

" *Amor, ch'a nullo amato amar perdona* ". Le dernier livre de Michel Zink : une archéologie chrétienne de la poésie médiévale

Claudio Galderisi

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Galderisi Claudio. " *Amor, ch'a nullo amato amar perdona* ". Le dernier livre de Michel Zink : une archéologie chrétienne de la poésie médiévale. In: Cahiers de civilisation médiévale, 47e année (n°188), Octobre-décembre 2004. pp. 371-376;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.2004.2894>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_2004\\_num\\_47\\_188\\_2894](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_2004_num_47_188_2894)

---

Fichier pdf généré le 25/03/2019

### **Abstract**

Confronted with a medieval civilization deeply imbued with Christian spirituality, including in its parodic demonstrations, the first of the duties of the medievalist is for Michel Zink not to be of start the prisoner of the modern knowledge. It is not a thesis but a progressive and enlightened vision that this book composes to explain the *voie d'humilité* of medieval poetry. As recalled by the author himself, this book "does not treat religious poetry of the Middle Ages, since it refuses to separate a poetry which would be religious of another which would not be it". Thus the reading of the many texts tends to reveal an archaeology of poetic of conversion through a genealogy of medieval religious esthetics.

### **Résumé**

Confronté à une civilisation médiévale profondément empreinte de spiritualité chrétienne, y compris dans ses manifestations parodiques, le premier des devoirs du médiéviste est pour Michel Zink de ne pas être d'emblée le prisonnier du savoir moderne. Ce n'est pas une thèse mais une vision progressive et éclairée que ce livre compose pour expliquer la *voie d'humilité* de la poésie médiévale. Comme le rappelle l'auteur lui-même, ce livre « ne traite pas de la poésie religieuse du Moyen Âge, puisqu'il refuse de séparer une poésie qui serait religieuse d'une autre qui ne le serait pas ». C'est ainsi que la lecture des nombreux textes tend à faire apparaître une archéologie de la poétique de la conversion à travers une généalogie de l'esthétique religieuse médiévale.

## MÉLANGE

---

« *Amor, ch'a nullo amato amar perdona* »<sup>1</sup>

### Le dernier livre de Michel Zink : une archéologie chrétienne de la poésie médiévale

#### RÉSUMÉ

Confronté à une civilisation médiévale profondément empreinte de spiritualité chrétienne, y compris dans ses manifestations parodiques, le premier des devoirs du médiéviste est pour Michel Zink de ne pas être d'emblée le prisonnier du savoir moderne. Ce n'est pas une thèse mais une vision progressive et éclairée que ce livre compose pour expliquer la *voie d'humilité* de la poésie médiévale. Comme le rappelle l'auteur lui-même, ce livre « ne traite pas de la poésie religieuse du Moyen Âge, puisqu'il refuse de séparer une poésie qui serait religieuse d'une autre qui ne le serait pas ». C'est ainsi que la lecture des nombreux textes tend à faire apparaître une archéologie de la poétique de la conversion à travers une généalogie de l'esthétique religieuse médiévale.

#### ABSTRACT

Confronted with a medieval civilization deeply imbued with Christian spirituality, including in its parodic demonstrations, the first of the duties of the medievalist is for Michel Zink not to be of start the prisoner of the modern knowledge. It is not a thesis but a progressive and enlightened vision that this book composes to explain the *voie d'humilité* of medieval poetry. As recalled by the author himself, this book "does not treat religious poetry of the Middle Ages, since it refuses to separate a poetry which would be religious of another which would not be it". Thus the reading of the many texts tends to reveal an archaeology of poetic of conversion through a genealogy of medieval religious esthetics.

---

C'est sous le signe de la clarté qu'est placé le dernier ouvrage de Michel Zink sur la poésie médiévale<sup>2</sup>. La *claritas* dont Thomas d'Aquin fait une qualité intrinsèque des corps, cette clarté qui provient *d'en bas*, qui émane des objets, éclaire ici le statut des œuvres et rejaillit sur leur compréhension.

Le refus d'une obscurité critique mimétique de la pensée allégorique médiévale, d'une supériorité savante qui décèlerait d'emblée le sens caché de la lettre, son « véritable » *sen* ; la volonté affichée de prendre au sérieux le projet poétique de ces textes et d'« accepter lucidement d'être vraiment dupe » (p. 4) inspirent l'approche critique de l'auteur ainsi que son écriture. Ils constituent à la fois un enjeu épistémologique, une clé de lecture de l'œuvre médiévale et la marque stylistique du livre. La poésie médiévale est ainsi éclairée de l'intérieur, et sa clarté devient pour

1. DANTE, *Inferno*, V, v. 103. « Amour, qui condamne à aimer ceux qui sont aimés ».

2. Michel ZINK, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2003, 342 pp.

le lecteur d'abord clarté esthétique, lorsque la vision critique investit la surface littérale de l'œuvre. Les textes ne sont jamais traités comme simple matériau destiné à une anatomie critique, mais ils sont d'abord restitués à leur raison interne, à leur principe créateur, qui est moins celui de leur horizon d'attente que celui de leur diasystème culturel et poétique. Il serait vain selon l'auteur de vouloir comprendre ces œuvres seulement avec les instruments de l'esthétique littéraire, sans avoir recours aussi à l'histoire, à la philosophie, à la musicologie médiévales. Ce souci de proximité avec la lettre, qui est une véritable nécessité épistémologique, ce respect du projet *inscient* de l'auteur, M. Zink le témoigne dans toutes les pages de son livre, et le travail systématique de traduction des citations en langue étrangère ou de l'ancien français en français moderne ne fait que souligner cette démarche de la transparence, sur laquelle se fonde en dernier ressort son analyse littéraire. Plus. C'est souvent même dans ces traductions que se révèlent la subtilité critique du philologue, le travail du savoir sur la surface lisse de la lettre — que l'on lise, par exemple, l'analyse philologique comparée de *l'amor purus* et *l'amor mixtus* d'André le Chapelain et de la chanson *Amors m'envida e-m somo* de Daude de Pradas (p. 56-58).

Dès le titre, où la conjonction et la préposition semblent traduire à la fois le processus historique d'une poétique et le refus de la conceptualiser arbitrairement, M. Zink prend la main du lecteur dans la sienne et l'invite à lire avec lui cette littérature médiévale pour ce qu'elle prétend être. Il ne s'agit pas pour lui de nier l'utilité d'une interprétation des textes, de revenir sur les acquis de l'herméneutique littéraire, ni de réduire un anachronisme critique vital ou de restituer à travers une simple esthétique de la *littera* toute la pensée médiévale, mais de fonder le travail du *doctus* sur la reconnaissance préalable de *l'intentio auctoris*. Le critique redevient humble lecteur et se met en premier lieu à l'écoute, dans tous les sens du terme, de la voix médiévale. Face à une civilisation médiévale profondément empreinte de spiritualité chrétienne, y compris dans ses manifestations parodiques, le premier des devoirs du médiéviste est pour M. Zink de ne pas être d'emblée le prisonnier du savoir moderne. Il nous invite, alors, à se laisser d'abord entraîner par un mouvement contrôlé d'ignorance, par une crédulité poétique consciente, et ainsi lire les « textes sur l'horizon de leur foi [...] et s'accrocher à la surface qu'ils nous offrent » (p. 4). Cette surface constitue la dimension historique et non encore historicisée de ces œuvres, la trace d'une esthétique qu'il convient d'abord d'écouter et de comprendre avant d'essayer d'en expliquer les raisons profondes, le sens et les structures cachés. Non pas que les démarches tendant à rechercher ces ressorts immanents soient pour M. Zink illégitimes ou improductives — que ce soit dans ce même ouvrage (cf. p. ex. les chap. VIII et IX sur la *Vie des Pères* et le *Joseph d'Arimatee*) ou ailleurs dans son œuvre (je pense, mais on pourrait multiplier les exemples, au « Froissart et la nuit du chasseur », *Poétique*, 41, fév. 1980, p. 60-77). M. Zink s'est souvent appuyé dans ses travaux sur l'ethnologie, l'anthropologie ou la psychanalyse pour mieux regarder sous l'enveloppe de la lettre sans pour autant nier la surface du texte. Mais trop souvent ces approches tendent à relier artificiellement notre époque moderne et un passé qui nous dérange, en recherchant des réseaux profonds, que la pensée chrétienne du Moyen Âge n'aurait pu que partiellement cacher ou oublier, et qui seuls donneraient le sens de sa littérature.

Si l'on peut relever, du moins dans les préliminaires de l'ouvrage, une subtile veine polémique à l'égard de ces médiévistes littéraires qui ont souvent traité avec une même suffisance contradictoire l'esprit chrétien des lettres médiévales et l'autorité poétique d'écrivains jugés comme trop rudimentaires pour ne pas devoir être corrigés par notre science philologique moderne, cette prise de distance ne constitue pas le dernier mot du critique, mais plutôt un préalable épistémologique. D'autant plus que les réserves de M. Zink s'expriment avec encore plus de vigueur à l'égard de l'autre versant de l'anachronisme critique, celui d'un militantisme catholique et clérical, dont les travaux ont souvent nui profondément à la compréhension de la pensée religieuse médiévale, avec des conséquences que l'auteur n'hésite pas à définir dévastatrices (p. 3). Mais par-delà son refus d'adhérer aux présupposés idéologiques de ces écoles herméneutiques, le propos de M. Zink est moins d'opposer à un système d'interprétation idéologique un anti-système de lecture historique, que de revendiquer le droit à écouter et éventuellement à goûter d'abord la beauté du chant médiéval, pour essayer de comprendre comment cette beauté est à l'origine

d'une reconquête de la légitimité poétique à l'égard de la parole de Dieu. C'est cette intention que l'auteur manifeste dans son Avant-propos, lorsqu'il déclare à propos du titre qu'« Il ne traite pas de la poésie religieuse du Moyen Âge, puisqu'il refuse de séparer une poésie qui serait religieuse d'une autre qui ne le serait pas. Mais il cherche à découvrir comment la poésie en elle-même définit sa nature et cherche à justifier son existence au regard de la conversion » (p. 5). C'est ainsi que la lecture des nombreux textes tend à faire apparaître une archéologie de la poétique de la conversion à travers une généalogie de l'esthétique religieuse médiévale.

Ce cheminement, qui est seulement en partie l'écho des cours que M. Zink a tenus au Collège de France entre 1997 et 2001, est aussi le prolongement d'une réflexion que l'auteur a d'abord entamée sur un plan épistémologique avec son livre sur *La subjectivité littéraire* et son recueil d'articles intitulé *Les voix de la conscience*, et qu'il a poursuivie dans une dimension esthétique, en se faisant le truchement-poète de trente-cinq contes pieux du Moyen Âge (*Le Jongleur de Notre dame*, Seuil, 1999).

Fidèle à son projet, M. Zink ne s'écarte pas du chemin de la clarté, et le lecteur peut suivre dans les neuf chapitres qui composent ce livre la genèse d'une poésie « perdue et retrouvée », d'une légitimité esthétique du chant gagnée vers après vers sur la voie de la conversion ; mais aussi inversement d'une théologie chrétienne éclairée ou illustrée par la vérité de la fiction poétique. Si la perspective chronologique ne peut offrir au livre ni le fil diégétique ni le sens critique de la reconstitution généalogique, c'est parce qu'elle aurait présupposé la dimension anachroniquement close du Moyen Âge, l'historicisation aussi de catégories esthétiques — poésie religieuse du Moyen Âge — littérature profane —, qui sont pour l'auteur le résultat d'un jugement artificiel et critiquement infructueux. C'est alors en faisant suivre à son lecteur des chemins parallèles, qui se croisent (cf. chap. VI et VII) — et qui n'excluent pas des retours en arrière<sup>3</sup> —, que Michel Zink reconstruit avec lui l'image médiévale d'une poétique de la conversion, qui aboutit — c'est sur le plan d'une diachronie des catégories esthétiques que se mesure cette évolution —, dans le premier roman de Robert de Boron, à une « poétique du salut » (p. 251-303).

Les prolégomènes sur la justification des belles-lettres au regard de la foi, de saint Jérôme et de saint Augustin à Grégoire le Grand et à Bède, et au-delà, offrent au lecteur le cadre philosophique et théologique de ce tableau poétique. De cette réflexion sur l'art et la beauté dans l'esthétique médiévale (chap. I, p. 7-39), pour paraphraser le titre du beau livre d'Umberto Eco, qui s'inscrit dans le sillon de celles historiques de De Bruyne et en moindre mesure de Curtius, Michel Zink en fait moins un préalable esthétique de portée générale qu'un véritable *accessus* à ce qu'on pourrait appeler les causes efficientes des « belles-lettres nouvelles » (p. 39).

La rupture avec le passé, celui de l'Antiquité païenne et celui de la Bible, contribue alors selon l'auteur à forger une nouvelle harmonie entre la parole poétique en langue vulgaire et l'univers du salut. Aussi l'infidélité à la littérature de l'Antiquité permettrait aux auteurs médiévaux à la fois de se soustraire à l'opposition traditionnelle entre les belles-lettres païennes et la théologie chrétienne et d'affirmer ainsi leur autonomie par rapport à un passé à tous égards encombrant, en se mettant au service de la conversion. Cet esprit nouveau « n'est-il pas aussi dans la leçon d'infidélité — se demande M. Zink — de ceux qui, prétendant à la *conversion*, voulant se *détourner* de ces lettres et se *tourner* vers le Christ, s'intéressent à la poétique nouvelle et aux langues nouvelles en même temps qu'à l'homme nouveau ? » (p. 39). C'est le sens et l'esprit de ce détournement et de ce retournement que recherchent et étudient les chapitres II-IX : les causes et surtout les modalités d'une infidélité formelle qui se bâtit au prix d'une nouvelle fidélité philosophique : celle à la parole de la Vérité.

Ce que souhaite vérifier l'auteur c'est comment des cendres du poète orphique semble renaître un poète désacralisé, qui trouve dans l'amour sa nouvelle matière et son salut, son souffle et sa raison d'être, sa forme aussi, du moins pour les troubadours. Le moteur platonicien de cette

3. L'écriture du *Joseph d'Arimathie* étudié dans le dernier chapitre du livre (IX) précède d'une trentaine d'années sans doute la rédaction de la première *Vie des Pères*, analysée dans le chapitre VIII.

nouvelle alliance entre vérité poétique et Vérité chrétienne. M. Zink l'identifie dans la religion de l'amour, qui est au cœur du second chapitre, mais qui plus généralement est à l'arrière-plan de l'ouvrage tout entier. Cet amour longtemps aux marges de l'écriture littéraire, qui condamne dans l'*Iliade* tous ceux qui ne peuvent s'en défendre, « oublié » dans la *Chanson de Roland*, où le héros mourant se souvient de tout et de tous, mais il n'a pas un mot pour sa fiancée, cette belle Aude pourtant déjà Iseut dans son chagrin d'amour, qui devient alors le seul objet possible, le seul espace non conflictuel d'une poésie qui cherche sa voix. Dans ce deuxième chapitre, M. Zink montre à travers la lecture des œuvres de Guiraut Riquier, Matfre Ermengaud, Guiraut de Calenson, Raymond Lulle, mais aussi de troubadours comme Marcabru ou Bernard de Ventadour, dont le *trobar* a été souvent associé à une poésie de l'éros, comment le lieu commun qui veut la poésie des troubadours étrangère à tout sentiment religieux est mis en pièces par le souci qu'ont ces mêmes poètes de « confronter la passion amoureuse avec les autres formes de l'amour, et plus que toutes les autres avec le plus grand amour » (p. 46). De Jean de Meun à Dante Alighieri, M. Zink fait résonner les textes et les échos intertextuels qui mènent de l'amour érotique à une plénitude de l'amour, et qui trouvent dans la sagesse de l'amour chrétien son aboutissement esthétique et sa fin eschatologique. Au bout de ce processus de rapprochement, puis d'identification, entre amour érotique et amour totalisant, il ne reste plus, comme le rappelle l'auteur, que la cosmologie néoplatonicienne de l'amour, celle qui inspire, par exemple, l'ascension métapoétique de Dante, et qui se retrouve condensée dans le dernier vers de la *Comédie* : « *l'amor che move il sole e l'altre stelle* ». Mais si l'écho de la poésie du *poeta theologus*, comme Boccace définit l'auteur de la *Divine Comédie*, traverse d'un bout à l'autre le livre comme « un horizon sans cesse aperçu et jamais atteint », son rejet dans l'arrière-plan du texte était sans doute nécessaire, du moins dans un tel contexte de reconquête progressive de l'espace herméneutique de la poésie médiévale française. Et non seulement, comme l'écrit M. Zink, parce que sa poésie aurait pu faire apparaître minces et légers tous les poèmes composés au nord des Alpes (p. 306). Si l'œuvre de Dante atteint la perfection dans le chant du salut par la conversion<sup>4</sup>, la plupart des quarante-deux contes de la première *Vie des Pères* nous révèlent, malgré leur horizon de réception plus limité, le visage d'un poète théologien, « capable de faire jouer le suspens de l'aventure du salut avec autant d'art que d'autres celui de l'aventure chevaleresque » (p. 250). Ces récits nous dévoilent l'image d'un poète qui, en cachant derrière la tenue de la lettre, écrite et chrétienne, sa subjectivité poétique, fait de la parole prophétique une parole poétique, de la lettre chrétienne une littérature à part entière. Ces contes, écrits pour l'essentiel soixante-dix ans avant la *Divine Comédie*, ne sont pas sans rivaliser avec quelques-uns parmi les passages les plus beaux du chef-d'œuvre du poète toscan. Il suffirait pour s'en convaincre de comparer l'épisode de la « *morte seconda* » de Trajan raconté par Dante (*Paradiso*, XX, v. 103-117) et le récit de la résurrection du juste sarrasin dans le conte *Payen*, pour reconnaître à la fois l'habileté littéraire et la subtilité théologique de l'auteur de la première *Vie des Pères*<sup>5</sup>.

Si M. Zink a raison, donc, de réserver à Dante Alighieri un sort à part — en attendant qu'il lui consacre peut-être l'ouvrage qu'il mérite —, c'est parce que la convocation de la poésie du *sommo poeta* aurait fini par constituer un argument d'autorité à la fois imparable et anachro-

4. Et elle continue d'émouvoir sept siècles plus tard quelque quinze millions de lecteurs-spectateurs italiens écoutant deux heures durant, en première soirée du samedi, la lecture du dernier chant du *Paradis*, dont la complexité rebuterait plus d'un théologien, faite par un autre « sage jongleur » toscan, Roberto Benigni, qui aurait été sans doute pour ne pas déplaire à Bernard de Clairvaux.

5. M. Zink a raison de dénoncer les jugements anciens sur le non-respect des vrais principes chrétiens ou sur le côté superstitieux d'un certain nombre de ces récits, et d'écrire que ces contes « paraissent pénétrés d'une spiritualité profonde, méditée, épurée, très éloignée de la superstition ». Dans le conte *Payen*, p. ex., l'auteur non seulement reprend la thèse paulinienne sur la loi positive ou naturelle, mais il semble aussi connaître la réflexion de Guillaume d'Auxerre à propos de la possibilité que les prières puissent sauver ceux qui sont injustement en enfer (*Summa aurea*, Liber quartus, « *Quantum prosint suffragia eis qui sunt in purgatorio* », fol. ccciii), et il paraît même anticiper sur la solution proposée trente ou quarante ans plus tard par saint Thomas, dans son article intitulé « *Utrum suffragia prosint existentibus in inferno* ».

nique, puisque l'auteur de la *Divine Comédie* arrive à la fin du parcours d'identification entre l'amour poétique et l'amour chrétien que M. Zink retrace ici, et parce que le début du xiv<sup>e</sup> siècle italien se situe aux marges du Moyen Âge littéraire transalpin. L'œuvre de Dante, à moins de considérer sa *Comédie* aussi comme une œuvre cléricale « a-nationale » — la formule de Gaston Paris est citée par M. Zink à la page 12 —, aurait sans doute obligé l'auteur à balayer d'un simple revers de plume toute la condescendance dédaigneuse des premiers philologues français, mais aussi d'un grand nombre de médiévistes contemporains, à l'égard d'une poésie religieuse arbitrairement séparée d'une littérature profane. M. Zink rappelle à juste titre que les philologues italiens, quelles qu'elles aient été leurs convictions ou leurs démarches méthodologiques, ont été contraints par la présence de l'œuvre immense et actuelle de Dante, à penser « la poésie comme instrument de conversion ». N'avoir recours à aucun argument d'autorité, fût-il celui de l'œuvre du *poeta theologus*, permet alors à l'auteur de reconstituer texte après texte le lien profond, ontologique, qui relie la philosophie chrétienne de l'amour et la poésie de l'amour, la réflexion théologique et la poétique médiévale.

Les sept autres chapitres offrent des lectures de textes théoriques et littéraires — même s'il apparaît difficile de séparer les deux dimensions au Moyen Âge —, qui retracent l'émergence d'une subjectivité littéraire intimement liée à la conscience d'une beauté poétique, image préhensible de Dieu. Ainsi, le troisième chapitre (p. 79-97) confronte le poète et le prophète en étudiant le lien entre la poésie et la fable païenne, puis en montrant que la fiction poétique, condamnée par un certain nombre de mystiques, peut être reconnue par des chartrains et à leur suite par des auteurs vernaculaires, comme une des voies de la Vérité. On peut reconnaître ainsi que la beauté poétique parle de Dieu, et on le reconnaît plus facilement quand on passe par la musique : c'est la matière du quatrième chapitre (p. 99-121). M. Zink souligne comment le gauçhissement de la théorie pythagoricienne par les commentateurs de Boèce, qui remplacent la *musica mundana* par la *musica coelestis*, c'est-à-dire le chœur des anges, a pour conséquence de réhabiliter la musique sensible, qui permet d'entendre dès ce monde celle de l'éternité. Le cinquième chapitre (p. 123-135) illustre l'ensemble de ces considérations à travers les interprétations médiévales d'Orphée. Le regard souvent contradictoire que ces textes portent sur le fils d'Apollon et de Calliope contribue au transfert, *via* la moralisation chrétienne du personnage, de la harpe d'Orphée au Christ, dont l'être sacré mythologique ne serait que la préfiguration (p. 134-135).

Dans le sixième et le septième chapitre (p. 137-159 et 161-201), l'auteur veut faire apparaître comment l'inspiration divine de la poésie est retrouvée à travers l'exaltation des simples et du style simple, ou, de façon générale, à travers une méditation sur l'inversion paradoxale des valeurs propre au christianisme : la démonstration va du célèbre épisode de Caedmon chez Bède à la figure du jongleur de Dieu chez saint Bernard en passant par d'autres textes parfois moins connus. C'est là un des mérites de cet ouvrage, qui ne se limite pas à restituer la poésie médiévale à sa triple dimension esthétique, poétique et eschatologique, mais qui fait découvrir ou relire au lecteur des œuvres oubliées, et qui ont pourtant joué un rôle majeur au Moyen Âge, d'abord dans l'émergence à l'intérieur de la parole du prophète de la voix du poète, puis dans leur tissage esthétique. Un seul exemple parmi tant d'autres : la lecture de l'adaptation française du Cantique des cantiques dans la version du manuscrit du Mans (Bibl. mun. 173). En partant de la greffe sur la fin du commentaire du Cantique d'une version simplifiée du fabliau du *Vilain ànier*, M. Zink montre à travers des arguments paléographiques et philologiques comment l'apologue du vilain qui se pâme en sentant les bonnes odeurs des épices et retrouve ses esprits lorsqu'on lui fait respirer le fumier, dont il est si coutumier, s'accorde parfaitement avec la moralité du commentaire, qui fait des chèvres des symboles de l'élévation vers Dieu, malgré leur puanteur proverbiale<sup>6</sup>. Ici le travail sur la lettre, sur son cotexte et son contexte — il m'est impossible de rendre compte ici de la finesse analytique avec laquelle l'auteur fait résonner ce texte

6. Mais dans un autre conte de la *Vie des Pères, Ange et ermite*, que M. Zink cite à la page 211, et dont Voltaire a sans doute dû s'inspirer pour la conclusion de *Zadig*, le *topos* de la mauvaise odeur est renversé. Ici l'ange qui accompagne incognito le pauvre ermite commence par enterrer chrétiennement le corps en état de putréfaction avancé d'un

avec les autres œuvres convoquées pour en éclairer la lettre — permet à M. Zink de faire rejaillir la véritable portée didactique de l'*exemplum*, qui vise de façon plus générale ceux qui, comme les enfants, ne sauraient pas goûter aux nourritures spirituelles du texte (cf. p. 188-201). Si M. Zink se refuse tout au long de sa lecture-réflexion de céder à la tentation d'une systématisation conceptuelle de la poésie médiévale, son livre interpelle la paresse intellectuelle du lecteur et surtout du médiéviste moderne ; il le prive du confort de catégories esthétiques qui sont souvent plus une habitude, un réflexe critique, qu'un outil anachronique pouvant être utilisé avec précaution et surtout conscience de la différence. C'est aussi une continuité forte avec ses recherches sur la subjectivité littéraire qui constitue le fil conducteur de l'ouvrage ; cette subjectivité, dont M. Zink a fait le gage d'une légitimité poétique, qui s'exerce dans le cadre et dans l'esprit de la conversion. Certes, le livre aurait pu élargir son champ d'investigation à des textes et à des auteurs, tels Joinville ou Rutebeuf, que M. Zink a souvent étudiés, mais ce cheminement partiel a écarté les risques d'une vision globalisante de la poésie médiévale, et du coup peut-être partielle ou du moins plus problématique. Mais ce qui émerge, surtout, à travers ces pages c'est l'exigence du respect des textes, de leur voix, de leur autorité littéraire ; une exigence qui est d'autant plus forte qu'elle est supportée par le plaisir, y compris celui des *indocti*, que cette poésie procure si on se donne la peine de l'entendre. Cet amour de la lettre médiévale, l'auteur souhaite le faire partager au lecteur moderne, parce que là est le seul salut possible pour la littérature médiévale.

Ce n'est pas une thèse, alors, mais une vision progressive et éclairée que ce livre compose pour expliquer la *voie d'humilité* de la poésie médiévale.

Claudio GALDERISI  
Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale  
24, rue de la Chaîne  
F — 86022 POITIERS Cedex

pauvre homme tué injustement, sans cependant montrer le moindre signe de désagrément pour la puanteur qui en émane, et qui empêche l'ermite de s'en approcher. Par la suite, la simple vue d'un groupe de chevaliers et de dames « moult bel paré », et qui « bien sembloient gent dissolue », l'oblige, en revanche, à se protéger de l'odeur insupportable qui se dégage de ceux-ci. Lorsque plus tard, l'ermite excédé par les actes de plus en plus incongrus de l'*homo viator* qui l'accompagne, lui demandera des explications plausibles, celui-ci répondra que la puanteur qui émane des corps non enterrés est naturelle. Ni Dieu ni les anges ne sauraient être dérangés par la putréfaction du corps qui libère l'esprit de sa dépouille mortelle. Alors que l'odeur de luxure qui se dégage de certaines dames et chevaliers est le signe d'un égoïsme humain, qui ne peut que dégoûter le Christ et ses envoyés.