

Tangence



Du passé composé. Le Moyen Âge et le bloc magique On the past tense. The Middle Ages and the mystic writing pad

Marie Blaise

Number 110, 2016

L'anachronisme nécessaire : le Moyen Âge moderne et contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1038497ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1038497ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Blaise, M. (2016). Du passé composé. Le Moyen Âge et le bloc magique. *Tangence*, (110), 13–58. <https://doi.org/10.7202/1038497ar>

Article abstract

Whether conceived as an idea (Barthes) or as a corpus, literature is a specific form of memory, a “mystic writing pad” in the Freudian sense, which deals with both erasing and preserving the past. In it public memory and private memory go hand in hand, offering to a succession of present times some processes for describing and legitimizing contemporary thought and work. From this perspective, the Middle Ages—between scholarship and fiction, neomedievalism and medievalism—constitutes a very particular literary place. The very term “Middle Ages” is the result of an *a posteriori* construction, and if each of its reiterations expresses the modern, it does so at the expense of flagrant contradictions and successive denials, not only in history but, occasionally, within the work itself. This article comments on these *discords*, without ignoring the most familiar, in order to analyze them as modes of composition of the present with the past and of memory with oblivion: Ricoeur’s “*représentances*” whose forms and functions are poetic before they are historical or political. Thus, from Chapelain to Hugo, Flaubert, Huysmans, Pierre Michon or *Game of Thrones*, the distant in time or blurring of borders, the refusal of loss and wall of ice, the mosaics, collages and marshlands, still express “another Middle Ages.”

Tous droits réservés © Tangence, 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Du passé composé. Le Moyen Âge et le bloc magique

Marie Blaise

Université Paul-Valéry-Montpellier 3

ABÉLARD: — Inutile d'avoir la moindre idée de sa philosophie, ni même de connaître le titre de ses ouvrages./ — Faire une allusion discrète à la mutilation opérée sur lui par Fulbert./ — Tombeau d'Héloïse et d'Abélard — si l'on vous prouve qu'il est faux, s'écrier: « Vous m'ôtez mes illusions. »

GUSTAVE FLAUBERT¹

Récit. — *Un repas chez le seigneur.* — Les serveurs apportent sur la table de gros morceaux de sangliers et même d'ours. Il y a aussi de magnifiques rôtis de cygne et de paon. Le seigneur et ses invités boivent de grands verres de vin mêlé de miel et d'épices. Deux personnes, un chevalier et une dame, mangent dans la même assiette. Quand le chevalier est bien élevé, il laisse à la dame les meilleurs morceaux.

LÉON BROSSETTE ET MARIANNE OZOUF²

-
1. Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues* suivi du *Catalogue des idées chic* [Connard, 1910], éd. Anne Herschberg-Pierrot, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, 1997, p. 47.
 2. Léon Brossolette et Marianne Ozouf, *Mon premier livre d'histoire de France*, Paris, Librairie Delagrave, 1946, p. 20.

C'est le Moyen Âge, n'est-ce pas, des haleines de chevaux l'hiver, des cris codés au fond des bois, du gel bleu.

Pierre Michon³

MODERNE : se dit d'un vin qui correspond aux goûts et aux exigences de ses contemporains⁴.

La philosophie s'est préoccupée, depuis au moins le *Théétète*, du rapport que nous entretenons avec le passé, des trajets particuliers de la mémoire que sont le rêve, la répétition, le refoulement, le retour ou la réécriture, de leur rapport avec l'histoire, le souvenir, la fantaisie ou l'imagination. Dans la grande synthèse de son œuvre que constitue « La mémoire, l'histoire, l'oubli⁵ », Paul Ricœur rappelle que l'oubli n'est pas le contraire de la mémoire : il est nécessaire à sa construction comme, d'ailleurs, à toute construction. C'est aussi le sens de la courte parabole qu'offre Jorge Luis Borges dans l'une de ses *Fictions* : « Funes el memorioso⁶ ». Ireneo Funes se souvient de tout, chaque perception est pour lui un événement qui trouve place dans sa mémoire avec des centaines de milliers d'autres, rapporte le narrateur ; en conséquence, dans son monde surchargé, n'existent que des détails presque immédiats et Funes, qui a appris sans effort l'anglais, le français, le portugais et le latin, n'est pratiquement pas capable de penser. De Platon à Freud⁷, l'image la plus familière en

3. Pierre Michon, *Abbés*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 38.

4. Publicité pour le vin rosé Listel, juillet 2015.

5. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000.

6. Jorge Luis Borges, « Funes el memorioso », *Ficciones* [1944], Madrid, Alianza Emece, 1982.

7. Platon, *Théétète*, 191. Sigmund Freud, « Note sur le "bloc-notes magique" », *Résultats, idées, problèmes* [1925], Paris, Presses universitaires de France, 1992, t. II, p. 119. Pour la psychanalyse, tout le système de l'appareil psychique se présente en quelque sorte comme une machine-mémoire permettant à l'être humain d'agir (plus ou moins heureusement) selon sa propre histoire — une histoire qui suppose le regroupement (toujours dans l'après-coup) d'éléments symboliques (qui représentent et lient d'autres choses avec l'événement du présent) et de la combinaison de réminiscences imaginaires avec le souvenir d'événements réels. Tout cela à chaque instant de la perception, à chaque nouvelle impression et selon le *marquage* de celle-ci qui est déterminé par l'événement extérieur mais aussi par toutes les méthodes de « rangement » évoquées. Ainsi, dans le traumatisme, l'impression a été si forte que l'oubli a préservé l'événement de l'usure continue du présent qui agit dans la mémoire consciente. Car

Occident, pour rendre compte du rapport de la mémoire à l'oubli, est sans doute celle de l'impression sur un bloc de cire, ou l'ardoise magique; en reprenant l'analogie on pourrait dire que, pour Ireneo Funes, la cire est d'une qualité telle et l'impression si puissante que le bloc ne fonctionne plus; l'ardoise magique est cassée.

La littérature est une forme particulière de la mémoire, à la fois publique et privée. Du point de vue public, son histoire est une construction, le fruit de stratégies diverses, institutionnelles, communautaires, privées, qui elles-mêmes suivent des trajets changeants, chronologiquement et synchroniquement, entrent en concurrence ou se répètent, épousent plusieurs formes et produisent des objets répondant à des enjeux qui doivent sans cesse être réactualisés pour répondre aux besoins du présent. L'un de ces objets, parmi les plus complexes peut-être, est le Moyen Âge.

Du point de vue privé, les procès de la lecture et de l'écriture inscrivent chacun dans une relation particulière à cette mémoire que forme la littérature. Car si lecture et écriture sont guidées, orientées, voire manœuvrées par ces *lieux littéraires* que l'histoire littéraire aménage et déconstruit, elles-mêmes contribuent à les renouveler puisqu'elles en ont, en quelque sorte, l'*usage* premier. Chaque lecture met en contact le passé et le présent. Toute écriture s'inscrit dans une tradition (même pour s'en défaire), hérite de modèles, d'une langue, d'une époque, d'une culture. Mémoire publique et mémoire privée se nourrissent ainsi l'une de l'autre dans cette relation complexe, servie par l'oubli à travers lequel tous les présents, publics et privés, changent la mémoire du passé pour offrir des procédés de description et même de légitimation à la pensée contemporaine⁸. Ainsi, si chaque texte est un palimpseste, la mémoire du Moyen Âge, ce lieu littéraire qui les rassemble tous, les connus et les oubliés, dans chacune de leur réitération, forme un bloc de cire, une ardoise magique — en lisant et en écrivant.

L'oubli dont il est question ici n'est pas la censure, même si la censure, indéniablement, est une force d'effacement qui contribue

mémoire et conscience, affirme Freud, s'excluent. Il y aurait donc une mémoire usuelle, dans laquelle la représentation de l'événement s'use et une mémoire de l'oubli dans laquelle l'impression demeure, aussi vivace que si le temps ne s'était pas écoulé.

8. Voir Andrew Cole et D. Vance Smith, *The Legitimacy of the Middle Ages: On the Unwritten History of Theory*, Durham et London, Duke University Press, 2010.

à la construction de la mémoire publique; c'est un oubli productif puisqu'il sert la mémoire, un principe de composition même. Le présent article voudrait l'analyser en ce sens, premièrement dans la constitution du lieu commun de la mémoire littéraire que constitue le Moyen Âge, ensuite dans la pratique du passé médiéval de quelques textes. En littérature, en effet, la forme elle-même peut être entendue comme le résultat de la dépendance entre mémoire et oubli: du côté de la mémoire, on trouve l'héritage des usages de la langue, des conventions que sont les genres, de l'enseignement des processus de description de ces usages et de ces conventions (par exemple, la classification pour le Moyen Âge); du côté de l'oubli, chaque choix effectué par l'auteur (contraint ou non) laisse de côté tous les autres possibles du texte au sens où l'entend Marc Escola⁹ et ouvre, par défaut, au commentaire de ce qui aurait pu être. Et il est certain que toutes les hésitations, les contradictions, les fausses pistes, les regrets et autres énigmes non résolues ou dé-résolues qui bigarrent le lieu littéraire «Moyen Âge» pourraient ouvrir à l'étude d'une quasi infinité de mondes médiévaux possibles. Dans ce contexte, comment ne pas remarquer le nombre de manifestations ou d'ouvrages qui, depuis les années 1980 et après Paul Zumthor, lisent le Moyen Âge aujourd'hui¹⁰ ou analysent sa «modernité»? Indéniablement, ce début de XXI^e siècle, à son tour, prélève sa «part du Moyen Âge¹¹». Comme ses prédécesseurs, érudits ou écrivains, il cherche à interpréter d'une autre manière ses manifestations.

9. Marc Escola (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam, Rodopi, 2012.

10. Voir, publié en 1983, le numéro d'*Europe* (n° 654) intitulé *Le Moyen Âge maintenant* et, quelque trente ans après, Vincent Ferré (dir.), *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 3 (*Médiévalisme, modernité du Moyen Âge*), 2010; Patricia Victorin (dir.), *Lire les textes médiévaux aujourd'hui: entre historicité et actualisation*, Paris, Champion, 2011; Nathalie Koble et Mireille Séguy (dir.), *Littérature*, n° 148 (*Le Moyen Âge contemporain: perspectives critiques*), 2008; Nathalie Koble et Mireille Séguy (dir.), *Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. «*Æsthetica*», 2009. La liste n'a rien d'exhaustif. Sur l'actualité et les développements récents de la réception du Moyen Âge, voir: Alicia Montoya et Vincent Ferré (dir.), *Relief*, vol. 8, n° 1 (*Speaking of the Medieval Today: French and Francophone Medievalism*), 2014 et Karl Fugelso (dir.), avec Vincent Ferré et Alicia Montoya, *Studies in Medievalism xxiv. Medievalism on the Margins*, Cambridge, D. S. Brewer, coll. «*Studies in Medievalism*», 2015.

11. Stephen G. Nichols, «Introduction», *Littérature*, n° 130 (*Altérités du Moyen Âge*), juin 2003, p. 3: «On a beaucoup parlé du Moyen Âge ces dernières années. Certes, il y a là un beau sujet, de quoi nourrir des études qui feraient comprendre la part du Moyen Âge dans la culture moderne.»

Sans doute dans une communauté de pensée avec l'Histoire, on pense bien sûr à Carlo Ginzburg, la critique contemporaine utilise beaucoup l'analogie avec l'impression et la trace¹² pour décrire son Moyen Âge. Mais notre modernité médiévale inscrit aussi, nouvellement, sur le bloc magique, son enthousiasme pour les productions médiévalistes¹³. Elle les étudie, les consigne dans une tradition (la plupart du temps, issue du XIX^e siècle¹⁴), recherche des contextes, formule des concepts : fait de la modernité médiévale, en un mot, une discipline ou presque. Sans doute saisit-elle ainsi un reste, une image ou une trace, une impression dont il lui faut rendre compte en tant que présent, la transformant ainsi en possible du Moyen Âge.

Après avoir considéré la constitution du Moyen Âge comme lieu littéraire dans ses différentes réitérations (et donc aussi comme oublié) et rattaché, dans un second temps, au bloc magique qu'il

12. Voir Michèle Gally (dir.), *La trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
13. Bien que *médiévalisme* soit désormais souvent utilisé pour parler de l'ensemble de la réception du Moyen Âge (en concurrence avec néo-médiévalisme), le présent article établira une distinction entre médiévisme et médiévalisme. *Médiévisste* ou *médiévisisme* seront utilisés pour parler des constructions savantes à propos du Moyen Âge, dont le type est le discours universitaire avec les procédés de validation qui lui sont propres, et l'objet, des documents de l'époque médiévale. *Médiévalisme* s'appliquera aux productions issues de ce que nous appellerons, à la suite de Christian Amalvi, le goût du Moyen Âge (Christian Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, Paris, La Boutique de l'histoire, 2002). Bien évidemment la frontière entre ces deux types de construction ne peut être nette. C'est désormais un lieu commun que d'observer les conditions de fiction du discours de l'histoire et, dans ce contexte, de Michelet à Paul Zumthor ou Jacques Le Goff, le médiévisste est lui-même une sorte de héros (ou anti-héros) particulier (Voir Marie Blaise, « Lire le Moyen Âge aujourd'hui ou de quoi le médiévisste est-il le héros? », postface à l'ouvrage *Lire les textes médiévaux aujourd'hui : entre historicité et actualisation*, ouvr. cité). Médiévisme et médiévalisme se distinguent dans leur finalité : le médiévisste construit un savoir et sa transmission à propos du Moyen Âge. L'œuvre médiévaliste utilise le Moyen Âge (à travers le médiévisme ou simplement comme réservoir d'images ou même d'idées reçues) pour se fabriquer en tant qu'œuvre culturelle, c'est-à-dire commerciale, événementielle, artistique... L'un des intérêts les plus évidents de cette distinction est que l'on peut ainsi analyser la coexistence d'éléments issus des deux types de construction, médiévisste et médiévaliste, dans certaines œuvres depuis la fin du Moyen Âge — comme *Don Quichotte* ou le Saint-Julien de Flaubert — ou bien constater qu'il existe un médiévalisme de Rabelais. Un autre avantage est la contextualisation des procédés formels : entre le *Perlesvaus* et *Game of Thrones* on pourra toujours trouver pour point commun un appétit pour le *gore* mais certainement pas le même « Moyen Âge ».
14. Voir Maura Kendrick, Francine Mora et Martine Reid (dir.), *Le Moyen Âge au miroir du XIX^e siècle (1850-1900)*, Paris, L'Harmattan, 2003.

forme, quelques exemples de pratiques textuelles du Moyen Âge à travers la forme de composition du passé que leur rapport à la mémoire engage, nous ferons finalement l'hypothèse que nos modernités ont accompli un pas de côté vis-à-vis de l'Histoire (où jusque-là, on trouvait le Moyen Âge) pour accueillir, dans la série des mondes contemporains possibles, le merveilleux.

Les successions du moderne

Sans compter que je suis un décadent, je suis aussi le contraire d'un décadent.

FRIEDRICH NIETZSCHE¹⁵

Si les grandes lignes de fracture qui organisent généralement aujourd'hui le temps occidental depuis l'Antiquité sont pratiques pour analyser l'évolution des trois grands moments de ce qu'on peut désigner comme ceux du pacte littéraire (ou plus largement artistique) en Occident¹⁶, si elles rendent au Moyen Âge toute son importance en tant qu'espace historique et symbolique particulier, maniées sans précaution elles peuvent cependant occulter d'autres faits. L'un de ces faits est certainement que le Moyen Âge se donne comme monde possible (dans toutes les déclinaisons, du grotesque au sublime, comme dirait Victor Hugo) pour chacun des présents qui l'ont suivi ou, comme on va le voir, précédé.

Car le Moyen Âge est toujours une construction *a posteriori*. Qu'il ait été l'objet d'une « fabrique¹⁷ » n'est plus à démontrer : il est désormais presque conventionnel de parler de ses deux constructions

-
15. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo* [1888-1908], trad. Henri Albert, Paris, Denoël, 1977, p. 18.
 16. On peut dire en effet qu'il y a, dans la littérature et l'art occidentaux depuis le Moyen Âge, trois moments du pacte littéraire et, plus largement, artistique, entendu ici au plus simple (en empruntant au schéma de Jacobson) comme la relation nécessaire entre trois éléments : l'origine de l'œuvre (qui n'est pas toujours l'auteur), l'œuvre et la forme qui la porte, et enfin son destinataire qui n'est pas nécessairement « public ». Ces trois moments sont le Moyen Âge, l'époque moderne (de la fin du Moyen Âge à la Révolution française) et le romantisme qui, en tant que « fondation d'un nouveau régime de l'ensemble du système symbolique » fondé sur le sujet, pour reprendre une expression de Claude Millet (*Le Romantisme. Du bouleversement des Lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Le livre de poche, 2007, p. 11), nous comprend encore et s'étend donc de la deuxième moitié du XVIII^e siècle à aujourd'hui.
 17. Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dir.), *La fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2006.

successives, humaniste d'abord et romantique ensuite. Parce que cette succession est surtout appréhendée comme une opposition elle en masque parfois une autre, qui contribue pourtant pleinement, elle aussi, à constituer le lieu littéraire du Moyen Âge : celle qui existe entre érudition et fiction (qui sont aussi des formes de la mémoire), entre l'intentionnalité scientifique et l'intentionnalité artistique — et parfois aussi religieuse. Ainsi, pour Huysmans, à la fin du XIX^e siècle :

À n'en pas douter, ce fut une singulière époque que ce Moyen Âge [...]. Pour les uns, il est entièrement blanc et pour les autres, absolument noir ; aucune nuance intermédiaire ; époque d'ignorance et de ténèbres, rabâchent les normaliens et les athées ; époque dou loureuse et exquise, attestent les savants religieux et les artistes¹⁸.

Or, puisque cette fabrique se constitue en diptyque, c'est ce caractère duel, ambivalent qu'il faut interroger en premier lieu, d'autant que cette ambivalence et ce dualisme de la composition se retrouvent, dans les deux panneaux du tableau, pour caractériser l'objet représenté¹⁹ et que, si le lieu littéraire qu'est le Moyen Âge fonctionne comme l'ardoise magique, les impressions successives et le retour du refoulé vont certainement faire apparaître, dans la double représentation, des superpositions d'échos et des traces, peut-être inattendues.

Vu d'aujourd'hui le premier panneau du diptyque figure le Moyen Âge à travers l'entreprise de dévalorisation opérée par l'humanisme qui se représenterait en une sorte de Purgatoire les siècles traversés par des valeurs qu'il revendique — des valeurs *renaissantes*, antiques mais modernisées, magnifiées par le christianisme. C'est une période historique aux contours plutôt vagues²⁰ qui trouve son

18. Joris-Karl Huysmans, *Là-bas* [1891], éd. Pierre Cogny, Paris, Garnier Flammarion, 1978, p. 128.

19. La langue française, comme le remarque Francis Gingras, porte encore ce double héritage : telle pratique sanguinaire semblera aisément « moyenâgeuse » au journaliste qui la commente alors que l'adjectif « médiéval » est beaucoup plus positif (*Profession médiéviste*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 9).

20. Fin de l'Empire romain, prise de Constantinople d'une part, découverte de l'Amérique ou de l'imprimerie de l'autre sont des repères plutôt conventionnels. Ajoutons-leur, invention plus récente, la « *Phantom time hypothesis* » de Heribert Illig selon laquelle trois siècles (de 614 à 911) auraient été ajoutés dans le haut Moyen Âge par une coalition formée de Constantin VII, Gerbert d'Aurillac (Sylvestre II) et Otton II. Charlemagne et les Carolingiens seraient une invention rhétorique destinée à alimenter ces siècles « fantômes » (Heribert Illig, *Wer*

nom de « moyen âge » dans l'idée d'une durée léthargique, comme affaissée, médiocre, un temps mort que la civilisation aurait traversé à grand-peine : *medium aevum*, *media tempestas*, *media antiquitas*, âge moyen... — au xvii^e siècle, l'expression s'est fixée en *moyen âge* et restera : âge des ténèbres contre siècle des Lumières, féodalité contre raison. La chose est si certaine que les grandes épidémies (qui commencent avec la peste noire en 1347 et restent endémiques jusqu'au xix^e siècle), ou les chasses aux sorcières qui débutent au xv^e siècle et se répandent aux xvi^e et xvii^e siècles, sont traditionnellement associées au Moyen Âge tandis que Dante, qui meurt en 1321, est, tout aussi traditionnellement, un homme de la Renaissance. Où se dessine l'image d'une Europe mosaïque, composée de tesselles temporelles, Moyen Âge ici, Renaissance là.

Le second panneau du diptyque est composé par le romantisme et l'enthousiasme de Michelet le décrit à merveille :

Ainsi s'accomplit en mille ans ce long miracle du moyen âge²¹, cette merveilleuse légende dont la trace s'efface chaque jour de la terre, et dont on douterait dans quelques siècles, si elle ne s'était fixée et comme cristallisée pour tous les âges dans les flèches, et les aiguilles, et les roses, et les arceaux sans nombre des cathédrales [...] ²².

En quelques dizaines d'années, le « long miracle » transforme la Renaissance en « cloaque ». Tout aussi emporté que Michelet par le Moyen Âge, Huysmans ; nous sommes en 1901 : « le siècle des grandes cathédrales était bien mort ; la foi s'affaiblissait ; elle allait se traîner pendant deux siècles, pour finir par choir dans ce cloaque déterré du Paganisme que fut la Renaissance²³ ».

Par ce jeu de contradictions et de démentis successifs, l'écriture de l'histoire elle-même se trouve contaminée. Indéniablement,

hat an der Uhr gedreht?, Einbeck, Ullstein Taschenbuchvlg, 2006). La première invention du Moyen Âge serait donc... médiévale. Il faut aussi remarquer que, dans la grande majorité des dictionnaires des xvii^e et xviii^e siècles, « Moyen Âge » fait surtout référence aux Mérovingiens et aux Carolingiens.

21. Dans la langue du xix^e siècle, contrairement à ce qui est aujourd'hui l'usage, « moyen âge » ne porte pas de majuscule. Nous respecterons ici la lettre du texte cité.
22. Jules Michelet, « Introduction à l'histoire universelle », *L'histoire universelle*, Paris, Hachette, 1831, p. 25.
23. Joris-Karl Huysmans, *Sainte Lydwine de Schiedam* [1901], Paris, Maren Sell, 1989, p. 47.

depuis le romantisme, la rupture, et les discours qu'elle suppose (entre les générations, les écoles), constitue une figure de prédilection pour l'histoire littéraire française. La bataille d'Hernani lui en offre le modèle presque paradigmatique: de Théophile Gautier au *Lagarde et Michard* et au-delà, le réalisme s'oppose au romantisme qui s'oppose lui-même au classicisme, le symbolisme s'oppose au réalisme, la seconde moitié du siècle à la première, la modernité au romantisme, etc. L'histoire littéraire initiée au XIX^e siècle construit ainsi un passé simple, dans lequel chaque école naît et meurt à son tour; chaque auteur, chaque œuvre, trouve ainsi sa place dans la chaîne presque causale d'événements que forme la littérature. On sait aujourd'hui combien ce passé est, au contraire, composé. En ce qui concerne le romantisme, Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe²⁴ ont montré depuis presque un demi-siècle comment sa réception, très politique en France, avait brouillé les cartes. Il serait inutile ici d'y revenir, n'était-ce pour remarquer combien cette convention de la rupture (elle-même figure impérative) masque ce qui peut, à un degré ou à un autre, relever de la réitération, du retour du refoulé, de la construction même du fantasme — de l'ardoise magique qu'est la mémoire en un mot, particulièrement dans ses aspects publics.

Car les deux panneaux du diptyque qui forment le Moyen Âge suivent des modèles de construction assez semblables. Pour marquer leur différence avec un passé proche, ils font appel à un passé plus lointain. Se formule ainsi une sorte de guerre des passés (qui s'embrasera à nouveau et à diverses reprises dans le courant des XIX^e et XX^e siècles). Affirmant sa valeur de modèle au delà de l'usure du temps qui passe, l'identité humaniste se distingue donc de la proximité, voire du présent qu'est, pour elle, la fin du Moyen Âge (cette « fin » elle-même demeurant indéterminée, le curseur, on l'a vu, déplacé selon les datations et les nations, l'événement ou le texte). Les siècles classiques (ou modernes si l'on est historien) déclarent en conséquence leur filiation envers l'Antiquité, reniée, perdue pendant l'âge des ténèbres — Antiquité dont il faut, sans tarder, rappeler la permanence durant tout le Moyen Âge²⁵. Le temps qui sépare le

24. Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

25. Voir Pierre Duché, *Écoles et enseignement dans le haut Moyen Âge. Fin du V^e siècle, milieu du IX^e siècle*, Paris, Picard, 1989. En littérature, parmi de nombreuses références: Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.),

présent de ce passé magnifié est médiocre, mélangé, inabouti. C'est le même procédé qu'utilise le romantisme : le XIX^e siècle, à son tour, déniait la valeur des siècles classiques, en fait des siècles intermédiaires ; il cherche, lui aussi, par-dessus la parenthèse des « imitateurs²⁶ » de l'Antiquité, son identité dans le passé. Ce sera le Moyen Âge pour le romantisme²⁷.

Ces deux mots, d'ailleurs, de « Moyen Âge » et de « romantique » sont aussi peu caractérisants l'un que l'autre. En fait, s'ils disent quelque chose, c'est dans cette absence de caractérisation. L'emploi du mot *romantique*, hier comme aujourd'hui, dans l'usage général comme dans l'usage savant, est aussi ambigu que celui de « Moyen Âge ». Dans l'usage général, *romantique* qualifie le sentimental, le mélancolique, et, en conséquence de manière plutôt positive, le désintéressé mais, péjorativement, ce qui manque de réalisme... Dans l'usage savant²⁸ le mot désigne plusieurs réalités, chronologiques,

Images de l'Antiquité dans la littérature française. Le texte et son illustration, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1993.

26. « Et puis, imiter ? Le reflet vaut-il la lumière ? le satellite qui se traîne sans cesse dans le même cercle vaut-il l'astre central et générateur ? [...] Et voyons : qui imiter ? — Les anciens ? Nous venons de prouver que leur théâtre n'a aucune coïncidence avec le nôtre. [...] Les modernes ? Ah ! imiter des imitations ! Grâce ! » (Victor Hugo, Préface de *Cromwell* [1827], *Œuvres complètes III*, éd. Jean Massin, Paris, Club français du livre, 1970, p. 67).
27. « Le moyen âge, loin d'être une lacune, est un progrès. Désert stérile en apparence, et couvert de ronces, il a réellement été fécond » (Jean-Pierre Charpentier, *Essai sur l'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Maire-Nyon, 1833, p. 5).
28. Nous ne discuterons pas ici l'usage du terme dans l'histoire, d'autant que cette discussion a été menée ailleurs (voir Marie Blaise (dir.), *Réévaluations du Romantisme. Mutations des idées de littérature*, vol. 1, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « Le Centaure », 2014). Ce qui nous intéresse n'est pas l'importance que l'on veut bien accorder à la *révolution* romantique. Un aspect, cependant, de cette analyse nous concerne directement et, même si elle est bien connue, il faut donc la rappeler ici. Si le mot « romantisme » a d'emblée un sens suffisamment vague pour induire des devenir variés en Angleterre, en Allemagne, aux États-Unis, en Italie, en Espagne — au Nord, au Sud, comme dirait Germaine de Staël ; si ces sens et ces devenir conduisent à autant d'interprétations et d'évaluations qui, à leur tour, se pénètrent ou s'affrontent, un seul phénomène est commun à tous ces aspects : la référence médiévale. Elle couvre des aspects aussi différents que la « romantisation » du monde de Novalis ou la fortune de la figure de l'imagier médiéval qui constitue une sorte de fiction d'autorité paradoxale en Angleterre et puis en France. Qu'elle se traduise dans l'adhésion (dans la première moitié du siècle mais aussi au-delà : voir Mallarmé et les « temps incubatoires » du Moyen Âge) ou dans la saturation ou l'exaspération (Flaubert et l'éducation de M^{lle} Rouault, mais Flaubert écrit aussi une hagiographie à la manière du Moyen Âge avec son saint Julien), elle demeure omniprésente.

génériques, philosophiques, politiques, différentes et parfois même contradictoires. Au ^{xix}^e siècle, d'ailleurs, c'est un effet du vague des deux termes, le Moyen Âge est revendiqué par des positions diamétralement opposées. Il devient rapidement un enjeu politique que, pendant tout le ^{xix}^e siècle, la gauche et la droite se disputent à travers différentes figures dont celle, particulièrement controversée, de Jeanne d'Arc. Et en ce début de ^{xxi}^e siècle encore, en France... Quant au romantisme, après avoir été caractéristique du génie européen et français, il deviendra une maladie dégénérative introduite par « les Boches » (voir Léon Daudet par exemple). Cette absence de détermination des deux termes autorise tous les transferts et est, en conséquence, remarquons-le tout de suite, productrice de formes médiévalistes tout autant que l'érudition ou le texte médiéval lui-même.

Ainsi se déterminent un temps négatif et un temps positif mais, sous l'effet d'effacement que le dispositif de l'ardoise magique fournit au présent pour écrire son propre drame (toute la démonstration de Hugo vise la légitimité de la forme du drame romantique pour son *Cromwell*), les traces persistent. La « Renaissance » (laquelle?) ne cherche pas seulement à imiter l'Antiquité, ni non plus le ^{xvii}^e siècle. La Révélation a eu lieu, qui exige de réformer les valeurs humanistes du passé préchrétien. Pas d'imitation sans réforme donc. Et cette idée de réforme est très médiévale: elle règle toute l'histoire de l'Église durant le Moyen Âge. Le fait confirme l'évidence: la Renaissance a ses racines dans le Moyen Âge. Depuis le ^{xix}^e siècle (fatalement le ^{xix}^e siècle...) on sait qu'il y a eu plusieurs renaissances médiévales²⁹, celle du ^{xii}^e siècle étant la plus affirmée. Cette fois, cependant, la *renovatio* a pris une autre ampleur: elle est sortie des monastères pour se répandre dans toute la sphère culturelle européenne. De même le romantisme envahira l'Occident.

Le romantisme (lequel?) ne cherche pas forcément, lui non plus, une rupture avec les « classiques » ou l'Antiquité; il suffit de lire les philosophes d'Iéna pour s'en convaincre. Et qui prétendrait qu'Hölderlin ou John Keats n'aimaient pas les Grecs? D'ailleurs, l'histoire littéraire allemande classe parfois ses romantiques parmi ses classiques — selon, du moins, la vision française des choses... Contrairement à une autre idée reçue de l'histoire littéraire française,

29. Voir Jean-Jacques Ampère, *Histoire littéraire de la France avant le ^{xiii}^e siècle*, dans *Revue des Deux Mondes*, t. 5, 1836.

la Révolution, qui inscrit bel et bien la figure de la rupture dans le réel, n'est pas non plus à l'origine du mouvement romantique : celui-ci la précède partout en Europe (l'histoire littéraire française a dû élaborer la catégorie des « préromantiques » pour résoudre le problème). D'ailleurs la Révolution aime les Classiques et si, en août 1792, l'Assemblée législative décerne à Schiller le titre de citoyen d'honneur de la République française, c'est en héros de l'Antiquité que David peint ses contemporains. Et c'est bien le xvii^e siècle qui fournit les combattants d'une nouvelle guerre des mémoires qui dure au moins jusqu'à la Restauration : Rotrou, Boileau, Bossuet, Racine, Corneille, La Fontaine, Madame de Sévigné, Molière ou La Bruyère sont convoqués au tribunal révolutionnaire pour défendre, tour à tour, les valeurs de la République ou celles du catholicisme, ou les deux à la fois³⁰. Pas de successivité claire, donc, pas plus de passé simple ici que là.

Humanisme et romantisme ne poursuivent pas non plus des buts très différents. Les deux veulent garantir le présent dans sa valeur d'espace de conversion : *renovatio* dans le premier cas, *romantisation* pour le romantisme :

Le monde doit être romantisé. C'est ainsi que l'on retrouvera le sens originel. Romantiser n'est rien d'autre qu'une potentialisation qualitative. Le Soi inférieur en cette opération est identifié à un Soi meilleur. Nous sommes nous-mêmes une telle série de puissances qualitatives. Cette opération est encore totalement inconnue. Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je les romantise — L'opération s'inverse pour le plus haut, l'inconnu, le mystique, l'infini — elle est logarithmée par cette liaison — Elle reçoit une expression courante. Philosophie romantique. *Lingua romana*. Alternance d'élévation et d'abaissement³¹.

La philosophie romantique, comme la *lingua romana*, doit opérer la translation des valeurs antiques dans les valeurs (chrétiennes) modernes : le Moyen Âge n'offre pas seulement un modèle, il est un principe de continuité : « Le nom de *romantique* a été introduit

30. Voir Stéphane Zékian, *L'invention des classiques. Le « siècle de Louis XIV » existe-t-il ?*, Paris, CNRS éditions, 2012.

31. Novalis, *Le monde doit être romantisé*, trad. par Olivier Scheffer, Paris, éditions Allia, 2002, fragment 105, p. 45. Le texte date de 1798.

nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme³². » L'art romantique *est* l'art médiéval : « La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau : elle exprime notre religion, elle rappelle notre histoire ; son origine est ancienne mais non antique³³. »

Si la représentation du présent suppose donc, dans les deux cas de l'humanisme et du romantisme, une manière de permanence du passé, si les moyens pour la pratiquer et l'affirmer sont largement semblables, les procédés de garantie de la valeur de l'œuvre sont autres. Avec le passé, donc, l'humanisme construit des modèles, comme autant d'exercices d'imitation, de la Nature, des Anciens, de la sagesse, de Jésus-Christ... La valeur de l'œuvre repose sur l'imitation, de la Nature et des Anciens, et c'est encore un rapprochement que l'on peut noter entre l'humanisme et le Moyen Âge qu'il existe, dans les deux cas, un livre avant le livre que l'on est en train d'écrire : Livre de Dieu, livres des Autorités, ils garantissent la valeur de l'œuvre du présent ; l'introduisant à la Tradition, ils en font un possible du passé. Mais ce n'est plus le cas avec le romantisme : à la

32. Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Éditions H. Nicolle et Mame Frères, 1814, t. II, chap. 11, p. 233. Ce début du chapitre sur la poésie classique et la poésie romantique se poursuit ainsi : « Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le nord et le midi, l'antiquité et le Moyen Âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne. On prend quelquefois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des Anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde : celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi. »

33. Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, ouvr. cité, p. 238. On attribue en général cette conception du Moyen Âge aux auteurs du tout début du XIX^e siècle. C'est oublier qu'au début du XX^e siècle encore, les érudits que sont Gaston Paris et Joseph Bédier en font le principe de leur transposition de la littérature médiévale au présent. Gaston Paris, préfaçant *Le roman de Tristan et Iseut* de son élève, attribue à celui-ci non pas le rôle du traducteur mais celui d'un « renouveleur » (p. 12) : « M. Joseph Bédier est le digne continuateur des vieux trouveurs » (p. 7). « C'est donc un poème français du milieu du douzième siècle, mais composé à la fin du XIX^e siècle, que contient le livre de M. Bédier. » (p. 10) (Gaston Paris « Préface » à Joseph Bédier, *Le roman de Tristan et Iseut* [1900], Paris, 10/18, 1991).

place de l'origine, celui-ci valide l'original, le sans pareil, et cette origine, incarnée jusque-là en la figure d'Homère, se multiplie, inventant l'auteur moderne dont la validation essentielle repose sur les « droits du génie ». Bien sûr, en versant la garantie de la valeur de l'œuvre sur la personne de l'auteur³⁴, on pourrait dire aussi que le romantisme continue le mouvement initié à la fin du Moyen Âge... Et que la subjectivité complexe que le romantisme veut mettre en pratique en tant que *lingua romana* n'est que le revers de l'humanisme solaire de la Renaissance. On pourrait enfin évoquer, pour les deux panneaux de notre diptyque, la reconfiguration du christianisme que les romantiques revendiquent dans le cadre de cette autre réforme qu'est la « romantisation³⁵ ».

Continuité ou rupture ne sont que des formes du lien entre traduction et innovation : l'oubli dans ses différentes formes, d'abandon, de négation, de compromissions configure autant le présent que l'érudition. Elle-même orientée par lui. Ainsi se dessinent des Moyen Âge, comme autant de lignes découpées sur l'imparfait de la mémoire collective et de la mémoire privée, où Lancelot peut rencontrer Homère.

34. Ce qui se traduit, dès la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, par l'inscription légale des droits du génie et puis des droits d'auteur.

35. Voir Novalis, *La chrétienté ou l'Europe* (1826). Mais citons cette fois la préface de *Cromwell*. Le christianisme « enseigne à l'homme qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence ». La reconnaissance de cette dualité a eu pour conséquence que « s'introduisait dans l'esprit des peuples un sentiment nouveau, inconnu des anciens et singulièrement développé chez les modernes, un sentiment qui est plus que la gravité et moins que la tristesse : la mélancolie », qui représente un « éveil » et « une faculté inattendue » de méditation alliant « l'analyse et la controverse » et façonne l'esprit moderne (Victor Hugo, préface de *Cromwell*, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. 3, p. 48-49). Comme telle, la mélancolie est une garantie de la grandeur de l'œuvre — ainsi s'explique l'épidémie de ce « mal du siècle » qui semble avoir frappé tous les écrivains occidentaux du XIX^e siècle, de John Keats à Stéphane Mallarmé. Comme telle aussi, « conscience malheureuse » du moderne, elle est associée au Moyen Âge. Mais la conversion du christianisme aux valeurs romantiques conduit aussi, plus largement, à la reconfiguration du sacré qui, dans des œuvres comme celle de Mallarmé, se passe de Dieu.

Le jugement des clercs : *De la lecture des vieux romans*

L'histoire, c'est comme les vêtements accrochés dans votre placard, dit-il. Enfilez-les et vous comprendrez.

JAMES SALTER³⁶

La passion pour l'érudition qui saisit l'Europe à la Renaissance n'est pas seulement le fait de spécialistes : des lettrés appartenant à toutes les professions recherchent des manuscrits, les traduisent (comme Pétrarque traduit Cicéron). Les *studia humanitatis* se développent, comme au XIX^e siècle les sciences humaines. Dans ce contexte aussi, le romantisme réitère l'affirmation humaniste beaucoup plus qu'il ne la contredit : lui-même est historien, recherche et compile des manuscrits, les traduit ; lui aussi veut les mettre à la disposition du plus grand nombre³⁷. La naissance de la philologie romane poursuit l'entreprise de la Renaissance en introduisant dans le corpus des textes antiques des textes anciens³⁸, pour reprendre la

36. James Salter, *Et rien d'autre [All that is]*, trad. de l'anglais par Marc Amfreville, Paris, Éditions de l'Olivier, 2014, p. 123.

37. Ainsi Balzac qui dit, dans l'avertissement du *Gars* (qui deviendra *Les Chouans*), vouloir être l'homme « qui travaille consciencieusement à mettre l'histoire de son pays dans les mains de tout le monde. » Honoré de Balzac, « Avertissement du *Gars* », *Les Chouans*, éd. Pierre Gascar et Roger Pierrot, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 497.

38. Sans vouloir s'attarder ici sur cette question, il est intéressant de remarquer que c'est dans l'histoire littéraire que la continuité inscrite par le Moyen Âge a le plus de mal à s'imposer. Comme l'écrit Paul Zumthor, il n'est pas indifférent que « les études médiévales soient initialement l'une des manifestations du romantisme » (*Parler du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 49) ; cela ne va pas sans poser problème aux médiévistes français. De Paulin à Gaston, l'histoire de la famille Paris est à cet égard significative, de même que l'histoire des études médiévales en France, de manière générale. En 1880, Ferdinand Brunetière (dans le compte rendu du livre de Charles Aubertin intitulé « L'érudition contemporaine et la littérature française du Moyen Âge » écrit pour la *Revue des Deux Mondes* ; Brunetière, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1880) opposait avec violence la philologie classique et la philologie romane, les modestes érudits du temps de Mabillon et de du Cange et les modernes ambitions des tenants de « l'école allemande » qui affichent « l'étrange prétention de déplacer le centre de l'histoire de la littérature française ». Pour lui la linguistique et la philologie romane ont changé la manière d'aborder les œuvres littéraires en bouleversant la perspective classique qui éclairait l'âme de la littérature française : les études sur le Moyen Âge risquent de bouleverser le goût français ; en ébranlant le modèle esthétique classique au profit d'une décadence inaugurée par le romantisme, qui nivelle le champ littéraire français, la philologie romane contribue à la défaite de la France face à l'Allemagne.

terminologie de Germaine de Staël. Mais cela ne doit pas recouvrir le fait que les humanistes discutent toujours de la littérature du Moyen Âge³⁹. En fait leur jugement recouvre assez bien ceux des érudits médiévistes du XIX^e siècle. Boileau décrit ainsi les premiers temps de la littérature française :

Durant les premiers ans du Parnasse français,
Le caprice tout seul faisait toutes les lois.

On pense bien sûr à Gaston Paris, accusant, dans son *Histoire poétique de Charlemagne*, en 1865, le faux goût de ceux qui croient déroger en passant de la lecture d'Homère à celle de la *Chanson de Roland*. Mais, effectivement, l'introduction du Moyen Âge a décentré l'organisation de la littérature française : Gustave Lanson, le premier à introduire le Moyen Âge dans son *Histoire de la littérature française*, y introduit aussi le XIX^e siècle, comme si la présence de l'un dépendait bien de celle de l'autre (voir Marie Blaise (dir.), *Revue des Langues Romanes*, n° 115 (*Les imaginations savantes. Fictions et éruditons du Moyen Âge au dix-neuvième siècle*), 2011).

39. C'est, bien entendu, ce que les écrivains du XIX^e siècle veulent penser. Dans la curieuse histoire littéraire qu'offre Gautier avec *Les grotesques*, Villon est le premier des « poètes mineurs » de l'ouvrage. Il n'est pas vraiment surprenant d'y rencontrer aussi... Jean Chapelain dont l'échec de la *Pucelle* est attribué au trop plein d'érudition du XVII^e siècle, tandis que « les miraculeux artistes du moyen âge ne savaient souvent ni lire ni écrire, et produisaient des chefs d'œuvre sans en avoir la conscience, de même que les pommiers portent des pommes, parce que ce sont des pommiers et non par une autre raison » (Théophile Gautier, *Les grotesques*, Paris, Michel Levy, 1863, p. 271). Pour Gautier, la chose ne fait pas de doute : c'est l'ignorance — voire la malhonnêteté — qui conduit à parler des livres qu'on n'a pas lus qui guide le jugement de Boileau sur Villon dans son *Art Poétique* (« Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers, / Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers. ») : « Il est probable que Boileau ne se doutait pas le moins du monde de ce qu'était Villon et n'en avait pas lu un seul vers » (Théophile Gautier, *Les grotesques*, ouvr. cité, p. 4). Mais le jugement de Gautier lui-même est ambigu : « Villon est à peu près le seul, entre tous les gothiques, qui ait réellement des idées » ; et il ne conteste guère la maladresse des vers de Villon : « Villon fut le plus grand poète de son temps ; et maintenant, après tant d'années, tant de changements dans les mœurs et dans le style, sous les vieux mots, sous les vers mal scandés, à travers les tournures barbares, on voit reluire le poète comme un soleil dans un nuage, comme une ancienne peinture dont on enlève le vernis. » (*Les grotesques*, ouvr. cité, p. 5) Villon est la figure emblématique de la poésie médiévale pour le XIX^e siècle. L'ouvrage d'Antoine Campaux (*François Villon. Sa vie, ses œuvres*, Paris, Durand, 1859) tente même une réhabilitation digne des hagiographies que les bons moralistes de la Révolution écrivirent à propos des « Classiques » du XVII^e siècle. Le livre agace beaucoup Gautier mais aussi Sainte-Beuve qui, s'il n'aime guère, comme la grande majorité des historiens de la littérature et des critiques de son siècle, la poésie du Moyen Âge (Villon, tout de même, est un peu sauvé), trouve lui l'origine de la pensée de l'histoire chez les quatre grands historiens du Moyen Âge (voir Jean Dufournet, « Sainte-Beuve et les historiens du Moyen Âge », *Nord*, n° 53 (*Sainte-Beuve*), 2009, p. 75-86).

La rime, au bout des mots assemblés sans mesure,
Tenait lieu d'ornements, de nombre et de césure⁴⁰.

Gaston Paris, notamment, préfaçant *Le roman de Tristan et Iseut*, n'a guère le jugement moins condescendant. Il évoque, à propos de Bérout, sa « façon naïve de sentir », « sa façon simple de penser, jusqu'à l'embarras parfois enfantin de son exposition et la grâce un peu gauche de son style », révélant « l'âme encore mal débrouillée » des « Français du XI^e siècle »⁴¹. Ses contemporains érudits ne seront guère plus tendres.

Ce qui place dans une autre lumière un court ouvrage de Jean Chapelain⁴² intitulé, par ses éditeurs modernes, *De la lecture des vieux romans*⁴³. Il s'agit de la retranscription, adressée au cardinal de Retz, d'une conversation entre Jean Chapelain lui-même, Gilles Ménage et Jean-François Sarasin. Le texte obéit au genre du « dialogue » qui, conventionnellement, présente une interrogation critique dans la forme d'une conversation galante — pur renversement de la scolastique pédante de l'ancienne « barbarie gothique ». Les thèses en sont d'autant plus intéressantes. Se fondant sur la théorie de la vraisemblance qu'il a lui-même contribué à élaborer, Jean Chapelain

40. Nicolas Boileau, *Art poétique* [1674], éd. Sylvain Menant, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, vol. I, v. 113-116, p. 90.

41. Joseph Bédier, *Le roman de Tristan et Iseut*, ouvr. cité, p. 9 et 7.

42. Faut-il rappeler l'autorité littéraire du personnage au XVII^e siècle avant, surtout, la publication de sa *Pucelle ou la France délivrée* (1656) qui lui valut le *Chapelain décoiffé*, ce pastiche du *Cid*, œuvre collective à laquelle participa Boileau ? Son intérêt pour le Moyen Âge n'est certes pas anecdotique. Il est loin d'être le seul des écrivains de son siècle dans ce cas. Dans la préface de sa *Pucelle*, Chapelain fait allusion à d'autres épopées dont le sujet est médiéval : le *Saint Louis*, ou *la Sainte couronne reconquise sur les infidèles* de Pierre Le Moyne, *Clovis ou la France chrétienne* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin dont la *Comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la grecque et la latine*, et des *Poètes Grecs, Latins et François* fut publiée en 1670. Il y compare son *Clovis* à Virgile, affirmant la préséance du merveilleux chrétien et alimente la Querelle. On pourrait aussi ajouter *Alaric ou Rome vaincue* de Georges de Scudéry, poème épique que son auteur renvoie d'emblée à « ses ingénieuses fables que nous appelons des romans » (Georges de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue* [1664], éd. Rosa Galli Pellegrini et Cristina Bernazzoli, Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition, 1998, p. 95) ou encore le *Charles Martel* de Pierre de Boissat. La liste est loin d'être exhaustive : le médiévalisme du XVII^e siècle est une mine non encore exploitée.

43. Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, éd. Jean-Pierre Cavaillé, Paris, Zanzibar, 1999. Le texte a été publié pour la première fois en 1870 par Alphonse Feillet sous le même titre. Cette date n'est pas indifférente, dans le double contexte de la montée de la crise avec la Prusse et de la réception en France de la philologie romane, venue d'Allemagne.

rapporte qu'il aurait dit ceci : « Si Aristote revenait et qu'il se mît en tête de trouver une matière d'*art poétique* en *Lancelot*, je ne doute point qu'il n'y réussit aussi bien qu'en *Illiade* et en *l'Odyssee*⁴⁴. » L'étude du *Lancelot* serait donc propice, autant que celle des poèmes homériques, à l'élaboration d'une théorie fondatrice de l'art poétique. Mais Aristote n'est pas le seul illustre convoqué pour la défense du roman médiéval. La référence au plus célèbre des historiens de Rome, Tite-Live, vient aussi certifier la valeur de témoignage historique du *Lancelot*. Il faut, dit en substance Chapelain, imitant presque Lukács et anticipant en tout cas sur Jauss⁴⁵, faire la différence entre le temps dont parle l'auteur et le temps d'où il parle. La vérité est engagée par l'un comme par l'autre. En effet, la comparaison

[...] qu'on prétendrait faire entre *Lancelot* et Tite-Live, serait aussi folle que si l'on voulait en faire une entre Virgile et Tite-Live, entre la fausseté et la vérité. *Lancelot* n'est point un Tite-Live, parce que les actions qui y sont racontées sont éloignées de toute vérité. Si toutefois il ne lui est pas comparable par la vérité de l'histoire, n'étant composé que d'événements fabuleux, j'oserai dire qu'il pourrait lui être comparé par la vérité des mœurs et des coutumes dont l'un et l'autre fournissent des images parfaites : l'un, des temps dont il a écrit, l'autre de ceux où il a été écrit⁴⁶.

Le raisonnement de Chapelain repose sur une théorie de la fiction et sur une conception de la « nouveauté⁴⁷ ». La fiction se doit

44. Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, ouvr. cité, p. 59.

45. Hans Robert Jaus, « The Alterity and Modernity of Medieval Literature », *New Literary History*, vol. 10, n° 2 (*Medieval Literature and Contemporary Theory*), 1979, p. 182. « I propose to justify the research and educational interest in medieval literature on three grounds: the aesthetic pleasure, the surprising otherness, and the model character of medieval texts ». On retrouve pratiquement là les trois points de la défense de Chapelain. Dans son essai consacré au roman historique (1937), éponyme, Georg Lukács fait du roman historique (en particulier, ceux, médiévalistes, de Walter Scott) la voix du peuple (Michelet avait fait de l'histoire la voix du peuple mais pour Michelet histoire et littérature ne s'affrontent pas encore), l'opposant à l'épopée, aristocratique et merveilleuse. Le roman historique porte avec lui la conscience du déterminisme historique. Certes, Chapelain n'a rien d'un révolté mais sa démonstration concerne le double conditionnement, historique et sociologique (les mœurs), à l'origine de l'œuvre.

46. Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, ouvr. cité, p. 61.

47. Le terme n'a pas encore de valeur positive. Rappelons que, jusqu'au xvi^e siècle au moins, ce qui fait nouveauté se définit comme ce qui n'est pas parvenu à s'intégrer dans la tradition et reste là comme une incongruité : il y existe des textes qui font nouveauté depuis des siècles ; c'est le problème du texte médiéval.

d'être vraisemblable pour plaire au moderne, ce qui est son but, et on pourrait difficilement trouver le *Lancelot* vraisemblable. D'autre part, le texte médiéval est incontestablement « nouveau » et, parce que la nouveauté attire la curiosité des hommes, « il faut distinguer de nouveauté, et dire que la nouveauté des événements attire la curiosité des hommes mais non pas la nouveauté des mœurs qui étonne et qui blesse plutôt qu'elle ne plaît⁴⁸. » Donc, selon la théorie de la réception qu'élabore Chapelain, puisque le succès du *Lancelot* est considérable, celui-ci doit être considéré comme une « histoire certaine et exacte des mœurs qui régnaient dans les cours d'alors⁴⁹ ». Comme tel, le *Lancelot* instruit de la vérité historique. Enfin, et c'est le troisième grand point du raisonnement, la langue du roman elle-même, dans ses variations, témoigne non seulement de la vérité historique des mœurs, mais enseigne aussi sur la langue moderne qui en est issue, ce qui fait écrire à Jean-Pierre Cavaillé, dans sa préface, que, pour Chapelain, « [l]es mots du roman vont aux choses de l'histoire, c'est-à-dire aux relations entre les hommes, parce qu'ils constituent le lien social avant que la littérature ne s'en empare⁵⁰. » Nous sommes en 1647, presque dix ans avant la publication de *La pucelle délivrée*. La conversation se conclut ainsi : « Vous tombez d'accord que ce livre est fabuleux et historique tout ensemble, au moins selon ses divers aspects : fabuleux pour les événements et historique pour tout le reste⁵¹. »

Mais le petit opuscule de Chapelain est continué dans un autre dialogue, écrit par Jean-François Sarasin en 1647 et publié en 1663 dans *Les œuvres de Monsieur Sarasin* qui, sous le titre de *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux*, discute cette fois du *Perceforest*. L'un des interlocuteurs y écrit, suivant le même raisonnement, et sans doute imitant cette fois Germaine de Staël, que « quand ce ne seroit que pour donner à notre Nation un Homère, je consens à ce que Perceforêt soit le nôtre⁵². »

48. Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, ouvr. cité, p. 63.

49. Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, ouvr. cité, p. 63.

50. Jean Chapelain, « Présentation », *De la lecture des vieux romans*, ouvr. cité, p. 23. Pour citer encore le préfacier, « un roman — et quel roman ! un tissu de péri-péties extravagantes et d'événements invraisemblables est, par sa nature même de roman, de fiction littéraire, la plus certaine et exacte des chroniques. La fable romanesque exprime, littéralement et sans détour, une vérité historique. »

51. Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, ouvr. cité, p. 65.

52. Jean-François Sarasin, « Dialogue. S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux » [1649], *Les œuvres de Monsieur Sarasin*, Paris, chez la veuve Sébastien Mambre-Cramoisy, 1694, p. 212.

« Pour donner à notre nation un Homère... »

HOMÈRE: N°a jamais existé.

GUSTAVE FLAUBERT⁵³

Un siècle plus tard, un nouvel Homère est bel est bien découvert mais pas en France: Macpherson publie les chants d'Ossian. Cet Homère-là convient à merveille au romantisme, qui est européen, car c'est un « Homère du Nord », médiéval ou presque, une des plus grandes réussites du médiévalisme historique en tout cas⁵⁴. Au XVIII^e siècle, cependant, tout le monde en Angleterre ne veut pas d'une origine celtique et le débat à propos de l'authenticité des poèmes ne tarde pas. Il faut le considérer dans le cadre d'un nouveau développement de la guerre des autorités dont les formes sont en train d'évoluer. Lorsque Ossian paraît, Vico et sa philosophie de l'histoire ont déjà entrepris de changer la grande figure de l'origine que fut Homère en « un être collectif ». La « question homérique », qui avance l'impossibilité de l'existence historique d'un seul Homère, occupe, surtout après les travaux de Friedrich August Wolf, tout le XIX^e siècle⁵⁵; contextuellement, elle est inséparable de la construction du Moyen Âge. Car, comme l'avançaient Chapelain et ses amis, avec toute la subtilité requise dans l'art de la conversation, trouver un autre Homère, c'est ouvrir la possibilité d'un Aristote moderne, et donc affirmer un nouvel art poétique. Aussi, de Diderot à Germaine

53. Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, ouvr. cité, p. 90.

54. Les légendes d'Ossian et de Fingal remontent sans doute au haut Moyen Âge et nous ne discuterons pas ici la « supercherie » de génie de James Macpherson; mais, dès le début du XIX^e siècle, l'opinion généralement partagée est que les poèmes datent du XII^e siècle. Voir, par exemple, les articles « BARDES » de l'*Encyclopédie moderne des hommes et des choses*, Bruxelles/Louvain, chez Vroom, 1827, t. 3, p. 70.

55. Voir Marie Blaise, « Homère: n'a jamais existé », dans Glen Most, Larry Norman et Sophie Rabau (dir.), *Révolutions homériques*, Pise, Edizioni della Normale, 2009, p. 99-126. Le romantisme français tient beaucoup à Homère ou, du moins, à l'idée d'Homère... Chateaubriand réfute les thèses de Wolf, dans l'*Essai sur la littérature anglaise*, au nom de « la vérité poétique »; le jeune Hugo écrit déjà en 1817: « Ilion fuit. Homère existe » (Victor Hugo, « Le temps et les cités », *Œuvres complètes*, édition imprimerie nationale Ollendorff, Paris, Albin Michel, 1952, vol. 40, p. 25). Affirmer qu'Homère n'existe pas, dit significativement Lamartine dans son *Cours familier de littérature*, revient à faire preuve d'« athéisme du génie ». Victor Bérard publie, en 1917, *Un mensonge de la science allemande* qui présente *Les prolégomènes à Homère* de Wolf comme un objet de « fausse érudition », due à la « philologie à la mode germanique » (Paris, Hachette, 1917, p. 4).

de Staël, en passant par Werther et Napoléon, et au-delà, en France, chez Senancour, Lamartine, Chateaubriand et bien d'autres, voici que le vieux barde guerrier devient l'Homère du Nord; ceux qui, comme Mme de Staël, se comportent avec plus de prudence concernant l'existence d'un Homère auteur unique de l'*Iliade* et l'*Odyssée*, jugent que les chants d'Ossian sont au moins à l'égal des poèmes qui auraient inspiré l'Homère scribe-collecteur des traditions orales de la Grèce antique. Pour elle, cet Homère des brumes vaut bien celui du Sud pour l'originalité, mais il a quelque chose de plus, étant des deux « celui dont la poésie mélancolique est la plus d'accord avec la philosophie⁵⁶ ». Cette philosophie, c'est l'art poétique romantique, une philosophie de l'histoire qui, fondée sur la « personnalité⁵⁷ », va donner au XIX^e siècle son « sens historique ». Pour Germaine de Staël, Ossian est « rarement allégorique; aucun de ses effets n'a besoin de superstitions locales pour frapper l'imagination ». Et cela peut « convenir également à tous les peuples » mais surtout « à l'esprit d'un peuple libre ». Car « ce que l'homme a de plus grand, il le doit au sentiment de l'incomplétude de sa destinée ». L'autre Homère est celui d'un peuple pour qui « la servitude était supportable », un peuple superstitieux, pris dans des dogmes religieux qu'il est très difficile « d'introduire, sans affectation, [...] dans la poésie française⁵⁸ ». Et Ossian, effectivement, sera fils de la Révolution, héros napoléonien mais, surtout, il ouvrira pour le Moyen Âge ce possible de l'ancienneté préchrétienne, comme Homère le fit pour les siècles précédents — avec le *Lancelot* et le *Perceforest*...

-
56. Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1991, chap. xi, p. 205. Et par ce titre on retrouve déjà Chapelain, Lukács et Jauss.
57. Voir la préface de 1869 à l'*Histoire de France* de Michelet, parlant des deux premiers volumes, sur le Moyen Âge, écrits quelque trente ans plus tôt: « Pour la première fois paraît l'âme de la France en sa vive personnalité » (Jules Michelet, *Le Moyen Âge*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 21).
58. Germaine de Staël, *De la littérature*, ouvr. cité, p. 205 et 206. Et c'est ainsi aussi que la littérature médiévale devient une littérature populaire; les héros du Moyen Âge sont des figures du peuple, comme Jeanne d'Arc ou Guillaume Tell, qui ont sauvé la nation (et sont devenus les héros de tragédies de Schiller). « Sous l'empreinte antique, sous une culture artificielle, on découvre une végétation native, une littérature populaire, la littérature romane. » (Jean-Pierre Charpentier, *Essai sur l'histoire littéraire du Moyen Âge*, ouvr. cité, p. 6).

« Celui dont la poésie mélancolique est la plus d'accord avec la philosophie » : le goût de l'histoire

J'aime l'histoire follement. Les morts m'agrément plus que les vivants ! D'où vient cette séduction du passé ? [...] Cet amour-là est, du reste, une chose toute nouvelle pour l'humanité. Ce sens historique date d'hier et c'est peut-être ce que le XIX^e siècle a de meilleur.

GUSTAVE FLAUBERT⁵⁹

Le sens de l'histoire, « nouveau » comme le dit Flaubert, est l'ingrédient principal de l'art poétique que la romantisation fournit au XIX^e siècle. Il est aussi le mieux partagé. Walter Scott était avocat mais aussi antiquaire et a édité un *Tristan*. Balzac se considère comme un historien⁶⁰. Et, de fait, du point de vue de la littérature, le discours de l'histoire, de Balzac à Michelet et jusqu'à Huysmans, est plus un style qu'une manière d'aborder l'événement. La littérature donne une *forme* aux faits⁶¹ ; cette forme avant d'être savante, est largement médiévaliste. C'est que retrouver le Moyen Âge, c'est découvrir le XIX^e siècle et écrire le XIX^e siècle, c'est rencontrer le Moyen Âge. En voici trois exemples (mais l'un d'eux est double), pris dans trois contextes différents.

59. Gustave Flaubert, Lettre aux Goncourt, Croisset, 3 juillet 1860, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, t. 3, p. 95.
60. La catégorie du roman historique, que commentera Lukács, suppose le divorce de la littérature et de l'histoire pour être conceptualisée. Elle est donc plus tardive : lorsque Balzac se dit historien, il entend être un spécialiste de l'histoire. Sur la pensée du roman historique, voir, en France, Louis Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris, Hachette, 1898. Pour lui le roman historique, qui se termine avec *Notre-Dame de Paris*, a été l'une des grandes affirmations du romantisme et l'acte de naissance du réalisme.
61. Ce que lui reprochera l'histoire pour se fonder comme discipline : il s'agit alors au contraire, de dégager les faits de la forme pour saisir leur exactitude, dans sa nudité objective. Voir par exemple Gabriel Monod : « [Les historiens français] sont d'ordinaire, même les plus érudits, des littérateurs avant d'être des savants. La preuve en est qu'on ne les voit pas reprendre ou remanier leurs ouvrages pour les mettre au courant des progrès de la science. Ils les rééditent à vingt ans de distance sans y rien changer (voyez Michelet, Guizot, Augustin Thierry lui-même). Ce qui leur importe dans leurs écrits, c'est moins les faits eux-mêmes que la forme qu'ils leur ont donnée. » (« Introduction. Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle », *Revue historique*, t. I, n° 1, janvier-juin 1876, p. 29-30).

Balzac, satisfaisant à la mode de son temps, écrit des romans qui se passent au Moyen Âge. Rien d'inhabituel pour un jeune romancier du début du XIX^e siècle. Mais la véritable mesure du Moyen Âge, pour l'auteur de la *Comédie humaine* (Dante est-il là médiéval ou renaissant ?), se donne ailleurs. Dans la préface du *Gars* (qui deviendra *Les Chouans*), sorte de manifeste et fiction d'autorité qui présente la figure d'un écrivain, Morillon, à la fois érudit et romantique (conciliant ainsi histoire et génie littéraire), Balzac évoque « un ouvrage consciencieux (*Le capitaine des boute-feux*) dont le sujet était pris dans les temps les plus orageux du XV^e siècle⁶² ». Balzac n'écrira jamais ce roman, mais Morillon l'a bien fait, lui qui, dit l'Avertissement, a présenté les deux livres ensemble à l'éditeur car ils « forment deux tableaux à mettre en regard⁶³ ». Le XV^e siècle se présente ainsi comme un monde possible, jumeau de la Révolution qui accouche des Chouans. Et ce monde offre au premier grand roman de Balzac sa coloration particulière, dont il faudrait étudier avec soin la dimension médiévaliste.

Michelet, c'est le second exemple, décrit longuement, dans la préface de 1869 à l'*Histoire de France*, les circonstances qui l'ont amené à écrire l'histoire de la Révolution juste après celle du Moyen Âge. Il lui a fallu, dit-il, pour comprendre les siècles monarchiques, interrompre le cours de la chronologie : la parenté de la Révolution avec le Moyen Âge a imposé une parenthèse de plusieurs siècles — et non des moindres : il s'agit des siècles classiques et avant tout de celui de Louis XIV, le siècle français par excellence ; Brunetière avait donc raison d'évoquer la puissance de décentrement du Moyen Âge. Mais, dans le récit de Michelet, cette suspension du temps est l'élément déterminant qui l'autorise, littéralement, à écrire l'histoire de France. La construction du monument s'effectue donc comme à rebours, selon un procédé que n'aurait pas désavoué Huysmans, lui qui, tout en considérant Michelet comme « une vieille énervée » qui a « singulièrement vagabondé dans les hors d'œuvre », reconnaissait à son *Histoire* d'être « soulevée par le vent du large » et de suivre, en quelque sorte, le même art poétique que lui ou plutôt que Durtal écrivain, *Là-bas*, l'histoire de Gilles de Rais : « Peu importait dès lors que Michelet eût été le moins véridique des historiens, puisqu'il en

62. Honoré de Balzac, *Les Chouans*, ouvr. cité, p. 500-501.

63. Honoré de Balzac, *Les Chouans*, ouvr. cité, p. 501.

était le plus personnel et le plus artiste⁶⁴.» Et en effet, pour Durtal aussi, le Moyen Âge rend *visible* ce qui ne l'était pas: « Je veux bien être pendu si je soupçonnais que Paris recelât des dessous pareils! et comme les choses s'attirent et se lient, il fallait que je m'occupe de Gilles de Rais et du Diabolisme du Moyen Âge pour que le Diabolisme contemporain me fut montré⁶⁵.»

Le dernier de mes exemples se situe en 1894. Gustave Lanson fut le premier des grands historiens de la littérature française à ouvrir largement au Moyen Âge son *Histoire de la littérature française*⁶⁶. Il s'en justifie dans sa préface: comme pour Balzac, et Michelet, le Moyen Âge permet d'introduire dans l'histoire le XIX^e siècle: « On verra, en lisant cette histoire, écrit Lanson, que j'y ai fait une grande place au Moyen Âge, une grande aussi au XIX^e siècle⁶⁷.» La littérature médiévale ouvre, pour la littérature moderne, son possible dans l'histoire.

Aussi Jean-Pierre Charpentier, l'un des premiers auteurs d'une histoire littéraire du Moyen Âge avait-il pu écrire, anticipant les thèses de Huysmans, mais c'était en 1833 :

Le moyen âge, c'est nous. Nous, avec nos opinions inquiètes, notre société ébranlée, notre besoin et notre dédain de croyances. Aujourd'hui, comme au Moyen Âge, le monde demande à la science un avenir, qu'il pressent et qu'il ignore. C'est, n'en doutons pas, ce rapport si puissant entre nous et le moyen âge qui fait notre enthousiasme pour lui. Générations intermédiaires, ouvriers mystérieux dans une œuvre que nous ne verrons pas s'accomplir, nous y apportons notre pierre et nos sueurs; mais du monument futur nous ne connaissons ni le plan ni l'harmonie. Le ciment du Moyen Âge, c'est la foi qui nous manque⁶⁸.

Ainsi, dans cette philosophie nouvelle du temps qui passe pour ne plus revenir, de temps raconté, le Moyen Âge devient temps racontant.

64. Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, ouvr. cité, p. 47.

65. Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, ouvr. cité, p. 236.

66. « Le temps est venu de faire rentrer le moyen âge dans l'unité totale de notre littérature française: et ce serait mal reconnaître les efforts de tant d'érudits spécialistes, que de leur en laisser indéfiniment la jouissance. » (Gustave Lanson, « Avant-propos », *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1951, p. xi.)

67. Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, ouvr. cité, p. x.

68. Jean-Pierre Charpentier, *Essai sur l'histoire littéraire du Moyen Âge*, ouvr. cité, p. 3 et 4.

Et l'atmosphère du XIX^e siècle se charge du décor de ce récit : la mode médiévale⁶⁹ couvre l'Occident de tableaux « troubadours » ou préraphaélites et d'églises néogothiques. Elle ne s'arrête pas, comme on le dit trop souvent encore, avec la fin de l'école romantique française. Elle frappe là où on ne l'attend guère et la perfidie des frères Goncourt la relève même chez Zola :

69. Ce dont l'époque est tout à fait consciente. Jean-Pierre Charpentier, par exemple, écrit dans son *Essai sur l'histoire littéraire du Moyen Âge*, ouvr. cité, p. 3 : « L'étudier [le moyen âge], c'est donc nous occuper de nous-mêmes, et contempler notre pensée, nos opinions d'aujourd'hui, dans leurs premiers développements et sous leur forme native. Aussi le moyen âge est-il devenu l'intérêt et l'étude, j'ai presque dit la mode de nos jours. La gravure, le dessin, tous les arts, tous les objets de luxe et même d'utilité domestique, l'imitent ou le contrefont. » Bien évidemment, cet effet de mode sera gaussé. C'est que, dans cet effet de mode, le Moyen Âge, dirions-nous aujourd'hui, est « événementiel ». Un an plus tard, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, datée de 1834, Gautier, en réaction à un article du *Constitutionnel* qui venait d'éreinter son « François Villon » paru dans *La France littéraire*, se gaussait déjà de ces retournements : « À une époque très reculée, qui se perd dans la nuit des âges, il y a bientôt trois semaines, le roman moyen âge florissait principalement à Paris et dans la banlieue. La cotte armoriée était en grand honneur ; on ne méprisait pas les coiffures à la hennin, on estimait fort le pantalon mi-parti, la dague était hors de prix ; le soulier à poulaine était adoré comme un fétiche. Ce n'étaient que demoiselles et damoiseaux, pages et valets, truands et soudards, galants chevaliers et châtelains féroces ; — toutes choses certainement plus innocentes que les jeux innocents, et qui ne faisaient du mal à personne. / Le critique n'avait pas attendu au second roman pour commencer son œuvre de dépréciation ; dès le premier qui avait paru, il s'était enveloppé de son cilice de poil de chameau, et s'était répandu un boisseau de cendre sur la tête : puis, prenant sa grande voix dolente, il s'était mis à crier : / — Encore du moyen âge, toujours du moyen âge ! qui me délivrera du moyen âge, de ce moyen âge qui n'est pas le moyen âge ? — Moyen Âge de carton et de terre cuite qui n'a de moyen âge que le nom. [...] — Donc à bas le moyen âge tel que nous l'ont fait les faiseurs (le grand mot est lâché ! les faiseurs !) ! Le moyen âge ne répond à rien maintenant, nous voulons autre chose. » (Théophile Gautier, Préface à *Mademoiselle de Maupin*, éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 43-44). On se souvient aussi, dans *Madame Bovary*, des pages consacrées aux lectures d'Emma au couvent. Certains enthousiasmes, aux couleurs désormais trop criardes, seront tempérés. Ainsi, Michelet, dont les contradictions sont célèbres : « Il faut faire volte-face, et vivement, franchement, tourner le dos au Moyen Âge, à ce passé morbide, qui, même quand il n'agit plus, influe terriblement par la contagion de la mort. Il ne faut ni combattre, ni critiquer, mais oublier. Oublions et marchons ! Marchons aux sciences de la vie, au musée, aux écoles, au Collège de France. Marchons aux sciences de l'histoire. [...] Là nous prendrons le sens humain. » (Jules Michelet, *Bible de l'humanité*, Paris, F. Chamerot, 1864, p. 483) Cependant, dans la préface de 1869 à son *Histoire de France*, il déclare ne pas vouloir changer un mot de ce qu'il écrivit en 1831 sur le Moyen Âge... Flaubert écrira *Saint Julien*. Mallarmé pense le Moyen Âge comme « temps incubatoires », etc.

[...] des chaises à dossier doré de sept pieds, où on est reflété dans des glaces aux cadres faits de chasubles d'or et d'argent, où on aperçoit la rue de Paris à travers le coloriage archaïque d'un vitrail, où on évoque le ménage dormant dans une ruelle défendue par une grille de fer forgé... Tout ce décrochez-moi-ça *cathédraleux* fait un drôle d'entour à l'auteur de *l'Assommoir* et de *Nana*⁷⁰.

La défamiliarisation propre à la littérature — défamiliarisation du langage mais aussi des conventions et des formes — est sortie des livres pour se répandre dans les salons et dans l'architecture des villes. Ce n'est pas que ce soit la première fois : la pastorale a eu ses jeux et ses déguisements, l'architecture classique a couvert l'Europe de colonnes corinthiennes, doriques, ioniques⁷¹ et les sujets antiques ont envahi les intérieurs bourgeois. Mais cette fois, il ne s'agit plus de modèles : dans la philosophie de l'histoire que le romantisme a élue pour art poétique, le passé se dit au présent. Et la manière de dire le passé va en être changée.

Le vitrail, la mosaïque et le tohu bohu

Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans, six mois et dix-neuf jours que les Parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnant à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville.

Ce n'est cependant pas un jour dont l'histoire ait gardé le souvenir que le 6 janvier 1482.

VICTOR HUGO⁷²

Du point de vue de la langue, dit Benveniste⁷³, l'intention historique maintient les événements dans le passé en les caractérisant

70. Edmond et Jules de Goncourt, 2 avril 1891, *Journal*, éd. Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. 3 : 1887-1896, p. 568.

71. Mode contre mode. Durtal déteste évidemment le classique : « Du parvis au premier étage, il y a des colonnes doriques, du premier au deuxième des colonnes ioniques à volutes ; enfin de la base au sommet de la tour même des colonnes corinthiennes, à feuilles d'acanthes. Que peut bien signifier ce salmigondis d'œuvres païens pour une église ? [...] Saint Sulpice, ce n'est pas, en effet, une église, c'est une gare. » (Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, ouvr. cité, p. 222).

72. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1831], éd. Benedikte Andersson, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2009, p. 73.

73. Voir Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français » [1959], *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 238.

comme passés. Ce faisant, la narration historique exclut l'intervention du narrateur. Il peut bien commenter tel ou tel événement : il ne pourra en revanche influencer sur leur cours. Ce que Benveniste appelle « l'intention historique » ressemble à l'intentionnalité historique et l'historien contemporain aurait peut-être à redire sur le fait que « la dimension du présent est incompatible avec l'intention historique » ou que « l'historien ne peut s'historiser sans démentir son dessein⁷⁴ ». Pour Benveniste, l'énonciation historique exclut les formes personnelles en s'opposant à l'énonciation du discours. Michelet, ou cet historien du XIX^e siècle que prétend être l'écrivain, ont résorbé la dissociation : « Le premier, dit Michelet, je vis [la France] comme une âme et une personne⁷⁵ ». Figure du présent, dans l'art poétique romantique, le Moyen Âge ne peut s'écrire comme un passé défini. Autre mais prochain, il est toujours en dialogue avec le présent. La manière dont il l'informe est évidemment très différente selon les contextes et les auteurs mais, de manière générale, il compose toujours le présent, dans l'opposition et le déni parfois, dans l'oubli ou, au contraire, l'accumulation et la répétition d'autres fois. C'est ainsi que Hugo et Michelet parlent depuis l'oubli.

Notre-Dame de Paris est « fait » sur l'effacement d'un mot « terrible » que l'auteur affirme avoir vu gravé sur un « recoin obscur de l'une des tours » de la cathédrale : ΑΝΑΓΚΗ.

Ces majuscules grecques, noires de vétusté et assez profondément entaillées dans la pierre, je ne sais quels signes propres à la calligraphie gothique empreints dans leurs formes et dans leurs attitudes, comme pour révéler que c'était une main du moyen âge qui les avait écrites là, surtout le sens lugubre et fatal qu'elles renferment, frappèrent vivement l'auteur. [...]

Depuis, on a badigeonné ou gratté (je ne sais plus lequel) le mur et l'inscription a disparu. Car c'est ainsi qu'on agit tantôt avec les merveilleuses églises du moyen âge. Les mutilations leur viennent de toutes parts, du dedans comme du dehors. [...]

Ainsi, hormis le fragile souvenir que lui consacre l'auteur de ce livre, il ne reste plus rien aujourd'hui de ce mot mystérieux gravé dans la sombre tour de Notre-Dame, rien de la destinée inconnue qu'il résumait si mélancoliquement. L'homme qui a écrit ce mot sur ce mur s'est effacé, il y a plusieurs siècles, du milieu

74. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, ouvr. cité, p. 245.

75. Jules Michelet, *Le Moyen Âge*, ouvr. cité, p. 15.

des générations, le mot s'est à son tour effacé du mur de l'église, l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre. C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre⁷⁶.

Pour Hugo, comme pour Michelet, « [i]l faut entendre les mots qui ne furent jamais dits [...] il faut faire parler les silences de l'histoire, ces terribles points d'orgue où elle ne dit plus rien et qui sont justement ses accents les plus tragiques⁷⁷. » Le roman, l'histoire, doivent combattre l'oblitération que les dispositions contradictoires des siècles ont laissée sur le passé, la négligence des uns, la malveillance d'un autre. Or l'oubli a diverses formes, inattendues parfois chez Hugo : la légende du Moyen Âge peut, elle aussi, obscurcir l'histoire. La *Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* est publiée en 1842 au cœur d'un récit de voyage : *Le Rhin* ; c'est un petit conte médiévaliste à l'ironie toute voltairienne, comme le signale Claude Millet qui le préface⁷⁸. Le Rhin est alors une destination touristique très appréciée : c'est l'Allemagne de Mme de Staël, celle des ruines dans la brume et des légendes de la Lorelei, le lieu d'un Moyen Âge à la fois populaire et fantasmé, le fruit, déjà, d'une tradition littéraire — en même temps que la matière d'une controverse militaire et l'enjeu d'un malaise grandissant entre la France et la Confédération germanique. La France, en effet, revendique à nouveau la rive gauche du fleuve pour frontière. Thiers l'a réaffirmé en 1840, Paris est fortifié et les journaux s'enflamment à propos de ce qu'ils appellent la « crise du Rhin ».

Contrairement aux conventions du genre qui veut que le voyageur recueille toutes sortes d'anecdotes sur les lieux qu'il traverse, et donc aussi les légendes qui lui sont attachées, Hugo dit avoir écrit ce conte dans « le lieu même, caché dans le ravin-fossé » du Falkenburg, « sous la dictée des arbres, des oiseaux et du vent des ruines », « assis sur un bloc qui a été un rocher jadis, qui a été une tour au douzième siècle et qui est redevenu un rocher⁷⁹ ». En réalité, la lettre qui

76. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, ouvr. cité, p. 59 et 60.

77. Jules Michelet, *Journal*, Paris, Gallimard, 1959, t. I, p. 378. Voir aussi : « Plus compliqué, plus effrayant encore [que Géricault tentant de refaire tout le Louvre] était mon problème historique posé comme *résurrection de la vie intégrale*, non pas dans ses surfaces, mais dans ses organismes intérieurs et profonds. Nul homme sage n'y eut songé. Par bonheur, je ne l'étais pas. » (Jules Michelet, *Le Moyen Âge*, ouvr. cité, p. 16 ; Michelet souligne.)

78. Victor Hugo, *Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* [1842], Paris, Le livre de poche, 2003.

79. Victor Hugo, *Légende du beau Pécopin*, ouvr. cité, p. 23 et 24.

contient le conte, adressée à Louis Boulanger, a été écrite à Paris, Place Royale, en 1841. Mais une autre circonstance préside à la naissance du récit dans la fiction d'autorité de Hugo : comme une vieille fée au baptême, il y a là un

vieux soldat français qui s'est fait chevrier dans ces montagnes, et qui y est devenu presque sauvage et presque sorcier : singulière fin pour un tambour maître du trente-septième léger. Ce brave homme, ancien enfant de troupe dans les armées voltairiennes de la République, m'a paru croire aujourd'hui aux fées et aux gnomes comme il a cru jadis à l'empereur⁸⁰.

Au seuil de la légende, la transformation d'un soldat de la République, acteur anonyme de l'histoire, en un chevrier sauvage qui croit aux fées place le récit aux prises avec deux figures de l'oubli : la force qui, au delà des hommes, transforme les monuments en rochers et l'autre, plus humaine, qui est oubli du sens de l'histoire. Le récit, qui reprend le motif médiéval de la chasse infernale, rapporte en effet un dérèglement du temps. Au début du conte, Pécopin est promis à la belle Bauldour, tous deux ont beauté, châteaux et amour, nulle fée, aucune fatalité ne semble pouvoir les séparer. Commence alors une série de délais, dus à l'amour de Pécopin pour la chasse, qui le conduiront de sursis en retard, et grâce, notamment, au Diable et au talisman d'une sultane invisible derrière les murs de son harem, à accumuler une centaine d'années de plus que Bauldour. Lorsqu'ils se retrouvent, celle-ci est devenue « terreuse, branlante et hideuse », « l'insolente métaphore des latins, *anus*⁸¹ ». Chasse infernale et motif du jardin clos, où le temps coule autrement, sont bien des *topoi* médiévaux et Hugo se livre à une parodie de légende : le ton de la narration est moqueur, voltairien en effet. Mais le Candide Pécopin n'ira pas cultiver son jardin. Saisi d'horreur, devant cet *anus*, Baubô et Gorgô, il arrache vêtements et médaillon magique, vieillit d'un seul coup et entend enfin, mais trop tard, le langage des oiseaux qui lui avaient prédit son destin. La plaisanterie s'est faite amère ; l'ironie déborde le cadre générique de la légende rhénane, l'oubli du temps est mortel. La langue du narrateur est elle-même contaminée par cette « science morte » qu'est l'érudition, émaillée de références inutiles, absurdes, inconnues ou inventées. Le périple de Pécopin est

80. Victor Hugo, *Légende du beau Pécopin*, ouvr. cité, p. 23.

81. Victor Hugo, *Légende du beau Pécopin*, ouvr. cité, p. 84.

temps suspendu d'un accomplissement sans cesse différé, et ses rencontres en signifiaient les pièges : Zin Eddin l'érudit, jamais sorti de la vie sauvage, vivant avec sa fille dans une cabane de feuillages ; la forêt des pas perdus du nain Roulon... Lors de la chasse infernale, Pécopin est conduit dans un château, à la fois citadelle et tombeau. Il arrive à cheval dans une salle immense, couverte de panneaux sculptés et de peintures merveilleuses, une frise les surplombe « et partout dans cette œuvre les géants et les nains humiliaient l'homme, plus petit que les géants et plus bête que les nains⁸² ». Mais c'est surtout le plafond de la salle qui retient l'attention du narrateur : il y est peint « un malicieux hommage au genre humain » composé de médaillons représentant les « bienfaiteurs de l'humanité ». S'ensuit une liste de noms, célèbres ou inventés, dont les réalisations sont rarement vraies ou presque (Christophe Colomb a découvert l'Amérique), plus souvent fausses (Abraham aurait inventé la géométrie) ou ridicules (« le sieur Bachou, lyonnais, pour la quadrature du cercle⁸³ »).

La leçon de la fable est à peine déguisée : le Moyen Âge de pacotille des châteaux du Rhin efface l'histoire pour l'ancien militaire devenu chevrier ; la chasse de Pécopin lui fait oublier le temps et dans le conte où tout se mêle, tout se perd, le désir, le sens et la dictée des oiseaux. Il faudra attendre *La légende des siècles* pour réconcilier l'histoire et le mythe, mais ce sera dans la forme de l'épopée, et le Moyen Âge n'y est qu'un moment.

Le motif de la chasse infernale est repris par Flaubert dans *La légende de saint Julien l'Hospitalier* : « J'ai relu Pécopin. — Je n'ai aucune peur de la ressemblance⁸⁴ », écrit-il à Louis Bouilhet en 1856. En effet la ressemblance y est. Les procédés d'énumération et d'accumulation qui pastichent le texte médiéval, la forme du conte qui ouvre là aussi le texte, les motifs obligés des châteaux et des festins, la vaillance et l'infailibilité des héros, le jeune chevalier qui épouse une princesse... À quoi l'on pourrait, chez Flaubert, ajouter le cerf noir, le désir d'un enfant (c'est le motif du lai de Désiré, du conte de la Belle au bois dormant), la maladie du prince au chevet duquel se pressent les médecins impuissants qui, comme dans tous les contes,

82. Victor Hugo, *Légende du beau Pécopin*, ouvr. cité, p. 66.

83. Victor Hugo, *Légende du beau Pécopin*, ouvr. cité, p. 67.

84. Gustave Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet, 1^{er} juin 1856, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. 2, p. 614.

supposent « un vent funeste ou un désir d'amour⁸⁵ »... Les motifs médiévalistes du conte traditionnel sont bien là, et là aussi ils composent avec un temps délayé que l'usage de l'imparfait dans les énumérations distend plus encore. Comme dans le conte de Hugo, le héros de Flaubert oublie le temps et indifférencie⁸⁶ l'espace en masquant des animaux :

Mais Julien en se fatiguait pas de tuer, tour à tour bandant son arbalète, dégainant l'épée, pointant du coutelas, et ne pensait à rien, n'avait souvenir de quoi que ce fût. Il était en chasse dans un pays quelconque, depuis un temps indéterminé, par le fait seul de sa propre existence, tout s'accomplissant avec la facilité que l'on éprouve dans les rêves⁸⁷.

Pécopin ne comprend pas le message des oiseaux qui lui prédisent son malheur; Julien entend parfaitement le cerf. Sa fuite, comme celle d'Œdipe⁸⁸, fait du temps du récit la parenthèse d'un accomplissement suspendu où les événements et les faits du héros, pour aussi justes et héroïques qu'ils soient, sont exclus du sens initial qui, au moins pour Pécopin, est aussi le sens final. Deux chaînes événementielles coexistent. Le récit prend la forme d'une errance qui se déroule, dans le cas de Julien comme dans celui de Pécopin, dans le temps qu'il faut pour que la prédiction s'accomplisse. Sur le plan de la prédestination, au contraire, tout s'accomplit « avec la facilité que l'on trouve dans les rêves ». La prédiction est triple chez Flaubert puisque chacun des parents est aussi destinataire d'une parole sur le devenir de Julien : il sera saint, familier d'un empereur et parricide. Cette ambivalence du signe, liée à la représentation du temps différé, est déjà chez Hugo dans l'ambiguïté des paroles du Diable.

Le parallèle s'arrête là. Si l'hagiographie est légende, c'est, pour Flaubert, au sens étymologique du terme, *legenda* : il n'invente pas, comme Hugo, une parabole à partir de motifs tirés des légendaires modernes. La vie de Julien, l'Hospitalier, très connue au Moyen Âge, recueillie, comme on le sait, par Jacques de Voragine, est suivie

85. Gustave Flaubert, « La légende Saint Julien l'Hospitalier », *Œuvres*, éd. Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, t. 2, p. 633.

86. Pécopin parcourt le monde dans le but de revenir auprès de Bauldour.

87. Gustave Flaubert, « La légende Saint Julien l'Hospitalier », *ouvr. cité*, p. 631.

88. Le rapprochement pourrait aisément se poursuivre.

fidèlement, dans ses grands traits. Le texte de Flaubert est une réécriture⁸⁹, sauf sur un point : la femme de Julien disparaît du dénouement⁹⁰. Flaubert recueille une tradition, il travaille à l'intérieur du cadre, celui, pour garder l'image qu'il choisit, du vitrail, modèle très médiévaliste de narration médiévale : « Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays⁹¹. » Apparaissant à la fin du conte (contrairement à la fiction d'autorité de Hugo) et dans un paragraphe distinct, la phrase introduit le présent du narrateur et, que l'on veuille, ou non, y voir l'ombre d'un conteur médiéval (plutôt médiévaliste en ce cas), le résultat est le même : dans « l'à peu près » revendiqué de la réécriture, elle transforme l'énonciation historique en énonciation discursive. Des trois contes, ce sera le seul à opérer ce choix. Inséré entre le monde moderne d'*Un cœur simple* et l'antiquité historique autant qu'évangélique d'*Hérodiad*, la *Légende de saint Julien* apporte donc, dans cette *cauda* étrange, la présence, ô combien rare chez Flaubert, d'un sujet de l'écriture. Le Moyen Âge, comme chez Michelet ou Hugo, fait venir le présent de l'énonciation, mieux, il l'ancre dans une affirmation, certes ténue, mais qui prend tout son sens dans le contexte du malheur de Julien que le massacre porte comme « dans un pays quelconque, depuis un temps indéterminé » : « mon pays »⁹².

Le vitrail ne rapporte pas linéairement les événements, il les juxtapose dans une composition où les pièces de verre et les couleurs s'assemblent tout en restant visiblement séparées par le plomb. La partition de la légende en trois temps, les enfances du prince, les exploits du jeune seigneur qui le conduisent à épouser une princesse (ici la fille de l'empereur d'Occitanie, peut-être parce que Julien s'installe, selon un manuscrit médiéval, sur les bords du Gardon), le temps de la pénitence dans une abbaye ou un ermitage, sont des *topoi* du récit médiéval en général et des hagiographies consacrées à Julien en particulier. Flaubert accentue cette tripartition en juxtaposant trois récits distincts au terme desquels Julien, à chaque

89. C'est la seule occurrence dans son œuvre puisque *Hérodiad*, imaginé et composé à partir de quelques versets, ne constitue pas une réécriture.

90. Dans les versions médiévales, Julien et sa femme font tous deux métier d'accueillir les voyageurs et de leur faire passer le fleuve.

91. Gustave Flaubert, « La légende Saint Julien l'Hospitalier », ouvr. cité, p. 648.

92. Gustave Flaubert, « La légende Saint Julien l'Hospitalier », ouvr. cité, p. 648.

fois disparaît⁹³. Julien est donc trois fois un héros médiéval type : il est le valet, le chevalier, le saint. Le médiévalisme n'est plus là prétexte, comme chez Hugo, mais matière. Chaque partie du vitrail est l'occasion d'accumuler images d'Épinal, idées reçues sur le Moyen Âge et procédés mimant l'écriture médiévale ; dans chaque partie, cependant, ces images sont susceptibles de se charger de menaces. L'exemple central est celui de la chasse qui devient un formidable massacre, mais la possibilité de la méprise est partout :

Plus de vingt fois on le crut mort.

Grâce à la faveur divine, il en réchappa toujours ; car il protégeait les gens d'église, les orphelins, les veuves, et principalement les vieillards. Quand il en voyait un marchant devant lui, il criait pour connaître sa figure, comme s'il avait eu peur de le tuer par méprise⁹⁴.

Dans le temps différé que la prédiction impose, où la valeur de l'événement se détache de la chaîne causale qui devrait logiquement conduire au dénouement, le signe est pluriel, équivoque. L'arrangement des faits lui-même prête à confusion, est sujet à des interprétations multiples : le sens de l'hospitalité, qui veut que la femme de Julien laisse leur lit aux parents harassés, enfin venus au château de leur fils, est retourné par l'interprétation de Julien qui, rentrant au petit matin de la chasse, croit surprendre sa femme avec un autre homme. L'hospitalité, déjà présente, comme il se doit, au château de son père, dans l'enfance de Julien, est donc la cause directe du meurtre avant de réaliser, dans un nouveau retournement, les conditions de la sainteté.

En décomposant la lumière extérieure, le vitrail projette des traces de couleurs sur le sol, sur les murs, ombre portée de la transcendance du sens dans les traités du Moyen Âge, analogie, comme les aime le XII^e siècle, de l'écriture médiévale. La légende est connue ; le destin de Julien est prédit. La mémoire publique définit les cadres du possible : on aura beau réécrire l'histoire, Tristan aimera Iseut et Julien tuera ses parents. Ce sont là, au fond, les conditions mêmes de l'écriture au Moyen Âge que Flaubert reproduit. L'œuvre est toujours pré-écrite, l'intérêt est ailleurs, dans la nouvelle *conjointure* qu'offre

93. Voir à la fin de la première partie : « Julien s'enfuit du château, et ne reparut plus » ; à la fin de la deuxième : « Il se retourna plusieurs fois et finit par disparaître » ; à la fin de la troisième : « Julien monta vers les espaces bleus, face à face avec Notre-Seigneur Jésus, qui l'emportait dans le ciel » (Gustave Flaubert, « La légende Saint Julien l'Hospitalier », ouvr. cité, p. 633, p. 643 et p. 648.)

94. Gustave Flaubert, « La légende Saint Julien l'Hospitalier », ouvr. cité, p. 634.

chaque réécriture, selon Chrétien de Troyes. Dans l'ambiguïté, l'am-bivalence, le retournement qui disent à la fois la force de l'*ananké* et la possibilité du salut se trouve aussi le principe d'une écriture.

C'est bien ce que cherche Durtal chez Gilles de Rais. Il est la preuve que « dans l'au-delà, tout se touche⁹⁵ » et que la mémoire admet la contradiction. Gilles de Rais, dit-il, « a transporté la furie des prières dans le territoire des à Rebours⁹⁶ ». Le passé et le présent composent dans *Là-bas* une mosaïque d'objets et d'événements à plusieurs gammes et plusieurs tons. L'histoire se mêle à l'autobiographie; Gilles à Jeanne; le discours savant à des recettes de cuisine ou des proverbes sur le pot au feu; l'âme au corps; la discussion sur la littérature au traité sur l'art de faire sonner les cloches; le récit au dialogue; Dieu à Satan; les minutes du procès de Gilles à la copie de lettres d'une maîtresse bien réelle. Plusieurs narrateurs se partagent le travail de trier les tesselles du temps mais tous sont pénétrés d'une vérité dont l'expression ne varie guère dans le roman: « On peut l'affirmer: la société n'a fait que déchoir depuis les quatre siècles qui nous séparent du Moyen Âge⁹⁷. »

Cette vérité conduit parfois à ces affirmations qui ont fait la célébrité de Huysmans: « On a exagéré la férocité des Inquisiteurs » ou, à propos de l'hystérie, « il y a de l'âme là dedans » mais « puisque tout est soutenable et que rien n'est certain, va pour le Succubat! au fond c'est plus littéraire et plus propre »⁹⁸. Mais dans l'exagération comme dans la contradiction, est figuré un Moyen Âge, lieu littéraire, ardoise magique qui contient et lie les possibles, et révèle le présent dans ce qu'il a de plus formidable, comme le satanisme, mais aussi dans le plus désuet, le dérisoire. L'Église, à défaut du texte, en suggère la forme pour Huysmans:

95. Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, ouvr. cité, p. 73.

96. Où il sert de miroir au présent: Durtal trouve dans le comportement erratique de sa maîtresse quelque chose du monstre de Tiffauges: « Ce qui est bizarre, se dit-il, soudain, après un silence de réflexions, c'est que, toutes proportions gardées, Gilles de Rais se divise comme elle en trois êtres qui diffèrent. / D'abord le soudard brave et pieux. / Puis l'artiste raffiné et criminel. / Enfin le pécheur qui se repend, le mystique. / Il est tout en volte-face d'excès, celui-là! À contempler le panorama de sa vie, l'on découvre en face de chacun de ses vices une vertu qui le contredit; mais aucune route visible ne les rejoint. » (Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, ouvr. cité, p. 210.) La composition rappelle évidemment celle de saint Julien: Flaubert et Michelet sont des références constantes dans le roman.

97. Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, ouvr. cité, p. 128.

98. Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, ouvr. cité, p. 150 et 153.

[...] l'Église a, seule, recueilli l'art, la forme perdue des siècles; elle a immobilisé, jusque dans la vile reproduction moderne, le contour des orfèvreries, gardé le charme des calices élançés comme des pétunias, des ciboires aux flancs purs; préservé, même dans l'aluminium, dans les faux émaux, dans les verres colorés, la grâce des façons d'antan⁹⁹.

Si la mosaïque ou le vitrail offrent à Flaubert et à Huysmans des figures de la composition de ce passé particulier qu'est le Moyen Âge en gardant encore, dans la matérialité de la tesselle ou du morceau de verre, une altérité, l'œuvre de Pierre Michon offre aujourd'hui une autre représentation, où la certitude du passé s'est comme dissoute dans la permanence d'un présent sans contours: celle du marécage. La possibilité de ressusciter le monde du Moyen Âge — Michon aime Michelet, Hugo, Flaubert et les manuels d'histoire — s'est perdue dans le doute du présent. Le premier des récits qui composent *Abbés* de Pierre Michon raconte comment Èble, abbé du mont Saint-Michel, entreprit, à la fin du x^e siècle, d'assurer l'autorité et la richesse de son abbaye, et sa gloire personnelle, en asséchant les marécages qui entouraient le monastère.

Nous en sommes au deuxième jour. La terre et les eaux ne sont pas démêlées. Le Tohu et le Bohu qui sont là-dessous, nous allons en faire quelque chose sur quoi on peut mettre le pied. Saint Georges doit pouvoir y chevaucher et les vaches y brouter. Je veux dans un an y planter ma crosse et la faire tenir sans que les grandes gueules d'en bas ne l'avalent¹⁰⁰.

Abbés, comme *Mythologies d'hiver*, peint un Moyen Âge incertain, où le passé doit sans cesse se démêler du présent de l'énonciation. Le narrateur, qui se présente à la première personne, se place, comme Flaubert, dans la position de l'auteur médiéval: il fait référence à un texte qui le précède, chroniques, annales ou autorités. C'est un lecteur. « Miurchu, abbé, raconte » commence ainsi « Ferveur de Brigid » et « Le moine anonyme qui a pu s'appeler Simon écrit une Vie qui ressemble à ceci [...] », commence « Santa Enimia »¹⁰¹.

99. Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 174.

100. Pierre Michon, *Abbés*, ouvr. cité, p. 15.

101. Pierre Michon, *Mythologies d'hiver*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 11 et 59.

Mais cette érudition¹⁰², souvent seconde, elle-même trace, parfois autorisée par un simple nom sur la page, est toujours limitée et le narrateur, historien, hagiographe, conteur, par les sujets qu'il traite, est lui-même dans l'écart de l'écriture indirecte, repoussée. Il se demande sans cesse si l'on peut savoir, ce qu'on peut savoir. « Hilère se fait vieux », dit-il, « nous pouvons savoir qu'il se fait vieux¹⁰³ » ; « maintenant on peut imaginer¹⁰⁴ », dit-il encore, dans « Ferveur de Brigid ». Le monde médiéval se défait comme sur une pellicule lointaine, trouée parfois (« On ne les voit plus¹⁰⁵ ») ou si élimée que le présent cède à travers elle, laissant apparaître les incertitudes des conditions de la narration. Car, s'inscrivant dans la tradition commencée avec le Nouveau roman, Pierre Michon écrit le passé au présent, mais la dimension de témoignage que le procédé suppose est ici réduite à presque rien : quelques lectures et les impressions d'un spectateur attentif devant ce vieux film détérioré, le Moyen Âge, sont les seuls liens déclarés du narrateur avec son récit. Lui-même parfois se perd dans l'utilisation d'un pluriel de l'énonciation (« nous », « on ») qui brouille encore les limites entre passé et présent : « on entend les grands rires [...], on entend les préparatifs de la fête [...] »¹⁰⁶. L'existence même du Moyen Âge est incertaine et doit être appuyée dans la connivence des idées reçues et des images d'Épinal : « C'est le Moyen Âge, n'est-ce pas, des haleines de chevaux l'hiver, des cris codés au fond des bois, du gel bleu¹⁰⁷ ». Les métonymies n'inscrivent que des détails, des traces dans l'immatériel de la sensation d'hiver. Ailleurs, presque partout, c'est la passion du Moyen Âge pour l'écriture qui est invoquée pour habiller les quelques traces qui restent, idées, sensations, vieux textes, comme les mots habillent les reliques, dans *Abbés* :

Cette époque, on le sait, aime les os. Pas tous les os, ils ont grand soin de choisir, disputent et parfois s'entre-tuent sur ce choix : les os seulement qu'on peut revêtir d'un texte, le Texte écrit il y a mille ans ou les textes écrits il y a cent ans, ou le texte qu'on écrit

102. Michon l'érudite ne croit pas en l'érudition : « Je lis beaucoup de textes sur l'époque. Des études, des œuvres. Tout ça ne sert à rien en fait mais ça me donne une certitude, une confiance en moi. De toute façon, on ne sait jamais rien du passé, on invente. » (« Entretien avec T. Guichard », *Le Matricule des anges*, n° 5, décembre 1993-janvier 1994, p. 5).

103. Pierre Michon, « Saint Hilère », *Mythologies d'hiver*, ouvr. cité, p. 45.

104. Pierre Michon, « Ferveur de Brigid », *Mythologies d'hiver*, ouvr. cité, p. 17.

105. Pierre Michon, « Ferveur de Brigid », ouvr. cité, p. 16.

106. Pierre Michon, « Ferveur de Brigid », ouvr. cité, p. 16.

107. Pierre Michon, *Abbés*, ouvr. cité, p. 38.

à l'instant pour eux, les os que Cluny ou Saint-Denis a nommés et scellés, ceux qui à des signes patents pour nous illisibles, firent partie d'une carcasse d'où s'évasait la parole de Dieu, la carcasse d'un saint. Comment ils décident que tel os sera habillé et nommé, exhibé sous les yeux des hommes dans de l'or, et tel autre anonyme et nu, bon pour la terre aveugle, nous ne le comprenons pas, seuls les mots de cynisme ou de parfaite naïveté nous viennent à l'esprit, mais sûrement pas les mots de savoir et de vérité¹⁰⁸.

La résurrection de la vie intégrale, le projet de Michelet toujours, dans l'œuvre de Michon, à l'état de regrets, est détourné, non plus tant parce que le passé est toujours une construction mais parce que le présent est lui-même « une forgerie ». Le présent du Moyen Âge, naïf ou cynique, illustré par l'histoire de Simon qui, chargé par son père Abbé de « fonder la légitimité du monastère en langue noble¹⁰⁹ », finit par croire en sainte Énimie qu'il a lui-même habillée de mots. Le présent du *xxi^e* siècle qui rapporte cette histoire comme, peut-être, une vérité. Dès lors, ce que le Moyen Âge rappelle, dans un monde où passé et présent sont dissous l'un dans l'autre, où la mémoire et l'oubli, comme dans les premiers vers de *The Waste Land*, sont indistinctement mêlés, c'est que « [é]crire c'est changer le signe des choses¹¹⁰ ». Et le sens du passé.

Passés, présents

Tout est perdu!... L'avenir est un mot
EDGAR QUINET¹¹¹

Le passé est une disposition fondamentale du genre romanesque occidental depuis le *xvii^e* siècle. Rapporter des événements au passé participe de leur vraisemblance : c'est assurer, en quelque sorte, qu'ils se sont véritablement produits. Passé simple et imparfait distribuent valeur d'événement et conséquences, contrôlent durée et rupture. Le roman du *xix^e* siècle use très largement du procédé; ce passé, simple, est le temps de *Notre-Dame de Paris*, des romans « réalistes » de Balzac. L'utilisation généralisée du présent dans le roman du

108. Pierre Michon, *Abbés*, ouvr. cité, p. 56 et 57.

109. Pierre Michon, « Simon », *Mythologies d'hiver*, ouvr. cité, p. 54.

110. Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 196.

111. Edgar Quinet, *Merlin l'enchanteur*, Paris, Michel Lévy frères, 1860, t. 2, p. 224. Ce sont les derniers mots que prononce Arthur avant de sombrer dans le sommeil.

xx^e siècle (et encore chez Pierre Michon) est donc significative d'une configuration particulière du rapport entre fiction et vérité; le fait que cette évolution soit contemporaine, dans le xx^e siècle, de l'évaluation du poids de la fiction dans l'écriture de l'Histoire n'est pas un hasard. Ainsi, Alain Robbe-Grillet, faisant allusion au quasi abandon du passé simple dans le Nouveau roman, conclut-il « raconter est devenu proprement impossible », non pas tant parce que l'événement ou l'anecdote ferait défaut mais parce que « son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence ¹¹² » ne seraient plus assurés.

Dire au passé — au passé simple, temps conventionnel du récit, temps détaché du présent — assure la crédibilité de l'événement mais, conjointement, le détache dans le temps, tel un point apparu et disparu, terminé, et dont la disparition, dès lors, permet l'événement suivant, comme dans une chaîne, logique, causale. Le passé simple est donc le temps par excellence de la narration réaliste, confondant presque temporalité et causalité. Il fonctionne avec l'imparfait qui lui offre une sorte d'arrière-plan non borné sur lequel, de manière contrastive, les événements égrènent la trame narrative. C'est la temporalité de la vraisemblance à partir de laquelle, comme le dit Benveniste, l'historien affirme pour composer la mémoire publique, les éléments qui devront être dispensés dans le partage du présent.

En littérature, comme en histoire, le temps est toujours composé mais cette composition est affirmée dans l'économie même de l'œuvre. Ce passé, composé, présente lui aussi un caractère d'achevé, mais comme dans le temps qui le représente, passé composé et non plus passé simple, ce caractère se complique du fait que le passé composé est un accompli du présent: ce n'est pas à la succession des événements qu'il introduit mais à ce qui en résulte, à la trace qu'ils ont laissée dans le présent du locuteur, comme une juxtaposition d'états. Le passé composé appartient, comme le présent, à l'énonciation du discours. C'est le temps de celui qui relate les événements en témoin, en participant, « c'est donc le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent ¹¹³ ». Il est difficile de reconstituer la chaîne logique des *faits* (le terme même suppose l'achèvement) lorsque le passé projette une ombre sur le présent: la tranquillité de l'événement, comme le

112. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 32.

113. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, ouvr. cité, p. 244.

dit Alain Robbe-Grillet, en est troublée¹¹⁴. C'est ainsi que Flaubert et Huysmans composent avec le vitrail et la métaphore un Moyen Âge qui appelle son narrateur, qui le force à apparaître, le défie.

En établissant le présent comme écriture romanesque du passé, abolissant la distance temporelle, le roman du xx^e siècle a fait du narrateur le témoin perpétuel d'événements supposément passés mais toujours nouveaux dans l'énonciation, lui refusant la possibilité de la rétrospection et semant le doute sur la possibilité même d'une logique des événements. Dans une telle configuration, tohu-bohu, où le présent a envahi le passé qui s'est comme dissous en lui, dire l'antériorité devient un problème, la tournure d'une énigme, la tâche quasi divine d'un narrateur qui ne rêve plus d'être démiurge : démêler ou céder à l'oubli paradoxal de celui qui retient tout. Par où l'on retrouve Ireneo Funes introduit, cette fois, par Friedrich Nietzsche : « Représentez-vous, pour prendre un exemple extrême, un homme qui ne posséderait pas la force d'oublier et serait condamné à voir en toute chose un devenir : un tel homme ne croirait plus à sa propre existence, ne croirait plus en soi, il verrait tout se dissoudre en une multitude de points mouvants et perdrait pied dans ce torrent du devenir¹¹⁵. » Du passé simple au présent, l'écriture du Moyen Âge passe sans cesse, pour utiliser la distinction de Benveniste, de l'énonciation de l'histoire à celle du discours. Discours direct, indirect, indirect libre, deviennent ainsi d'autres figures du temps. Formes de la mémoire, et donc configurations de l'oubli, passé simple, passé composé et présent organisent (ou désorganisent) la présence du présent dans le passé — le rapport de la mémoire à l'oubli qui détermine, dans le bloc magique, tel instant du présent, tel texte. Il

114. Que le passé composé soit le choix de *L'étranger* se présente dès lors comme une évidence.

115. Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2004, p. 96 et 97. C'est ce qui arrive à Ireneo Funes : « No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). » (Jorge Luis Borges, *Ficciones* [1944], Madrid, Alianza Emece, 1982, p. 130) « Non seulement il lui était difficile de comprendre que le symbole générique *chien* embrassât tant d'individus dissemblables et de formes diverses : cela le gênait que le chien de trois heures quatorze (vu de profil) eût le même nom que le chien de trois heures un quart (vu de face). » (Jorge Luis Borges, *Fictions*, traduction par Pierre Verdevoeye, Ibarra, Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 117).

existe, toutefois, encore une autre modalité de l'écriture de l'histoire, sans doute peu orthodoxe du point de vue linguistique, une bâtarde temporelle, peut-être, dont l'épopée serait parente, signifiée dans le merveilleux médiévaliste contemporain — comme un autre à-rebours, un autre là-bas : une quatrième dimension du temps dans un autre monde possible.

Médiévalismes et merveilles

Winter is coming.

George R. R. Martin, *A Game of Thrones*

Les savants du XIX^e siècle n'ont eu qu'un intérêt limité pour les romans du Moyen Âge. Et, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, Gaston Paris, très Chapelain en cela, se démarque de son père pour désigner, dans les œuvres médiévales, les « compositions factices » « d'un monde aristocratique à la fois naïf et raffiné » :

Ce que nous y cherchons avant tout, c'est de l'histoire. Nous regardons les œuvres poétiques elles-mêmes comme étant avant tout des documents historiques, comme faisant partie de l'histoire dans son sens le plus large, comme étant les faits mêmes de l'histoire de la langue, des sentiments et de la pensée. Quant à la sympathie du public pour ces œuvres, à leur diffusion comme sources de jouissances littéraires, à leur introduction dans l'éducation nationale, nous les souhaitons assurément, au moins dans certaines limites ; mais nous ne les attendons que d'un progrès lent, qui ne peut s'accomplir et s'accélérer que si d'abord une critique sévère et rigoureusement historique a préparé le terrain, creusé les sillons et trié les semences¹¹⁶.

Huysmans, on l'a vu, s'étonnait que cette « singulière époque » que fut le Moyen Âge ait pu engendrer des oppositions si marquées : le « noir » des athées et des normaliens rabâcheurs, le « blanc » attesté par « les artistes et les savants religieux¹¹⁷ ». Du point de vue de l'Université, les productions médiévalistes concilient aujourd'hui, beaucoup plus aisément, érudition et imagination. La trilogie du *Seigneur des anneaux* a été écrite par un médiéviste ; *The Fall of Arthur*, poème

116. Gaston Paris, « Paulin Paris et la littérature française du Moyen Âge. Leçon d'ouverture du cours de langue et littérature françaises du Moyen Âge au Collège de France, le jeudi 8 décembre 1881 », *Romania*, 1882, t. 11, p. 5.

117. Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, ouvr. cité, p. 128.

récemment publié que Tolkien laissa inachevé, est écrit dans la forme allitérative des premiers poèmes en anglais. Les réécritures que sont *Graal Théâtre* et *Graal fiction* constituent, dans leur forme même, de véritables commentaires des œuvres médiévales, en cela respectant le pacte littéraire du Moyen Âge qui fait de l'écriture de chaque continuation une lecture de l'œuvre qui la précède. Dans une autre forme, *Kaamelott* témoigne d'une grande connaissance non seulement des textes eux-mêmes, mais aussi de leur interprétation. À l'inverse, des séries comme *Merlin* n'ont que très peu de rapports avec les textes du Moyen Âge ou la tradition qui en est issue, mis à part le nom des personnages.

Si le rapport entre érudition et fiction semble s'apaiser, c'est peut-être que la question s'est déplacée. Au XIX^e siècle, le roman médiévaliste est historique. *Là-bas* traite de satanisme mais il n'y a rien de fantastique dans la diégèse, encore moins de merveilleux : la scène, capitale, de la messe noire effleure à peine le surnaturel par son lexique ; l'évocation des meurtres de Gilles de Rais laisse à peine entrevoir la figure du Diable et encore, seulement à travers le doute du personnage. Aujourd'hui le roman médiévaliste est essentiellement merveilleux. Malgré quelques tentatives, surtout autour de la dimension historique d'Arthur, l'œuvre médiévaliste s'est plus rapprochée de la *fantasy* que de l'histoire. Tout se passe comme si l'imaginaire médiéval ou, plutôt, ce que le monde moderne imagine de lui, devenait partie constituante de la narration et participait à la vraisemblance d'une nouvelle approche du Moyen Âge — à la différence par exemple, de ce qui se passe avec l'Antiquité¹¹⁸.

118. On peut, à ce sujet, comparer la série *Rome* avec *Game of Thrones*. Le traitement de certaines scènes montre une similarité dans le parti-pris réaliste du détail, des corps, de l'espace de la ville, etc. Mais pas de merveilleux dans la série d'Antiquité. Si les dieux intervenaient librement dans le péplum (ou dans les romans de Dan Simmons), les conventions génériques actuelles ne paraissent pas les admettre facilement dans les séries plus contemporaines. Le merveilleux semble être réservé au médiévalisme, sans doute du fait des liens que celui-ci entretient avec la *fantasy*. Si l'on tentait une approche générique du phénomène, il faudrait cependant nuancer : le merveilleux médiévaliste contemporain échappe aux conventions de la *fantasy* dans son traitement du lexique, de la violence, de la morale. Ainsi, en France, l'œuvre de Jean-Philippe Jaworski, qui renvoie plutôt à la Renaissance à travers une représentation médiévaliste de la république de Venise dans les récits du Vieux Royaume ou au monde celtique avec la trilogie des *Rois du monde*.

Ce n'est pas que le roman historique¹¹⁹ ait disparu, plusieurs prix Goncourt récents en témoignent : il continue de s'écrire au présent, la dimension du témoignage, réel ou fictionnel, ayant occasionné une sorte de regain. Films et séries ont aussi tenté des approches historiques du passé, depuis l'Antiquité jusqu'aux attentats du 11 septembre 2001 et aux conflits qui en sont issus ; les commémorations récentes des guerres du xx^e siècle ont constitué une source abondante de productions de toutes sortes... Mais, dans cette perspective, le Moyen Âge ne semble plus faire recette. Les graines ont été triées mais la sélection a suivi d'autres voies que celles anticipées par Gaston Paris.

L'extrême popularité de *Game of Thrones* constitue en effet un phénomène intéressant. George R. R. Martin s'inscrit clairement dans la tradition médiévaliste : ses allusions à la Guerre des Roses, à Tolkien ou à la série *Les rois maudits* sont notoires ; les produits dérivés de la série ou les sites qui lui sont consacrés font tous, à un niveau ou à un autre, allusion au Moyen Âge. Mais le texte lui-même ne porte aucune référence explicite au Moyen Âge historique ni à aucune œuvre médiévale, ni même médiévaliste. C'est que le passé historique de Westeros n'est pas le nôtre puisque le monde de *Game of Thrones* appartient à la *fantasy*. C'est un autre possible du lieu littéraire qu'est le Moyen Âge, mais déplacé, dégagé, en apparence du moins, du travail de la mémoire. Le « réalisme », souvent invoqué pour justifier le succès de la version portée à l'écran, concerne le traitement des corps et des armes, les blessures probables dans les tournois ou la trajectoire d'une tête tranchée, et n'a que peu ou rien à voir avec la référence médiévale ou médiévaliste, si ce n'est dans cette

119. Le roman policier s'en est rapproché, usant (ou mésusant) de tous les degrés possibles de l'érudition, parfois écrit par des historiens. Il exploite aussi tous les possibles du passé, de l'Antiquité au début du xx^e siècle, dans quelque époque lointaine de la Gaule ou dans la reconstruction du xvii^e siècle, pour varier contextes et points de vue, pour faire *nouveauté*, en quelque sorte, dans l'intrigue simple que constitue la forme de l'enquête. Le Moyen Âge ne fait pas exception et la célèbre série des enquêtes du frère Cadfael, d'Ellis Peters, n'est qu'un exemple parmi tant d'autres. Mais, dans la plupart des cas, l'événement historique, le grand homme que le héros approche, offrent seulement le décor d'une intrigue que l'on pourrait transporter sans difficulté dans une autre époque — en une sorte de perversion de la théorie de Lukács qui trouvait révolutionnaire que Scott ou Balzac n'aient pas choisi pour héros les grands hommes du passé mais des anonymes qui, déterminés par l'histoire et non la faisant, pouvaient en représenter le déterminisme.

reconstitution : historique en effet, comme l'archéologue reproduit la taille des outils du néolithique, le technicien imite la violence des combats. La fonction première du Moyen Âge est donc de fournir une sorte de *couleur locale* à l'action. Or, ce pittoresque est issu de représentations conventionnelles qui doivent autant à l'art troubadour et à l'époque victorienne qu'à l'âge des ténèbres des humanistes ou à une connaissance du Moyen Âge historique ou littéraire : les luttes de pouvoir, les tournois avec leurs blasons et leurs lances, les devises, les costumes mais aussi la violence et le merveilleux... En revanche l'amour « courtois », ou la dimension de la *creance*, si caractéristiques du Moyen Âge et de la tradition médiévale, ont totalement disparu : l'univers de *Game of Thrones* est d'autant plus imprévisible qu'il est complètement amoral.

Or, la représentation d'un monde dévasté par la guerre, où les reines et les héros meurent autant que les garçons bouchers, où le viol, les tortures, la trahison et le meurtre sont la règle commune existe bien dans la tradition médiévale : c'est le motif de la terre *gaste*¹²⁰ qui est au cœur de la légende arthurienne et de textes aussi différents que le *Conte du graal* ou le *Perlesvaus* ; T. S. Eliot en a fait, depuis presque une centaine d'année, « le vrai mythe de la culture moderne¹²¹ », selon la formule de Yves Bonnefoy. Il n'est évidemment pas probable que George R. R. Martin fasse intentionnellement référence au motif médiéval. D'ailleurs, pour répondre à la polémique, ranimée à l'issue de la diffusion de la cinquième saison de la série, concernant l'usage récurrent du viol dans le récit, c'est la société inégalitaire du XXI^e siècle et l'usage de la violence sexuelle dans les guerres contemporaines qu'il invoque : le présent réfute, aurait dit Martin, la possibilité de la représentation d'un Moyen Âge à la Disneyland. C'est donc la conscience de la crise actuelle qui justifie la violence médiévale, le monde contemporain qui fournit,

120. Dans ce motif, apparu avec le roman d'Antiquité, la terre est *gastée* (dévastée, rendue stérile) non par quelque cataclysme naturel qui détruit les récoltes mais par une faute morale qui touche l'ensemble de la culture : le massacre sans distinction des Troyens par les Grecs à Troie, la guerre fratricide d'Uther et Pendragon, l'inceste d'Arthur et Morgane... sont cause d'une dévastation profonde qui atteint les structures mêmes de la société féodale telle qu'elle se représente dans le roman courtois : les demoiselles ne trouvent plus de maris, les chevaliers sont tués par trahison, on n'écoute plus les hommes sages...

121. Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1980, p. 123. La conférence a été publiée pour la première fois en 1959.

comme possible du Moyen Âge, la terre gaste — en ce sens plus que jamais « vrai mythe de la culture moderne ».

Mais, dans cette perspective, comment expliquer le recours au merveilleux? La lutte pour le pouvoir que représente *Game of Thrones* pourrait tout à fait se passer des dragons de la Khaleesi ou de l'armée de morts-vivants qui, dans les derniers épisodes, va franchir le mur de glace qui protège les sept royaumes. Rien, dans la représentation réaliste des rapports entre les personnages, issue, nous dit-on de la conscience du monde contemporain, ne peut les justifier. Convention générique qui lie représentation du Moyen Âge et merveilleux? Certainement. Mais le traitement de ce merveilleux dit encore autre chose. Il est lié à une temporalité particulière: le temps de Westeros ne s'écoule pas uniformément, certains hivers et certains étés, dans le passé, ont été très longs, d'autres nécessairement, très courts. L'hiver apporte les problèmes qui lui sont traditionnellement liés, le froid, la faim, mais aussi des menaces d'une autre nature: les morts reviennent à la vie, les puissances hostiles qui vivent derrière le mur redeviennent une menace. Mais le merveilleux est aussi lié à l'espace. Les dragons viennent à la fois du passé (la dynastie des Targaryans a régné sur Westeros) et de l'extérieur (Daenerys est en exil); au delà du mur vivent des barbares et des géants mais aussi des morts-vivants et sans doute d'autres puissances encore. Quant aux sept royaumes, ils sont la proie d'une terrible dévastation due aux guerres de succession (et de religion) que se livrent les grands seigneurs de Westeros. Menace liée à la fabrique du temps, menace liée à la construction de l'espace, déchirures du dedans — qui voudrait y voir la représentation au miroir de l'histoire moderne? Car alors l'image du mur et de l'hiver qui vient inscriraient, au cœur même de la narration, le déferlement de la merveille, inquiétante et familière étrangeté, comme le *revenir* de l'horreur de la terre gaste dans la réception « réaliste » du médiévalisme contemporain.

Pour la *représentance* du Moyen Âge

Quand je vais poursuivant mes courses poétiques,
Je m'arrête surtout aux vieux châteaux gothiques.
THÉOPHILE GAUTIER, « Moyen Âge¹²² »

122. Théophile Gautier, « Moyen Âge » [1830], *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bertillat, 2004.

Pauvre France, qui ne se dégagera jamais du
Moyen Âge.

GUSTAVE FLAUBERT¹²³

L'on reconnaît traditionnellement à l'histoire, même dans le difficile processus où elle se trouve de s'assumer comme récit, au moins un projet de vérité. Il est temps aussi d'accorder à la littérature sa légitimité de *représentance*¹²⁴ du passé. Dire que le Moyen Âge est une construction ne revient pas à dire qu'il n'existe pas : c'est seulement parce qu'il *existe*, sous forme de récits, de textes, de monuments concrets, visibles et lisibles, qu'il peut donner forme au présent. La mémoire *présente* le passé ; elle expose aujourd'hui ce qui n'est plus, est aboli, mais aussi, grâce à l'oubli, elle dit l'identique, ce qui reste : contrairement à Ireneo Funes qui ne reconnaît pas le même chien de profil et de face, ou à quelques minutes d'intervalle, elle doit rendre l'identité possible pour assurer la possibilité du futur. C'est parce qu'il est différent, autre, que le Moyen Âge intéresse l'historien ou l'écrivain, mais en ce sens il court le risque d'être, comme le dirait l'ancienne langue, toujours *nouveau*, tel le chien pour Ireneo. Dans la configuration de sa présence, cependant, que mémoire publique et privée ont produite et produisent toujours à travers chaque occurrence — étude historique mais aussi texte, film, série —, c'est-à-dire en tant que lieu littéraire, on peut l'analyser comme une mémoire du moderne dans ses différentes métamorphoses, c'est-à-dire comme une forme de réception du présent. Ce qu'écrivait Marie de France :

Les Anciens avaient coutume,
comme en témoigne Priscien,
de s'exprimer dans leurs livres
avec beaucoup d'obscurité
à l'attention de ceux qui devaient venir après eux
et apprendre leurs œuvres :

123. Gustave Flaubert, *Correspondance*, ouvr. cité, t. 6, p. 224.

124. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (ouvr. cité), Paul Ricœur établit une différence entre représentation et *représentance* : celle-ci, tout en assumant la part d'opacité du mélange entre fiction et souvenir dans la reconstruction du passé, déclare aussi une injonction éthique en relation à lui : nommer ce qui a changé, est aboli, différent, autre. C'est une tâche dans laquelle la littérature ne peut que se reconnaître.

ils voulaient leur laisser la possibilité de commenter le texte et d'y ajouter le surplus de science qu'ils auraient¹²⁵.

125. « Custume fu as anciens, / Ceo testimoine Preciens, / Es livres que jadis faiseient / Assez oscurement diseient / Pur cels ki a venir esteient / E ki apprendre les deveient, / Que peüssent gloser la letre / E de lur sen le surplus metre », *Lais* de Marie de France, trad. de Laurence Harf Lancner, Paris, Le livre de poche, coll. « Lettres Gothiques », 1990, p. 22.