Bonn en janvier 2014 (« La maladie comme identité poétique dans la littérature médiévale ») et à l'université de Lisbonne en mars 2014 (« "Sous le signe de François Villon" (Blaise Cendrars). La signature comme dissimulation dans la poésie du Moyen Âge »).

Toutes les heures de cours données à Paris ont été diffusées par France-Culture dans le cadre de l'émission « Éloge du savoir » et peuvent être téléchargées sur le site Internet du Collège de France [a].

Séminaire

Le séminaire, en relation avec le cours, a accueilli les invités suivants :

– le 18 décembre 2013, M. Michel Jarrety, professeur à l'université de Paris-Sorbonne : « Valéry : vers un poète sans nom ? » ;

– le 15 janvier 2014, M. Claudio Galderisi, professeur à l'université de Poitiers : « Le gai savoir des copistes médiévaux : l'auteur du *Bel Inconnu* » ;

– le 22 janvier 2014, M^me^ Élisabeth Mathieu-Pinto, professeur à l'université d'Angers : « Pauvretés de Rutebeuf » ;

– le 29 janvier 2014, M. Patrick Labarthe, professeur à l'université de Zurich : « Masques de soi dans *Moralités légendaires* de Jules Laforgue » ;

– le 5 février 2014, M. Francesco Zambon, professeur à l'université de Trente : « L'Estoire del Saint Graal » ;

– le 12 février 2014, M. Federico Saviotti, chercheur à l'université de Pavie : « L'énigme du *senhal* ».

Les séances du séminaire sont également disponibles en audio et en vidéo sur le site Internet du Collège de France [b].

PUBLICATIONS

Livre

ZINK M., *Les troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2013.

a. http://www.college-de-france.fr/site/michel-zink/course-2013-2014.htm.

b. http://www.college-de-france.fr/site/michel-zink/seminar-2013-2014.htm.

Direction d'ouvrage collectif

JOUANNA J., LAVAGNE H. et ZINK M.(éd.), *La Grèce antique dans la littérature et les arts, de la Belle Époque aux années trente*, Paris, Académie des inscriptions et belles lettres / De Boccard, coll. « Cahiers de la Villa Kérylos », nº 24, 2013.

FUMAROLI M., JOUANNA J., TRÉDÉ-BOULMER M. et ZINK M. (éd.), *Hommage à Jacqueline de Romilly : l'empreinte de son œuvre*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 2014.

Rééditions et livre audio

ZINK M., *Littérature française du Moyen Âge*, 4e édition revue et mise à jour, Paris, PUF, 2014 [1992].

ZINK M., *Roman rose et rose rouge : le* Roman de la rose ou de Guillaume de Dole *de Jean Renart*, Nouvelle édition, Paris, Les Belles Lettres, 2014 [Nizet, 1979].

Réédition de contes tirés du *Jongleur de Notre-Dame. Contes chrétiens du Moyen-Âge*, Paris, Seuil, 1999 :

– « La garde des morts », dans BECKER K. et LEPLÂTRE O. (éd.), *La brume et le brouillard dans la science, la littérature et les arts*, Paris, Hermann, 2014, 5-9.

– « Le jongleur de Notre-Dame » et « Le chevalier au barisel », dans *Contes du Diable et du Bon Dieu (livre audio)*, Saint-Léger productions, 2014 [lus par Valérie de La Rochefoucauld et Karine Mazel-Noury].

Articles

ZINK M., Préface, dans LEBLANC M., *Les plus belles aventures d'Arsène Lupin*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 2013, 7-19.

ZINK M., « Amour et amitié dans les lettres médiévales », *Communio*, vol. 38, nº 5, 2013, 53-64.

ZINK M., « Souvenirs d'enfance et de jeunesse : Ernest Renan, éternel séminariste », dans LAURENS H. (éd.), *Ernest Renan: la science, la religion, la République*, Paris, Collège de France/Odile Jacob, 2013, 29-42.

ZINK M., « Cuestión de lector, cuestión de canon », *La Biblioteca de Occidente. 100 Libros seleccionados, Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, nº 144, septembre 2013, 16-24.

ZINK M., « La vérité à la lettre. Foi, poésie, vérité », dans GUERRIER O. (éd.), *La vérité*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Les colloques de l'Institut universitaire de France », 2013, 19-27.

ZINK M., « Autour de la *Chanson de sainte Foy* et de Bernard d'Angers : réflexions sur la naissance de la poésie romane », *Études aveyronnaises. Recueil des travaux de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron*, 2013, 285-298.

ZINK M., « Un médiéviste dans la forêt du roman », dans CANGEMI V., CORBELLARI A. et BÄHLER U. (éd.), *Le savant dans les lettres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 15-24.

ZINK M., « Allocution d'accueil », dans JOUANNA J., LAVAGNE H. et ZINK M. (éd.), *La Grèce antique dans la littérature et les arts, de la belle époque aux année trente*, Paris, Académie des inscriptions et belles lettres, coll. « Cahiers de la villa Kérylos », nº 24, 2013, VII-IX.

ZINK M., « Communication », dans JOUANNA J., LAVAGNE H. et ZINK M. (éd.), *La Grèce antique dans la littérature et les arts, de la belle époque aux années trente*, Paris, Académie des inscriptions et belles lettres, coll. « Cahiers de la villa Kérylos », nº 24, 2013, 67-77.

Compte rendu

ZINK M., Compte rendu de : HECK C., *Le Ci nous dit. L'image médiévale et la culture des laïcs au XIV^e siècle. Les enluminures du manuscrit de Chantilly* (préface de Roland Recht, Turnhout, Brepols), *CRAI 2012*, vol. 3, n° 155, 2014, 1302-1303.

AUTRES ACTIVITÉS

Colloques

4-5 octobre 2013, Villa Kérylos (Beaulieu-sur-Mer). Colloque de l'Académie des inscriptions et belles-Lettres : « Charmer et convaincre. La rhétorique » Co-organisation et présidence du colloque. Ouverture et conclusions. Communication : « Rhétorique de la fable médiévale. Un dialogue des créatures ».

21 novembre 2013, université de Versailles – Saint-Quentin. Colloque : « L'écriture et l'histoire au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècle), entre contraintes génériques et contraintes documentaires » Présidence de séance.

22-23 mai 2014, Fondation Singer-Polignac. Colloque : « Sur les traces de Joseph Bédier ». Ouverture du colloque. Communication : « Bédier au Collège de France ».

24-25 mai 2014, Petit Palais. Colloque : « Maurice Leblanc ». Communication : « Maurice Leblanc et Arsène Lupin ».

Conférences

Rodez, Société des lettres et arts de l'Aveyron, « Des paysans de Conques au comte Henri II de Rodez : trois siècles de poésie rouergate (XI^e – XIII^e siècle) » (13 novembre 2013).

Paris, Association des polytechniciens de Paris : « Les troubadours » (10 février 2014).

Neuchâtel, Hôtel du Peyrou (université de Neuchâtel) : « Matérialité du spirituel : le miracle et son récit » (5 mars 2014).

Paris, Musée de Cluny, conférence-entretien avec Pascale Bourgain autour du livre *Les troubadours. Une histoire poétique* (12 mars 2014).

Paris, École normale supérieure : « Que cherchaient les quêteurs du Graal ? » (27 mars 2014).

Académie des inscriptions et belles-lettres

Secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, le Professeur a assumé la responsabilité des séances de l'Académie, de ses commissions de prix ainsi que de ses autres activités, propres ou partagées avec les autres Académies de l'Institut de France. Il a prononcé l'allocution d'ouverture de plusieurs colloques et journées d'étude. Il a organisé la séance solennelle sous la Coupole du 29 novembre 2013 qui célébrait le trois cent cinquantième anniversaire de la fondation de l'Académie et prononcé le discours d'ouverture sur ce thème.

Activités des collaborateurs

Odile Bombarde, maître de conférences

Publications

BOMBARDE O., « Le poète et les mots », *Libres Cahiers pour la psychanalyse* (*Le moi et l'objet*), n° XXIX, printemps 2014, 23-42.

BOMBARDE O., « *Sylvie* de Nerval, un palimpseste paradoxal », dans Oster P. et Stierle K. (éd.), *Poétiques du palimpseste*, Paris, Champion, 2014, 166-184.

BOMBARDE O., « *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne*, l'altérité de la langue en poésie », dans Zink M. (éd.), (avec la collaboration de Bombarde O.), *D'autres langues que la mienne*, Paris, Collège de France/Odile Jacob, 2014.

BOMBARDE O., « Baudelaire, Nerval : la mémoire et ses chemins de traverse », dans Labarthe P. et Wieser D. (éd.), *Baudelaire et Nerval, poétiques comparées*, Paris, Champion, 2014, 99-125.

Édition

Secrétaire de publication de l'*Annuel de l'Association psychanalytique de France*.

En collaboration avec M. ZINK : *D'autres langues que la mienne*, Actes du colloque « D'autres langues que la mienne » (mai 2012), Paris, Odile Jacob, 2014.

Catherine Fabre, maître de conférences

Édition intégrale et critique des *Lettres de Madame de Maintenon*, préface générale de M. Marc Fumaroli, Paris, Honoré Champion. Cette édition est le fruit d'une collaboration franco-néerlandaise de six chercheurs (Hans Bots, Eugénie Bots-Estourgie, Catherine Hémon-Fabre, Christine Mongenot, Marcel Loyau, Jan Schillings) : vol. I, années 1650-1689, 2009, 891 p. ; vol. II, années 1690-1697, 2010, 910 p. ; vol. III, années 1698-1706, 2011, 914 p. ; vol. IV, années 1707-1710, 2011, 951 p. ; vol. V, années 1711-1713, 2013, 767 p. ; vol. VI, années 1714-1719, 2012, 801 p.

Le volume VII comprend les lettres non datées et/ou non datables, la liste des incipit et celle des correspondants, l'index de noms de personnes, de lieux et de thèmes, ainsi que la liste des éditions de Lettres et celle des manuscrits de Lettres de M^me^ de Maintenon, la généalogie des Bourbon pour la famille de Louis XIV et celle de la famille de Françoise d'Aubigné/ M^me^ de Maintenon (2013, 590 p.).

Cette édition a été couronnée par le Prix Sévigné décerné par la Fondation d'entreprise La Poste.

En préparation :

– l'édition intégrale (passive) et critique des *Lettres à Madame de Maintenon*, en quatre volumes chez Honoré Champion. Cette seconde partie de l'édition de la correspondance active et passive de Madame de Maintenon est préparée par une équipe franco-néerlandaise de trois chercheurs (Hans Bots, Eugénie Bots-Estourgie, Catherine Hémon-Fabre). Elle comprendra quatre volumes ;

– l'édition des *Récits de voyages* du comte de Caylus, chez Alain Baudry ;

– l'édition de la *Vie du comte de Plélo* de Charles de La Vieuville, chez Alain Baudry.

Christelle Chaillou-Amadieu, ATER

Livre

CHAILLOU-AMADIEU C., *Faire los motz e·l so. Les mots et la musique dans les chansons de troubadours*, Turnhout, Brepols, 2013, 274 p.

Articles

CHAILLOU-AMADIEU C., « Le problème des variantes musicales aux XII^e^ et XIII^e^ siècles : édition et étude des quatre versions musicales de la chanson *Fort chosa es que tot lo major dan* du troubadour Gaucelm Faidit », *Mélanges de l'École française de Rome*, vol. 125, n° 1, 2013, http://mefrm.revues.org/1193.

CHAILLOU-AMADIEU C., « *Far gaia chanso.* La tradition des troubadours : un art de faire entre musique et littérature », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 26, n° 2, 2013, 57-68.

CHAILLOU-AMADIEU C., « Historiographie critique des études musicologiques au sein des congrès de l'Association internationale des études occitanes », dans Alén Grabato C., Toreilles C. et Verny M.-J. (éd.), *Los que fan viure e treslusir l'occitan. Actes du X^e^ congrès de l'Association internationales des études occitanes*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014, 399-410.

CHAILLOU-AMADIEU C., « Molière et la comédie-ballet : la création d'un genre ? », *Molière : toujours et encore ! Actes des journées d'études (4-5-6 avril 2010*), Presses de l'ICES, 2014, 95-108.

Communications

– « *Chanter m'estuet.* De l'emploi des archives immatérielles pour la compréhension des traditions chantées du Moyen Âge », *Les sources, leurs éditions, leurs interprétations*, ICES, La Roche-sur-Yon, 14 octobre 2013.

– « Rythme et prosodie dans les chansons de troubadours : 'des temps nouveaux : de nouvelles perspectives' », *XI^e^ congrès de l'AIEO*, 16-21 juin 2014, Lhèida.

Conférences

Paris-Sorbonne, séminaire de Fabio Zinelli, « Interpréter les chansons de troubadours » (19 mars 2014) ;

Montréal, Centre d'études médiévales, « Rime et mélodie au Moyen Âge » (15 avril 2015) ;

Montpellier, CEMM, « *Nuits occitanes*. Des sources à l'interprétation » (24 avril 2014).

Autres Activités

Organisation d'un séminaire et d'un concert les 19 et 20 mars 2014 (rencontre entre musiciens, musicologues et philologues le 19 mars à l'EPHE et concert de l'ensemble Céladon le 20 mars) ; programme de recherche sur le rythme des chansons médiévales en langues vernaculaires en collaboration avec le linguiste Oreste Floquet (université La Sapienza, Rome) ; programme de recherche sur l'interprétation des chansons de troubadours et de Jehan Lescurel en collaboration avec l'ensemble Céladon (dirigé par Paulin Bündgen), F. Saviotti et O. Floquet ; édition et étude en cours des chansons de troubadours avec mélodies ; édition en cours des actes des colloques *Texte et musique au Moyen Âge : échanges interdisciplinaires autour des processus de création*, 16-18 mai 2013, CESCM de Poitiers (en coll. avec C. Cazaux-Kowalski et A.-Z. Rillon-Marne) et *La poésie médiévale : sources et transmissions entre philologie et musicologie,* 27-29 juin 2013, EPHE (en collaboration avec F. Zinelli).