

COLLÈGE DE FRANCE

CHAIRE DE LITTÉRATURES DE LA FRANCE MÉDIÉVALE

LEÇON INAUGURALE

faite le Vendredi 24 mars 1995

PAR

M. MICHEL ZINK

Professeur

Monsieur l'Administrateur,

Mes chers Collègues,

Des forêts profondes, des châteaux enchantés, des monstres, des demoiselles en détresse, des héros au grand cœur, des amours sans limites. La littérature du Moyen Âge a de quoi séduire les imaginations enfantines et adolescentes. Mais peut-elle davantage ? Et cette séduction même, l'exerce-t-elle encore ? Aux amours d'Abeille des Clarides et de Georges de Blanchelande, à la magnanimité du roi des nains, Anatole France prétend que sa jolie petite voisine préfère les « romans scientifiques » où elle peut lire la description de la seiche, *Sepia officinalis*. Certes, *Abeille*, dont j'évoque ici le prologue, n'est pas un vrai récit du Moyen Âge. Certes, ce prologue cède à la facilité complaisante. Certes, l'idée que l'auteur se fait et des légendes médiévales et de la science positive est fort datée. Mais tout de même, si le seul roman palpitant est celui des sciences de la nature en marche, que nous reste-t-il, à nous qui prétendons ranimer des rêves évanouis ? Nos collègues les vrais savants nous auront dans ce cas vraiment tout pris, et c'est par une générosité ou une indulgence excessives qu'ils nous font encore parmi eux une place.

Cette place a au moins pour elle l'ancienneté. Une chaire de Langue et littérature françaises du Moyen Âge a été créée au Collège de France pour Paulin Paris en 1853. Elle a conservé cet intitulé pour son fils Gaston Paris, puis pour Joseph Bédier et, après avoir reçu pour Mario Roques celui d'Histoire du vocabulaire français, l'a retrouvé pour M. Félix Lecoy. En outre, de 1876 à 1906 la chaire de Langues et littératures de l'Europe méridionale, dont M. Harald Weinrich est aujourd'hui l'héritier, a été occupée par Paul Meyer, dont l'essentiel des travaux portait en fait sur la philologie française et occitane. Enfin, il a existé de 1925 à 1954 une chaire de Littérature latine du Moyen Âge, celle d'Edmond Faral. Encore ne dit-on rien ici de la place prépondérante des études médiévales dans les activités de la chaire de Langues et littératures celtiques occupée de 1882 à 1930 par Henry d'Arbois de Jubainville, puis par Joseph Loth, et dans celles de la chaire de Langues et littératures d'origine germanique, particulièrement entre 1934 et 1956 sous l'impulsion d'Ernest Tonnelat et de Fernand Mossé, rien non plus de l'intérêt manifesté pour la littérature par des médiévistes d'autres disciplines, comme Étienne Gilson ou comme ceux qui illustrent l'enseignement de l'histoire du Moyen Âge, en particulier M. Georges Duby et aujourd'hui M. Pierre Toubert. En un mot, pour revenir et pour s'en tenir au domaine du français, de l'occitan et du latin, la philologie et la littérature du Moyen Âge ont été enseignées sans interruption au Collège de France de 1853 à 1974, et parfois simultanément dans plusieurs chaires.

Et par quels maîtres ! Gaston Paris, le père de nos études, capable, notait Francesco Novati, de rendre séduisant et clair le sujet le plus complexe et le plus aride. Son alter ego et sa conscience, le sévère Paul Meyer, « marquant chaque faute d'un coup d'ongle incisif », comme Anatole France – toujours lui – le décrit par la bouche de son Sylvestre Bonnard, mais, fort de cette rigueur, apportant aussi en faveur de Dreyfus une expertise décisive, à laquelle Proust rend dans *Jean Santeuil* un magnifique hommage. Le brillant, le séduisant, le subtil Bédier, dont l'adaptation de *Tristan et Iseut* faite à demi par jeu aura été une des œuvres littéraires marquantes du siècle qui s'achève. Edmond Faral, qui fut administrateur de cette maison. M. Lecoy, à la science inépuisable, ironique et bienveillant, qui nous a appris à mettre tous nos soins à ce que nous faisons sans pourtant nous en exagérer l'importance, car c'est là l'élégance et la raison. Oui, l'enseignement des Littératures de la France médiévale qui renaît aujourd'hui peut se réclamer d'une longue tradition, et d'une tradition écrasante si l'on songe à la qualité de tous ceux qui s'y sont voués par le passé.

Cette longue tradition ne serait certes pas en soi une raison de le conserver ou de le restaurer si elle n'avait pas à voir avec son objet même. Dans les lettres médiévales se

cristallisent toutes les associations entre le passé et la littérature, tous les indices qu'un lien essentiel unit la notion de littérature au sentiment du passé. La curiosité qu'a éveillée la littérature du Moyen Âge depuis sa redécouverte à l'aube du romantisme suppose de telles associations. Les formes de cette littérature elle-même recèlent de tels indices. Ils invitent à embrasser d'un même regard l'intérêt de l'époque moderne pour le passé médiéval et les signes du passé dont le Moyen Âge marque sa propre littérature. Bien plus, ils invitent à chercher dans la relation avec le passé un critère de définition de la littérature, tâche tout particulièrement nécessaire s'agissant d'une époque où le mot ne s'entend pas dans son acception moderne et où l'existence même de la notion correspondante n'est pas assurée. La meilleure raison de poursuivre cet enseignement vieux de cent cinquante ans est que son objet n'existe peut-être pas.

Feignons pourtant qu'il existe. Nous en avons le droit. Certes, le mot *litteratura* désigne soit la grammaire soit la lecture commentée des auteurs et la connaissance qu'elle procure, mais non l'ensemble des œuvres. Certes, les langues vulgaires ne possèdent aucun terme générique de l'activité ou de l'œuvre littéraires. Mais il existe bien cependant au Moyen Âge une conscience d'une telle activité et d'un corpus des œuvres. Sur le versant de la latinité, le mot *litterae* au sens de culture littéraire, la réflexion continue appliquée à la nature et à la légitimité des belles-lettres, la permanence depuis l'Antiquité d'un canon des auteurs, la pratique systématique des emprunts et de l'imitation le montrent. Du côté de la production en langue vulgaire, où la situation est plus ambiguë, un ensemble de poèmes, canonique lui aussi à sa façon, constitue assez tôt le répertoire obligé des jongleurs ; Chrétien de Troyes énumère au début de *Cligès* ses œuvres précédentes en mêlant traductions d'Ovide et romans bretons, comme si l'unité de l'écriture prévalait à ses yeux sur la disparate des sujets et des sources ; les troubadours ne cessent de se répondre et de se citer, marquant par le jeu de l'intertexte les contours clos et identifiables d'un royaume de la poésie ; les entreprises systématiques d'adaptation ou de traduction des chansons de geste et des romans français en allemand ou en norois au XIII^e siècle, comme plus tard leur circulation et leur réfection constante, suggèrent aussi une vision synthétique de la production littéraire.

Si l'on admet que la littérature médiévale existe, son caractère le plus frappant au regard de la littérature européenne prise dans son ensemble est d'en être le début. Un début absolu, d'une certaine manière, quand elle trouve son expression dans les langues romanes qui viennent alors de naître. Un début qui paraît supposer à tout instant une préhistoire inaccessible sous la forme de productions orales ou d'un substrat mythique dont nous croyons discerner les traces ou les épaves. Un début qui n'en est pas un, puisque cette littérature hérite sans solution de continuité des lettres antiques, fait de leur imitation un de ses principes fondateurs, et que le latin garde en son sein une place vivante et privilégiée. Cette naissance et cet héritage sont les traits qui ont d'abord retenu l'attention : une littérature nouvelle dans des langues nouvelles ; une littérature à l'école des lettres latines, partiellement écrite en latin, mais dont l'originalité irréductible n'est jamais aussi sensible que quand elle prétend reproduire des modèles antiques.

La belle découverte, et que voilà du nouveau ! Plus qu'on ne pense. Même le terme de Moyen Âge, qui définit l'époque, non en elle-même, mais négativement ou en creux, au regard de celle qui la précède et de celle qui la suit, même ce terme qui apparaît au XVIII^e siècle est significatif d'une représentation historique des lettres et des arts, et l'est d'autant plus qu'il s'est substitué à des expressions comme « les temps barbares » qui expriment un jugement de valeur. L'Antiquité a pu servir de modèle au classicisme français et européen dans l'hypothèse d'une permanence des formes de l'esprit et du goût. Le Moyen Âge a retenu l'intérêt du jour où l'attention s'est portée sur les changements qui affectent ces formes, de façon à en déduire une réflexion sur l'esthétique et sur l'histoire. Ce n'est pas un hasard si le premier à réellement penser le Moyen Âge au sein d'une philosophie de l'histoire et d'une

esthétique est Hegel. Auparavant Vico avait vu dans l'imagination poétique la marque de l'enfance, celle des civilisations comme celle des individus, et Herder, à sa façon brouillée et parfois contradictoire, avait conféré à la poésie du Moyen Âge un enjeu considérable dans le développement linguistique, artistique et national des peuples européens. Il donnait ainsi une assise théorique à l'attrait, qui depuis Percy et Macpherson s'était manifesté dans toute l'Europe, pour les anciennes traditions poétiques. Traditions poétiques, tout est dans cette expression : le passé, qui suppose, pour être perçu comme tel, une rupture, et la continuité ; l'association entre la poésie et quelque chose qui touche au primitif. Le génie national et l'âme collective de chaque peuple s'incarnent et s'expriment, selon Herder, dans les manifestations spontanées de son art qui marquent les débuts de son histoire et survivent là où les influences extérieures et savantes n'ont pu pénétrer. D'où l'intérêt conjoint pour la poésie du Moyen Âge et pour la poésie populaire qui se manifeste en Allemagne chez Herder lui-même, bien que sa notion du *Volkslied* soit bizarrement éclectique, mais aussi, et surtout, chez Brentano et, dans une moindre mesure, chez Arnim, chez Uhland, chez les frères Grimm bien entendu, ou encore, sans prétentions scientifiques mais avec l'acuité de l'ironie et de la sensibilité, chez Heine. Mérimée a parfaitement et plaisamment rendu cette combinaison en peignant le professeur Wittembach, le narrateur de *Lokis*. En France, Hersart de la Villemarqué exhibe comme par miracle des « chants populaires bretons » qui sont le décalque exact du lai du *Laiüstic* de Marie de France ou de la rencontre entre Perceval et les chevaliers dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes.

Faut-il donc passer par le romantisme, et par le romantisme allemand, pour en venir aux littératures de la France médiévale ? Oui, il le faut. Ce sont les conceptions héritées de Herder qui ont confié aux études de philologie et de littérature médiévales la responsabilité de définir l'identité des peuples de l'Europe, et dans les deux sens du mot « identité » : ce qui les distingue et ce qui les unit. Car ce qui les distingue est la capacité plus ou moins grande à garder, avec leur génie primitif, la trace primitive de l'unité originelle, paradisiaque et perdue qui était celle de l'humanité à ses débuts. C'est cette théorie qui a fondé l'association, aujourd'hui encore profondément ancrée, entre le Moyen Âge et le folklore. C'est elle qui a soutenu l'enthousiasme du goût et celui de la philologie pour une poésie perçue comme naïve. Ce sont ces idées qui accompagnent dans la France du XIX^e siècle l'intérêt conjoint pour le romantisme allemand et pour les nouvelles méthodes philologiques pratiquées dans les universités allemandes. Pour parodier Martianus Capella, les études médiévales sont nées des noces du romantisme et de la philologie. C'est cette combinaison qui pousse les premiers médiévistes français à tourner leurs regards vers l'Allemagne et à déplorer que l'étude de notre ancienne langue et de notre ancienne littérature y soit plus développée qu'en France. Le 20 mars 1852, Paulin Paris, conservateur-adjoint des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, rédige une note pour demander la création d'une chaire de langue et de littérature françaises du Moyen Âge au Collège de France. Voici son premier argument :

Cette langue et cette littérature ont... (comme on le sait aujourd'hui dans toute l'Europe) le pas et la prééminence sur toutes les littératures néo-latines. Les chroniqueurs, les poètes, les prosateurs français ont inspiré les plus beaux génies de l'Allemagne, de l'Italie, de l'Espagne et de la Belgique ; et la France seule a l'air de décliner l'hommage que tout le monde rend à son génie d'initiative littéraire, en excluant de l'Enseignement supérieur cette grande et curieuse source d'études.

Paulin Paris ajoute qu'il ne serait pas indigne d'occuper lui-même cette chaire si elle était créée. Il obtiendra, on le sait, satisfaction sur les deux points. Quelques années plus tard, il envoie son fils et son futur successeur Gaston Paris à Bonn, où il étudie auprès du romaniste Friedrich Diez.

C'est trop prêter, malgré tout, au romantisme et à l'Allemagne, objectera-t-on. À l'époque des lumières, une sorte de patriotisme italien anime déjà les recherches médiévales

de Muratori. Quant à la France, l'intérêt pour l'histoire, les mœurs, mais aussi les lettres médiévales ne s'y est jamais complètement éteint, de Fauchet à du Cange. Dans le courant du XVIII^e siècle, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres encourage des travaux consacrés au Moyen Âge, au premier rang desquels figurent ceux de La Curne de Sainte-Palaye. On sait l'abondance du fonds médiéval dans la *Bibliothèque des romans*. On sait l'importance que l'*Esprit des lois* accorde à la législation franque et carolingienne dans la constitution du droit français. On sait que le *Génie du christianisme*, qui voit dans le Moyen Âge « les seuls temps poétiques de notre histoire », propose un modèle médiéval et chrétien dont la coloration idéologique est déjà sensible dans telle nouvelle de Baculard d'Arnaud ou dans tel roman de Mme de Genlis, qui habille d'oripeaux médiévaux les malheurs de l'émigration. Pour ne pas parler d'œuvres plus illustres, en 1826 l'académicien Parseval – presque Perceval ! – publie un *Philippe Auguste, poème héroïque en douze chants*, dans le premier desquels le conseil des dieux est remplacé par un conseil des fées présidé par Mélusine – méchantes fées d'ailleurs, anti-françaises et pro-anglaises. Mais cette trouvaille donne le ton du poème : c'est une épopée à l'antique dont le sujet est médiéval, l'équivalent d'une *Françiadé* ou d'une *Henriadé*. Malgré les scrupules d'érudition de l'auteur, l'époque représentée n'influe guère plus sur la forme littéraire que dans *Le Cid*, *Attila* ou *Zaïre*. Est-ce parce que le lamentable Parseval est un attardé néo-classique, un chauve de la bataille d'*Hernani* ? Non point. Car trouve-t-on un reflet de l'art littéraire médiéval dans les *Burgraves* ? La poésie propre à chaque époque du passé colore-t-elle de façon différente les pièces successives des *Poèmes antiques et modernes* ou de la *Légende des siècles* ? Un peu, mais si peu. Le Moyen Âge pourra bien fournir des thèmes d'inspiration au romantisme français, mais l'idée, pourtant très répandue, que ses monuments littéraires livrent l'essence brute et pure de la poésie, et qu'ils peuvent à ce titre se comparer à l'art populaire, n'aura pas dans les faits une influence très profonde. Aussi bien, elle sera vite tournée en ridicule. Dans la *Première éducation sentimentale*, le jeune Flaubert écrit d'un de ses personnages, écrivain en herbe, lecteur, nous dit-il, de Schelling et de Herder, mais revenu à de plus saines conceptions :

Il relut ce qu'il pouvait comprendre des bardes et des trouvères, et il s'avoua franchement qu'il fallait être drôlement constitué pour trouver tout cela sublime, en même temps néanmoins que les beautés réelles qu'il y revit le frappèrent davantage.

En somme, il fit bon marché de tous les fragments de chants populaires, traductions de poèmes étrangers, odes de cannibales, chansonnettes d'Esquimaux, et autres fatras inédits dont on nous assomme depuis vingt ans.

La connaissance toujours plus approfondie et plus précise de la littérature médiévale que permettront à la fin du siècle les progrès de la philologie conduira à récuser de telles associations, mais ces progrès eux-mêmes auront sur le moment peu d'influence sur la réflexion esthétique. Gaston Paris estime que la place de la littérature médiévale dans l'enseignement « doit rester sagement restreinte » car « elle ne répond pas aux exigences du goût classique ». Il est pourtant constamment attentif à marquer la place de sa discipline au sein des sciences historiques et dans la perspective de l'histoire, constamment soucieux aussi, dans l'esprit de son temps, de voir l'histoire littéraire s'imposer comme une science au détriment de la rhétorique. Mais il ne va pas jusqu'à inclure l'esthétique dans le champ de sa réflexion historique. Il s'intéresse – trop, diront ses successeurs – aux rencontres entre la littérature du Moyen Âge et la poésie populaire, il est fort sensible au charme de cette dernière où il voit « l'expression fidèle et spontanée du génie français ». Mais il ne cherche guère à fonder en théorie cette rencontre et cette admiration. Pour lui, comme soixante ou quatre-vingts ans plus tôt pour l'obscur Parseval, le Moyen Âge peut être un objet d'étude, voire d'inspiration, mais ses formes poétiques ne sont nullement un modèle. La profondeur historique du passé littéraire nourrit peu en tant que telle sa réflexion sur l'essence de la poésie.

Gaston Paris est encore marqué par les conceptions romantiques, qui inspirent ses théories sur les cantilènes épiques ou sur l'origine indienne des fabliaux. Enfants de la critique positive, habitués à ne fonder d'hypothèses que sur des textes précis, ses successeurs immédiats lui sont fidèles en s'opposant à lui. Joseph Bédier soutient dans tous les domaines des thèses opposées aux siennes, qui toutes mettent l'accent sur le caractère délibéré de la création littéraire et sur le rôle décisif que jouent dans l'apparition et l'évolution des formes poétiques les individus particuliers, les grandes personnalités, le génie. Cette attitude ne traduit pas seulement la volonté de ne prendre en compte que les documents conservés et le refus des hypothèses invérifiables qui fondent la foi dans l'existence d'une tradition orale continue, par définition insaisissable. Elle reflète aussi, de la part de l'homme qu'était Bédier, doué d'une exceptionnelle sensibilité aux textes, l'affirmation d'une certaine conception de la poésie. Mais cette conception est datée, elle aussi. C'est celle du premier XX^e siècle, qui tend à glorifier, voire à sacraliser le poète, tout en prêtant à la poésie une extrême conscience de soi, marquée par le travail qu'elle impose. Une telle conception suppose, elle aussi, une permanence des valeurs esthétiques, à travers celle du génie et du labeur poétiques, et elle n'a pas essentiellement le souci d'intégrer une réflexion sur le temps comme facteur constitutif de ces valeurs.

On mesure par contraste, sans être guidé le moins du monde par le goût de la provocation ou l'amour du paradoxe, l'originalité de la position romantique. On soupçonne la fécondité qu'aurait pu avoir si elle avait pris corps, ce qui n'a guère été le cas malgré l'exemple atypique de Benedetto Croce, une réflexion des médiévistes sur le troisième âge de l'esthétique hégélienne – l'âge romantique, l'âge de la subjectivité, apparu avec le christianisme et dont le Moyen Âge marque la vraie naissance. On se surprend à regretter de ne pouvoir adhérer à la vision romantique du Moyen Âge, pourtant erronée à peu près en tout point. Car l'intérêt que cette forme de pensée porte au passé médiéval est bien historique, puisque ce qui est en cause, c'est l'interprétation de l'histoire des peuples, mais la théorie historique se fonde ici sur le poétique. En un sens, c'est lui qui éclaire l'histoire, et non l'inverse. L'intelligence de l'histoire passe par la philologie, par l'attention prêtée à la formation de la langue et à la naissance de la littérature, par la réflexion sur le langage et sur l'esthétique. Mais il est bien vrai que cette réflexion, fondée sur la croyance qu'en remontant dans le passé on trouve le peuple, cherche l'essence de la poésie dans ce qui est en elle élan originel, premier, élémentaire, jaillissant de profondeurs enfouies, – avec toutes les associations du simple et du primitif, de l'ancien et de l'archaïque dont se moque Flaubert.

Oui, l'étude des littératures médiévales avait en ce temps un véritable enjeu : comprendre l'esprit des peuples et la nature de la poésie. Les premières manifestations des littératures de l'Europe prenaient dans cette perspective une importance extrême, plus grande en un sens que leur développement ultérieur, puisqu'elles étaient supposées refléter un état de l'art où le génie n'a pas encore été écrasé par le goût. Mais qu'en est-il aujourd'hui ? Qui croit encore que l'identité nationale des peuples se révèle dans leurs premières productions artistiques, et que celles-ci sont collectives et spontanées ? Personne. Qui qualifierait de populaire la littérature médiévale ? Personne. Le développement de la philologie a eu tôt fait de dissiper les illusions romantiques qui l'avaient encouragé. Et pourtant, même alors, l'enjeu de ces études n'a pas semblé s'évanouir, l'intérêt qu'elles éveillaient n'a pas faibli. Pourquoi ? Pourquoi la fascination exercée par ce passé littéraire a-t-elle survécu aux fondements philosophiques qui l'avaient suscitée et qui la justifiaient ? Parce que sur les débris de la pensée romantique se livraient alors des querelles nationales et que, dans cette période de conflits franco-allemands, chaque nation cherchait une supériorité dans l'antériorité ou dans la prééminence de sa littérature ? Ces préoccupations ont existé, il est vrai, et parfois chez les plus grands médiévistes, mais on aurait bien tort de les exagérer. On invoquerait plus justement peut-être, ici comme dans tous les domaines, la foi positiviste dans la connaissance

pour elle-même et la conviction – peut-être injustifiée – que tout ce que l'on peut savoir mérite d'être su. Mais la question posée ne s'en trouve pas résolue. Pourquoi a-t-on cherché, avant toute autre chose, à connaître ce qu'il y avait avant ce que l'on connaissait déjà ou que l'on croyait connaître ? Pourquoi cet intérêt, presque exclusif pendant des décennies, pour la question insoluble des origines : origines des chansons de geste, des formes lyriques, de l'amour courtois, sources des romans bretons ? On pourrait certes invoquer la tendance constante à chercher en tout commencement – de l'univers, de la vie, de la civilisation – une clé de nous-mêmes et dans le passé une justification de nos choix, comme s'il était en résonance avec notre passé personnel et notre propre enfance. Et il est vrai que le Moyen Âge, qui a si étroitement partie liée avec l'enfance, a été depuis deux siècles embrigadé sous des bannières idéologiques variées. Mais au-delà de cette réponse trop générale et trop facile, un examen des ressorts sur lesquels la littérature médiévale fonde ses effets ferait sans doute apparaître que la préhistoire de la littérature est avant tout une création en trompe-l'œil de la littérature elle-même. Ce sont les textes eux-mêmes qui mettent leur lecteur sur la fausse piste de leurs antécédents.

Ce trompe-l'œil existe probablement à toutes les époques et dans tous les systèmes littéraires. Il répond à une nécessité esthétique et à une attente de l'esprit. Mais le Moyen Âge, époque effectivement marquée par les signes du commencement, par l'angoisse de la rupture et le souci de la continuité, joue de cet effet avec prédilection. Le romantique, en quête des racines d'une identité collective ; le philologue, à la recherche de sources positives ; l'anthropologue, sur la piste des formes primitives de l'art et de l'imaginaire : tous ont trouvé dans la littérature médiévale un domaine d'autant plus prometteur qu'elle leur tendait depuis des siècles un miroir prêt à leur renvoyer leurs propres illusions. Illusions vraies pourtant, puisque ces fausses perspectives sont réellement ménagées par cette littérature.

Cette proposition est la première que je voudrais avancer à présent. La seconde est que cette illusion vraie, cette illusion où se révèle la nature de l'objet qui la suscite, s'offre également à l'ethnologue et au folkloriste, de sorte que l'association tenace entre la littérature du Moyen Âge et le folklore est tout autre chose qu'une survivance déplorable de la pensée romantique. Si toutes les conjurations ont depuis un siècle été impuissantes à la dissiper, c'est pour d'excellentes raisons, mais non pas toutefois parce que le folklore – quelque nom qu'on lui donne ou quelque réalité qu'on place sous ce nom – livrerait une sorte d'explication de la littérature médiévale. La troisième proposition est qu'il est dans la nature même de la littérature de produire cette illusion, au point qu'il est permis de chercher là un critère de sa définition.

Que la littérature du Moyen Âge se réfère constamment à son propre passé, c'est l'évidence. Qu'elle tisse elle-même cette toile de fond devant laquelle elle prend la pose, qu'elle donne l'apparence de la profondeur à un décor qu'elle-même a peint, voilà qui paraît une supposition arbitraire. Car enfin, le vaste domaine latin de cette littérature prolonge réellement les lettres antiques – païennes, bibliques, patristiques – et se présente à juste titre comme leur descendance en même temps qu'il en assure la conservation vivante. Il en va de même des pans entiers de la littérature vernaculaire qui sont calqués sur des modèles latins. Quant aux formes nouvelles qui, à la suite de l'apparition des langues romanes et de leur accession au domaine de l'écriture, émergent sous nos yeux de la fin du IX^e à la fin du XI^e siècle pour connaître ensuite l'épanouissement que l'on sait, il serait aussi déraisonnable de nier leur ancrage dans une tradition qui nécessairement nous échappe pour une large part que de les réduire à l'émergence dans l'écriture d'une telle tradition. Mais considérons les choses sous un angle différent. Pourquoi sommes-nous sans cesse conduits à supposer qu'une tradition nous échappe ? Pourquoi, remontant de texte en texte jusqu'au plus ancien, avons-nous toujours le sentiment d'être laissés sur le seuil de l'énigme ? Parce que les textes multiplient les indices qui font naître en nous ce sentiment. Ces indices, ils ne les laissent pas

échapper. Ils les sèment et les disposent de façon à en soumettre les effets aux exigences d'une poétique qui est de leur temps, et non héritée du passé.

Il en va ainsi de bien des manifestations du lyrisme roman, dont les origines ont tant intrigué et où le contraste entre la savante poésie courtoise et la simplicité des chansons dites de femmes a tant frappé. On a vu dans ces dernières les vestiges d'une tradition ancienne, issue des profondeurs du peuple, et que l'art nouveau, exigeant, compliqué, des troubadours aurait recouverte avant d'en laisser resurgir des bribes. Peut-être est-ce vrai. Ce qui est en revanche certain, c'est que l'art littéraire médiéval prend grand soin d'obtenir des effets de contraste en conférant à une part de la production lyrique les marques de la simplicité et de la *rusticitas*, et qu'il fournit pour cela des indices qui associent cette production au passé. Aussi loin que l'on remonte dans le temps, on voit à chaque moment de la littérature, en strates synchroniques successives, le système poétique intégrer dans son fonctionnement global des chansons constamment marquées des mêmes signes qui les opposent au reste de la poésie, soucieuse de raffinement et de nouveauté. Quels signes ? Ceux du fragmentaire et du discontinu, qui produisent deux effets. Celui de la citation : la chanson n'existe qu'entre des guillemets savants. Celui de la trace : le fragment est immanquablement perçu comme un vestige d'un ensemble disparu.

Aussi loin que l'on remonte dans le temps : la formule doit être entendue à la lettre. Parmi les plus anciens textes conservés en langue romane figurent des fragments de chansons cités dans des poèmes tout différents, écrits dans une autre langue. On a reconnu les *khardjas* qui concluent les *muwwashahs* andalous et dont certaines ne sont pas, comme le reste du poème, en arabe – ou en hébreu – mais en dialecte mozarabe, dans la langue romane de la population indigène, celle des chrétiens d'Espagne. Toutes ces *khardjas* mozarabes font entendre en quelques mots la plainte d'une jeune fille amoureuse : « Ô toi qui es brun, ô délices des yeux ! qui pourra supporter l'absence, mon ami ? » Tout rend le contraste extrême entre le poème et cette pointe finale : le changement de langue, de style, de sujet. Mais c'est le contraste qui met en valeur l'à-propos de la citation. Plus la distance entre le poème et sa *khardja* est grande, plus il a fallu au poète d'ingéniosité et d'esprit pour oser le raccourci d'un rapprochement à la fois pertinent et audacieux. La *khardja* qui clôt et qui fonde en même temps métriquement et musicalement son poème nouveau, brillant, complexe, doit paraître fragmentaire, balbutiante, venue du fond des âges et du fond de l'âme, d'une simplicité insistante, surdéterminée, celle d'une langue qui n'est pas une langue de culture, celle d'une poétique rudimentaire, celle de la jeune fille ignorante qui fait entendre sa voix.

On ne peut chercher à reconstituer un passé dont ces *khardjas* romanes seraient à la fois l'aboutissement et les monuments : elles émergent d'un univers qui nous échappe. Certaines ont été à l'évidence remodelées, sinon inventées, par le poète arabe qui les cite. Mais elles trouvent leur place à l'intérieur d'une poétique qui les utilise en jouant de la citation fragmentaire et de la distance culturelle pour leur donner la coloration d'un art traditionnel contrastant avec un art savant.

Loin d'être unique, ce type d'effet reparaît constamment dans la suite du Moyen Âge, et à l'intérieur même de la Romania. Au début du XIII^e siècle, c'est sans doute lui qui a fait le succès, et le succès limité, des chansons de toile, avec leur petit air ancien, leur strophe analogue dans sa simplicité à la laisse épique, leur narration elliptique et raide, et cette grave jeune fille qu'elles montrent plus habile aux travaux d'aiguille qu'aux artifices du discours amoureux et qui ne sait que s'offrir en silence à un séducteur nonchalant. Tous ces caractères les opposent au lyrisme courtois, mais certains détails – un trait de mœurs, une mélodie soudain fioriturée, une imitation un peu bien appuyée du style épique – laissent soupçonner un archaïsme forcé. Le malicieux Jean Renart prend grand soin de mettre en évidence à la fois leur ancienneté et leur caractère démodé. Lorsqu'il en insère dans son *Roman de la Rose* ou

de *Guillaume de Dole*, il les fait chanter par une vieille châtelaine enfouie au fond de sa province, qui dit elle-même : « C'était autrefois que les dames et les reines avaient coutume de faire de la tapisserie en chantant des chansons d'histoire. » En contrepoint, à la cour, le jongleur de l'empereur en chante un pastiche outré et vaguement grivois. Il est vraisemblable que ces chansons se rattachent en effet à une tradition ancienne. Mais il est surtout visible qu'elles revendiquent les caractères de l'ancienneté, de la simplicité, voire de la maladresse. Dans le premier tiers du XIII^e siècle, un public habitué à la sophistication du grand chant courtois leur a trouvé du charme. Le charme de l'archaïsme, dont elles jouent. Le charme du fragmentaire, qui lui est lié et s'exerce à travers leurs citations tronquées, leur laconisme mystérieux et leur ton entendu – entendu, c'est-à-dire déjà entendu, et qu'est-ce qu'une chanson, sinon un *ton entendu* ?

On a là, à l'échelle d'un ensemble de formes lyriques qui s'équilibrent en contraste, les mêmes effets esthétiques qui existaient trois siècles plus tôt à l'intérieur du *muwwashah*. La seule différence est que l'opposition des cultures et des langues, qui a disparu, est remplacée par l'insistance sur la profondeur du passé. Simplicité, tradition, archaïsme, ancienneté, naïveté sont des notions qui commencent à être associées.

Poursuivons encore. Des chansons conservées dans des recueils de la seconde moitié du XV^e siècle ont souvent été désignées comme populaires. Les manuscrits sont soignés, voire luxueux. Formellement, beaucoup de ces chansons sont peu différentes de celles qui à la même époque soutiennent les polyphonies de la cour de Bourgogne. Ce sont parfois les mêmes. Thématiquement, elles sont dans la continuité des genres lyriques cultivés par les trouvères. Qu'ont-elles donc de populaire ? Seulement de poursuivre cette tradition des trouvères, tradition savante s'il en est, mais tradition déjà ancienne et abandonnée par la poésie de cour de leur temps, avide de nouveauté rhétorique, métrique, linguistique, musicale. En contraste avec elle, ces chansons à la façon d'il y a longtemps, ces chansons strophiques, monodiques, avec des jardins printaniers, des rossignols, des roses cueillies et des bergères, ces chansons joignent la simplicité à l'évocation du passé. Elles sont parfois mutilées, parfois incohérentes. Elles paraissent des vestiges en même temps qu'elles privilégient un univers rustique. Elles contiennent de menus archaïsmes de langue qui plus tard paraîtront caractéristiques de la littérature populaire. Elles invitent ainsi à la confusion entre tradition ancienne et enracinement populaire. Donnant l'illusion d'une plongée rafraîchissante dans un passé campagnard, elles compensent et équilibrent l'aridité tendue de la poésie savante de leur temps. Il ne faut donc pas s'étonner de les voir recueillies dans de beaux manuscrits, puisqu'elles sont le complément nécessaire de la poésie de cour et qu'à ce titre elles lui appartiennent.

Il serait aisé de poursuivre jusqu'à l'époque moderne. Faut-il invoquer Marot qui associe jeunes amours et vieille chanson :

La chanson est (sans en dire le son) :

« Alegez moy, douce, plaisant brunette. »

Elle se chante à la vieille façon.

Mais c'est tout ung, la brunette est jeunette.

Faut-il citer une autre « vieille chanson », celle d'Alceste, cette chanson simple, qui témoigne d'un art à la fois grossier, ancien et supérieur à l'art savant et frelaté d'aujourd'hui, avec son « style figuré » et ses « colifichets » : « La rime n'est pas riche et le style en est vieux » ; « Nos pères, tout grossiers, l'avaient (*le goût*) beaucoup meilleur. » Alceste confond dans la même idéalisation l'ancienneté et la simplicité naïve, comme le fera bientôt Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse* :

La plupart de ces chansons sont de vieilles romances dont les airs ne sont pas piquants, mais ils ont je ne sais quoi d'antique et de doux qui touche à la longue. Les paroles sont simples et naïves...

Faut-il évoquer Nerval, faisant des chansons du Valois, dont il ne cite jamais que des bribes, un contrepoint aux voyages au pays de son enfance, à ses souvenirs d'enfance, à ses plongées dans l'histoire, bref l'affleurement lacunaire à la conscience d'un passé brouillé ? Faut-il rappeler les lignes délicieuses où George Sand se souvient de l'impression produite sur la petite fille qu'elle était par le suspens énigmatique et mélancolique de la chanson « Nous n'irons plus au bois, / Les lauriers sont coupés » ? Le signe du passé, c'est l'oubli. Il faut que les chansons soient fragmentaires, pour qu'on les suppose à demi disparues, sur le point de se perdre.

Encore s'est-on limité ici à l'exemple du lyrisme. Il en est bien d'autres. « La rime n'est pas riche », dit Alceste, qui fait de pauvreté richesse. On voit de même les chansons de geste se cramponner à l'assonance, alors qu'elles paraissent subir très tôt l'attraction de la rime. On les voit, face à la mode nouvelle de l'alexandrin à laquelle elles cèdent parfois, préserver malgré tout le décasyllabe épique. On les voit se laisser contaminer par la mode du récit romanesque, mais non sans opposer une résistance. On les voit préserver plus longtemps que tout autre genre leur identité première, comme si elles savaient que leur séduction tient à leur rugosité. Comme si elles se définissaient au regard des autres genres par leur conservatisme rustique. Gregory Nagy a solidement étayé une hypothèse analogue s'agissant de la poésie épique grecque dans sa relation au lyrisme. Dans le concert des formes littéraires, la partie épique serait celle des harmonies simples et des dissonances affectées. Harmonies et dissonances que la célèbre cantilène de saint Faron, qui est historiquement un faux, ce qui garantit sa vérité poétique, cultive au sein de la latinité sur le point d'éclater, et avant même qu'apparaissent les lettres romanes, avec un sentiment remarquablement juste de ce que Paul Zumthor appelle « l'écart » (comment se résigner à dire : « appelait » ?).

Mais cette trace insistante et illusoire du passé ne serait-elle pas elle-même illusion ? Comment avoir la certitude que les textes visent vraiment aux effets qui leur sont ici prêtés s'ils ne signalent jamais explicitement leur intention d'y recourir ? En voici un pourtant, lui aussi très connu – trop connu –, indéfiniment commenté, qui désigne clairement l'artifice par lequel l'œuvre littéraire tire ostensiblement sa justification d'un passé dont les contours ne se dessinent que dans sa propre écriture et dont cette écriture brouille en même temps les contours. C'est le prologue des *Lais* de Marie de France. On en connaît le mouvement : les Anciens ont composé des ouvrages délibérément obscurs, comptant sur le temps et sur la pénétration toujours plus grande de leurs lecteurs pour en dégager le sens. Marie a d'abord pensé se consacrer à une traduction du latin en français. À la place de ce projet trop banal, elle a entrepris de transcrire les lais bretons qu'elle a entendus afin qu'ils ne sombrent pas dans l'oubli. Il est clair que, dans son esprit, la traduction du latin auquel elle a renoncé aurait relevé de la lente et progressive élucidation de la littérature antique qu'elle a d'abord définie, accordant ainsi une valeur herméneutique à l'*imitatio*. Il est clair aussi qu'elle juge comparables ses deux projets, celui qu'elle a abandonné et celui qu'elle a mené à terme. La proposition affichée est que l'œuvre nouvelle est l'héritière et l'aboutissement de celles du passé dont elle se donne pour tâche, soit de déployer le sens, soit de sauver la mémoire. Dans le premier cas, le voile de l'*integumentum* ne peut être levé que par l'écoulement du temps, qui menace dans le second cas la survie des lais. Mais en réalité, c'est le prologue même de Marie qui projette derrière lui l'ombre d'un doute – le doute né de l'incertitude du sens ou de la fragilité de la mémoire –, et qui prétend en tirer sa raison d'être et son attrait. Le texte se constitue en posant à la fois l'existence d'un modèle tiré du passé et ses lacunes, de sorte que ni l'une ni les autres ne peuvent être séparées de ce qu'il est lui-même. Il serait vain de partir sans lui à leur recherche. On ne trouverait que l'obscurité du sens ou celle de l'oubli. De la

même façon, dans le *Lai du Chèvrefeuille* du même auteur, il est impossible de distinguer l'inscription-vestige gravée sur le bâton de noisetier entouré de chèvrefeuille, ou peut-être même seulement signifiée par lui, du commentaire qui prétend l'enchâsser et la développer, mais qui s'en nourrit et l'absorbe au point d'interdire de l'identifier. Certes, et pour en revenir au prologue des *Lais*, la littérature latine existe. Les lais bretons probablement aussi. L'œuvre nouvelle se fonde bien sur ces modèles préalables. Mais elle ne prend chair qu'en en gazant les formes et en les rejetant dans l'ombre, tout en les exhibant dans cet état indistinct.

Que ce soit dans le tableau constitué par l'ensemble des formes littéraires à un moment donné. Que ce soit dans l'écart de la citation ou dans la distance du modèle dont joue une œuvre particulière. Partout la littérature médiévale dispose les ombres, ménage les perspectives qui suggèrent la profondeur du passé. À chaque période de son histoire, une part d'elle-même affecte une simplicité archaïque et s'oppose ainsi à la nouveauté que revendique l'autre part. Elle se donne pour cela l'apparence du fragmentaire et du discontinu, symptômes d'un oubli qui est lui-même la marque du passé, en même temps qu'elle joue d'effets poétiques et linguistiques supposés la placer *juxta rusticitatem*, comme le dit Hildegare à propos de sa cantilène de saint Faron. Des *kharjas* de l'Andalousie aux chansons du Valois, nous n'avons cessé de constater que la suggestion de l'incomplet, celle de la simplicité rustique et celle de l'archaïsme étaient imbriquées. De tels effets nous ramènent à notre seconde proposition, qui est, on s'en souvient, que la profondeur illusoire du passé s'offre également à l'ethnologue et au folkloriste.

Notre brève cavalcade de tout à l'heure à travers les chansons et les siècles illustre déjà cette proposition. Tout ce qu'on a dit jusqu'ici revient à appliquer à la littérature la célèbre formule qui veut que les sociétés traditionnelles « inventent des traditions afin de justifier l'innovation ». Bien entendu, la permanence dans le temps de thèmes narratifs ou poétiques comme leur extension dans l'espace ne sont pas une illusion, mais un fait. Ce n'est pas ce fait qui est examiné ici, mais la fascination qu'il exerce. Chercher dans le passé la vérité de la culture populaire et les traces de sa cohérence aujourd'hui disparue n'est pas le propre des illusions romantiques. Même l'ethnologie d'aujourd'hui, pourtant peu encline à la naïveté, y renonce difficilement. L'enquêteur a toujours l'impression qu'il arrive juste un peu trop tard, que l'objet qu'il poursuit est à demi disparu déjà, mais qu'il en subsiste pourtant des traces. Cette impression, ses informateurs la partagent, et la lui suggèrent. Chanteurs et chanteuses, conteurs et conteuses protestent depuis toujours que chansons et contes se sont perdus, et qu'ils se sont perdus récemment, qu'eux-mêmes ou qu'elles-mêmes n'en ont retenu que des bribes, mais que tout cet univers était encore vivant du temps de leur jeunesse : « – Ma pauvre mère, oui ! Elle en aurait rempli un sac, le fond coupé. Mais moi, c'est parti : les contes, je les ai laissés courir », fait dire Henri Pourrat à la conteuse type. À l'aube du XIX^e ou à la fin du XX^e siècle, le discours est le même. Il tient donc plus de la représentation que de la réalité. La représentation de quoi ? Celle du passé. Là encore, l'oubli garantit l'ancienneté. « L'idéologie du bon vieux temps », « l'illusion que les productions..., de nos jours en miettes, étaient autrefois cohérentes », pour reprendre des formules de Nicole Belmont, sont toujours présentes. Boas, dans un passage cité et commenté par Lévi-Strauss, observe que le mythe apparaît toujours comme une survivance et un fragment. L'objet ethnologique ne se donne sa forme sous le regard de celui qui l'étudie qu'en invitant ce regard à se porter vers le passé. Dans notre civilisation, l'ethnologue à ce jeu se retrouve vite dans le champ du médiéviste, lui-même exposé par les textes qu'il a sous les yeux au même vertige.

Voilà donc l'ethnologue induit à se demander ce qu'était son objet avant le moment où il le saisit et tenté de croire qu'il lui aurait suffi d'arriver un peu plus tôt pour que tout s'explique, de même que le médiéviste est amené à supposer que le texte le plus ancien qu'il a sous les yeux n'est que la suite, la trace, les membres épars d'un texte, d'une production orale, voire d'un mythe, encore plus anciens, perdus ou défigurés. Si seulement il connaissait la

Chanson de Roland qui a précédé la *Chanson de Roland*, la légende de Tristan avant Bérout et Thomas, la source celtique de Geoffroy de Monmouth, le livre sur le Graal que Philippe d'Alsace a montré à Chrétien de Troyes, les poèmes perdus d'Eble de Ventadour, les modèles strophiques de Guillaume IX, les chansons d'où sont extraites les *khardjas* ! Voilà la conteuse érigeant en indice de la tradition le naufrage de la mémoire comme Marie de France l'oublie qui menace les lais bretons. Voilà le mythe se prétendant démembré par le temps pour s'offrir à la sagacité de son interprète, comme les lettres antiques, toujours selon Marie de France, ont besoin de s'enfoncer dans l'ombre du passé pour qu'une glose vienne les éclairer et les parachever.

Rien d'étonnant, donc, à ce que l'association de la littérature médiévale et de l'ethno-littérature ait survécu à l'hypothèse que l'une et l'autre seraient des productions collectives et spontanées, révélatrices d'une identité nationale. C'est que cette association était première. C'est elle qui, dans des circonstances historiques et idéologiques particulières, a suggéré une telle hypothèse, bien loin d'en découler. Elle se fonde sur l'impression que l'une et l'autre gardent la trace plus ou moins indistincte d'un passé dont la connaissance révélerait leur secret et qui fonde leur authenticité. Cette impression est indestructible, car elle est de l'ordre du poétique. Encore une fois, elle est un effet produit par les œuvres elles-mêmes, effet rendu perceptible par le contraste avec d'autres œuvres, porteuses d'un effet différent. Quelles autres œuvres ? La part de la littérature médiévale qui revendique la nouveauté et la sophistication ; la littérature officielle, canonique, savante, la « grande littérature » – ou, pour le dire plus simplement, la littérature de l'enquêteur – sans l'opposition à laquelle l'ethno-littérature ou la littérature dite populaire ne sauraient être perçues comme littérature. Mais si tel est le cas, cet effet est une des composantes dont la réunion définit la notion même de littérature. C'était notre troisième proposition. Si elle est fondée, cette notion dont la seule application au Moyen Âge nous a paru tout à l'heure problématique, ne se dessine qu'en faisant appel à un trait particulièrement remarquable dans les lettres médiévales.

Résumons en effet une dernière fois nos observations. L'art littéraire de chaque époque prend soin de marquer certaines productions de signes qui les associent au passé. Ces signes incluent bien entendu ceux de la référence explicite au passé, mais ne se limitent pas à eux. Ils sont aussi ceux de la simplicité et de la rusticité, dans l'hypothèse implicite d'un raffinement progressif des lettres. Ils sont enfin ceux du fragmentaire, produisant à ce titre un double effet de citation et de survivance. Ils suggèrent ainsi que ces productions sont des résidus d'un ensemble enfoui dans le passé et ils préparent l'association de l'archaïque et du populaire. Les productions ainsi marquées selon les époques comme archaïques, comme populaires, ou comme l'un et l'autre à la fois, et qui affectent d'être hors de la mode et du temps, s'opposent à d'autres, senties comme savantes, nouvelles, à la mode, qui constituent le noyau de la vie intellectuelle et littéraire et qui lui confèrent son éclat. Leur fonction la plus apparente est de donner, par contraste, équilibre et relief à l'ensemble des formes littéraires, et d'ouvrir les perspectives d'un enracinement et d'une évolution. Les représentations idéologiques qu'un tel système ne manque pas de susciter seraient ainsi subordonnées à l'esthétique, et non l'inverse.

Mais on pourrait aussi reconnaître à ces productions une autre fonction, qui, dans l'équilibre du système littéraire, les placerait, non plus en marge, mais au centre. Elles ne seraient pas seulement la part d'ombre chargée de faire ressortir la lumière, mais en quelque façon la conscience de la littérature, le rappel de ce qu'elle est essentiellement. Est-il absurde, en effet, d'appliquer à l'activité littéraire en elle-même les traits qui définissent la pensée sauvage selon Lévi-Strauss : activité du signe plutôt que du concept, fondant largement ses effets et son discours sur l'analogie ? Rien d'étonnant alors à ce qu'elle éprouve le besoin de rappeler qu'elle a fondamentalement partie liée avec quelque chose de primitif, de même que la poésie est perpétuellement amenée à se situer au regard de l'intellectualité et à s'y affronter. Peut-être la littérature, dont la tâche est de donner aux mots leur poids, se voit-elle et se vit-

elle confusément comme une lutte permanente contre le nivellement des signes du langage, comme la nostalgie d'un état ancien où, dirait encore Lévi-Strauss, ils étaient en même temps que des signes des valeurs, à la fois plus maladroits et plus riches que ce qu'en a fait une adéquation plus perfectionnée aux besoins de la communication. Elle ne trouverait ainsi à chaque moment de son existence sa justification que pour autant qu'une part d'elle-même ferait ressortir, par des effets de contraste, la trace d'un passé sur lequel elle prétend se fonder. N'est-il pas vrai que la métaphore de l'enfance imaginative et irrationnelle des peuples, comme la conviction d'un ancrage de l'imagination dans la mémoire, pour l'exprimer à la façon de Vico, trouvent leur meilleure justification dans les productions littéraires, qui ne cessent de leur fournir une confirmation générale, mais aussi un démenti particulier ? Une confirmation, puisqu'elles renvoient sans cesse à cette enfance et accréditent l'idée que « le monde en son enfance fut composé de peuples poètes », comme le dit, textuellement cette fois, un axiome de Vico. Un démenti, puisque, examinées de près et prises chacune dans sa singularité, elles se situent toutes au-delà d'une telle enfance et ne la désignent ou ne paraissent en garder la trace que par un artifice conscient.

Faut-il alors, revenant aux sources des études médiévales comme à celles du présent exposé, invoquer la célèbre formule de Hegel, selon laquelle « l'art, du point de vue de sa destination suprême, est quelque chose du passé » ? Dans le cadre de l'esthétique hégélienne, hors duquel elle n'a aucun sens, elle signifie que depuis le christianisme l'art n'a plus vocation à révéler la vérité du monde. Elle n'a donc en principe rien à voir avec les considérations auxquelles on se livre ici. Et pourtant, non seulement elle s'applique, dans le découpage hégélien, à la période moderne de l'art dont le Moyen Âge est la première étape originale, mais encore elle suppose qu'une sorte de nostalgie est inhérente à l'art, en même temps qu'une inquiétude sur ses fins. Elle désigne ainsi conjointement et elle associe deux traits essentiels de la littérature médiévale, l'allusion insistante à son propre passé en miettes et l'interrogation constante sur sa légitimité au regard de la foi. Si l'art appartient au passé, c'est qu'il est en quelque façon démonétisé par le présent de la Révélation.

Un nouvel ordre de relations et de contrastes s'ajoute donc à celui qui a été suggéré ici. Ce n'est pas seulement une part de la poésie qui affecte d'être tournée vers le passé de manière à mettre en valeur une autre part qui revendique la nouveauté. La poésie tout entière en tant qu'elle prétend à une vérité se trouve rejetée par la lumière de la vérité chrétienne dans l'ombre du passé et tire de cette relégation son obscur attrait. L'effet littéraire qui oppose la suggestion du résiduel et du primitif à la revendication de la nouveauté puise sa force dans l'implication qu'une vérité gît dans le passé. Les médiévistes y ont répondu en s'empressant de scruter la préhistoire de leurs textes. Mais le lecteur médiéval ne pouvait que mesurer cette vérité supposée à la seule vérité. De la réflexion sur le caractère propre et déconcertant de la morale païenne qui marque certaines adaptations d'œuvres de l'Antiquité à l'effort ambigu pour constituer autour du Graal une histoire parallèle, archéologie justificatrice de la chevalerie chrétienne ; du fragment d'un cri amoureux, innocent et provocant, qu'est la chanson du troubadour au patient achèvement de couronnes lyriques à la Vierge : partout est décelable le souci avoué, voilé, parfois nié, souvent angoissé, de confronter « l'amour des lettres et le désir de Dieu », selon l'admirable et célèbre formule de Dom Jean Leclercq, un amour qui est nostalgie et un désir qui est espérance, l'intuition d'une réminiscence révélatrice de soi-même et l'appel à une vérité qui arrache à soi-même. L'expression sans cesse affirmée de la foi dans les lettres médiévales n'est donc pas la gangue insipide qui entoure et dissimule des pépites de pure poésie ou des indices révélateurs de mentalités profondes et de mythes engloutis. Non seulement parce qu'elle permet seule de prendre la juste mesure de la relation entre la latinité et le domaine vernaculaire. Mais aussi parce qu'elle accuse et redouble le contraste qui modèle le relief de la littérature en y inscrivant les lignes de fuite d'un passé en trompe-l'œil.

Trompe-l'œil, illusion : la part faite ici à l'impression est, dira-t-on, trop belle. N'a-t-on rien de plus solide à présenter ? Non, car rien n'est plus solide que l'impression. Certes, la connaissance positive de la littérature médiévale progresse, et c'est heureux. Dates, attributions, localisations se font plus précises et plus certaines. L'histoire des textes s'éclaire. Les découvertes existent : ne vient-on pas de retrouver cent cinquante-quatre vers du *Tristan* de Thomas ? Mais la part des conjectures reste grande et bien des incertitudes sont définitives. Au contraire l'impression existe indubitablement. Évidemment, elle nous trompe. Le Moyen Âge est une époque lointaine et qui nous est devenue étrangère. S'il nous paraît proche, là est l'illusion : truisme indubitable qu'on nous répète gravement. Mais cette illusion est vraie, puisque nous en sommes les victimes. Elle mérite d'être confrontée aux faits tels que nous les connaissons, reconstituons, supposons. Certes, les formes de la pensée et de la sensibilité ont changé, comme leur expression et comme la langue elle-même. Faut-il pour cela refuser de reconnaître que le Moyen Âge nous reste à demi familier ? Aussi bien, s'il est vrai que la *bonne distance* ne se trouve qu'au prix d'ajustements successifs, contradictoires, sans cesse remis en cause, celui qui se penche sur la poésie du passé n'a d'autre choix, à la différence peut-être de l'historien, que de courir d'abord le risque de la proximité. Certes, il ne peut prétendre lire les vieux textes comme le faisaient leurs contemporains ou comme l'avaient prévu leurs auteurs. Il n'en est que plus miraculeux qu'ils le touchent encore. Ils le font au prix de ses contresens, ils l'induisent en erreur, mais il est vrai pourtant qu'ils l'y induisent. Partons de cette erreur, cherchons, dans le Moyen Âge et en nous-mêmes, sa vérité.

Une vérité toujours fragmentaire – ce fragmentaire qui est au cœur de l'art littéraire –, mais une vérité dont la recherche procure pour cela même un plaisir analogue au sien. Une vérité dont nous assemblons interminablement les morceaux épars, mais dont d'autres que nous ont parfois la révélation fulgurante. Révélation décourageante pour qui consacre sa vie à tenter patiemment, pesamment, de reconstituer la visée, le sens, la saveur de ces textes lointains. Mais révélation bienheureuse, car, au terme du labeur, nous n'avons pour finir d'autre ressource que de nous en remettre à elle. Il faut bien, pour finir, qu'une autre voix que celle du cuistre fasse résonner ces textes pour qu'ils suscitent la jouissance et la méditation sans lesquelles il ne peut y avoir aucune bonne raison de les lire. Il faut bien, pour finir, écouter la voix du poète :

Iseut séjourne dans la salle basse très peu claire,
 Sa robe a la couleur de l'attente des morts,
 Et c'est le bleu le plus éteint qui soit au monde,
 Écaillé, découvrant l'ocre des pierres nues.

La légende médiévale s'offre comme une fresque à demi effacée par le temps. Le « bleu éteint », couleur du temps, s'écaille. Seules en subsistent des traces sur l'ocre de l'oubli. La faible lumière, la couleur terne et presque disparue, « l'attente des morts » : c'est l'oppression mortelle qui pèse sur le destin d'Iseut. C'est la mémoire menacée que les poèmes médiévaux prétendent préserver. C'est la mémoire menacée que nous gardons de ces poèmes, et qui en fait pour nous le prix. C'est notre image du Moyen Âge – chapiteaux martelés, bouts de fresques émergeant sous le badigeon –, ce Moyen Âge qui nous touche dans la mesure même où nous le percevons lointain et brouillé. C'est Iseut, mais dans une version ultérieure c'est « l'orante ». C'est le passé de la légende et c'est l'attente de la prière. C'est un poème d'Yves Bonnefoy. Il est à craindre que la glose besogneuse des lettres médiévales ne parvienne jamais à ainsi les illuminer.