

Laurent Olivier
et Mireille Séguy

Le passé est un événement
*Correspondances de l'archéologie
et de la littérature*

Sommaire

6	Correspondances
12	L'invention du passé
33	Transmissions, transformations, transformissions
52	La fabrique des histoires
68	Risquer l'interprétation, affronter la perte
92	Étranges espaces-temps
107	Évolutions créatrices
121	Apprendre à voir
133	L'invention du présent
146	Ce qui vient

L'invention du passé

Quant uns granz biens est mult oïz,
Dunc a primes est il fluriz,
E quant loëz est de plusurs,
Dunc ad expandues ses flurs.
Custume fu as anciens,
Ceo testimoine Preciens,
Es livres ke jadis feseient,
Assez oscurement diseient
Pur ceus ki a venir esteient
E ki aprendre les deveient,
K'i peüssent gloser la lettre
E de lur sen le surplus mettre.
Li philesophe le saveient,
Par eus meïsmes entendeient,
Cum plus trespasereit li tens,
Plus serreient sutil de sens
E plus se savreient garder
De ceo k'i ert a trespasser.
Ki de vice se voelt defendre
Estudïer deit e entendre
A grevose ovre comencier :
Par ceo s'en puet plus esloignier
E de grant dolur delivrer.
Pur ceo començai a penser
D'aukune bone estoire faire
E de latin en romaunz traire ;
Mais ne me fust guaires de pris :
Itant s'en sunt altre entremis !
Des lais pensai, k'oïz aveie.
Ne dutai pas, bien le saveie,
Ke pur remembrance les firent
Des aventures k'il oïrent

Quand une bonne œuvre est bien connue,
elle est dans sa première floraison,
et quand sa valeur est maintes fois célébrée,
ses fleurs se sont alors épanouies.
Comme en témoigne Priscien,
les Anciens avaient pour habitude,
dans les livres qu'ils écrivaient jadis,
de s'exprimer avec une grande obscurité
pour que ceux qui viendraient après eux
et qui devraient étudier leur pensée
puissent commenter leurs textes
et y ajouter leur propre lecture.
Les auteurs le savaient bien,
ils en avaient d'eux-mêmes pris conscience :
au fil du temps
l'esprit humain gagnerait en finesse
et saurait se garder de délaïsser
ce qui, dans ces textes, est voué à l'oubli.
Celui qui veut se protéger du vice
doit se consacrer à l'étude et s'efforcer
d'entreprendre une œuvre exigeante :
c'est là la meilleure façon de s'écarter du vice
et de se libérer d'une grande souffrance.
C'est pourquoi j'ai d'abord formé le projet
de raconter, en français,
une belle histoire tirée du latin.
Mais ce travail ne m'aurait guère valu de considération :
tant d'autres l'ont déjà fait !
Je m'intéressai alors aux lais que j'avais entendus.
Je ne doutai pas, j'en étais même certaine,
que ceux qui les avaient inventés
et légués à la postérité

Cil ki primes les comencierent
E ki avant les enveierent.
Plusurs en ai oï conter,
Nes voil laissier ne oblier
Rimé en ai e fait ditié,
Soventes fiez en ai veillié!

² Marie de France, Prologue des *Lais* (ms Londres, British Library, Harley 978, milieu du XIII^e siècle) in *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles): Marie de France et ses contemporains*, éd. et trad. N. Koble et M. Séguy, Paris, Champion, 2018, v. 5-42. Plusieurs des observations qui suivent, au sujet des lais de Marie, ont été élaborées à l'occasion de ce travail commun.

les avaient composés pour conserver la mémoire
des aventures qu'ils avaient entendues.
J'en ai entendu raconter un certain nombre,
je ne veux pas les laisser tomber dans l'oubli.
Je les ai mis en vers et en rimes,
j'y ai consacré bien des heures de veille!²

Mireille Séguy : Si je commence par ce passage, c'est qu'il me semble emblématique de la manière, « mêlée », comme dirait l'écrivain contemporain Pierre Michon, dont la littérature médiévale s'inscrit dans le temps, c'est-à-dire de la manière dont nous la comprenons, dans le présent où nous sommes, et dont elle se fait comprendre de nous, depuis le passé qui est désormais le sien.

Emblématique, ce prologue l'est d'abord par le statut particulier dont il jouit dans l'histoire de la philologie et de la littérature, un statut qu'il doit à un certain nombre de caractéristiques remarquables. Il apparaît d'abord comme le plus ancien « témoin », comme disent les philologues, d'une composition attribuable à une femme, en qui Jean-Baptiste Bonaventure de Roquefort, son premier éditeur moderne, reconnaissait, très enthousiaste, la « Sapho de son siècle ». La série des lais narratifs dont ce prologue raconte la genèse est en effet revendiquée par une certaine « Marie », que l'on a identifiée avec la « Marie de France » qui signe, dans le même manuscrit (Harley 978), une autre collection de récits brefs – des fables, cette fois. Cette conjonction, rarissime au XII^e siècle, d'un nom (féminin, qui plus est) et d'un assemblage délibéré de textes produit l'effet de soulagement, et de gratitude, d'une reconnaissance : au milieu de la masse inassignable des manuscrits anciens semblent pouvoir se retrouver les catégories familières de l'« œuvre originale » et de l'« auteur(e) », associées à la revendication de la fonction mémorielle de la littérature (puisqu'il s'agit ici de « faire remembrance » de chansons et d'histoires anciennes), fonction que la

modernité, et tout particulièrement le XIX^e siècle, a massivement assignée aux textes médiévaux.

Mais ces effets de reconnaissance, indéniables, s'accompagnent aussi d'un malaise où reviennent en force l'instabilité et l'altérité de ce que nous pouvons percevoir de la littérature médiévale. S'ils s'exercent, comme souvent au Moyen Âge, à l'endroit du nom de cette autrice dont nous ne savons rien de certain, et à celui d'une « œuvre » en réalité mouvante, ces traits se concentrent surtout ici sur le processus de mémoire, de « *remembrance* », dont il est question dans ce texte. Comme on le voit, celle qui se nomme un peu plus loin « Marie » légitime l'entreprise dans laquelle elle se lance – entreprise nouvelle – par la volonté de préserver de l'oubli des compositions musicales entendues jadis, qui elles-mêmes entretenaient le souvenir d'aventures vécues autrefois, en Bretagne. Or, si de nombreux récits mentionnent l'existence de ces chansons bretonnes, personne n'a pu jusqu'ici retrouver celles dont Marie affirme s'inspirer, pour ne rien dire, bien sûr, de ces aventures merveilleuses dont elles célébraient la mémoire. Autrice, œuvre, mémoire : les prises offertes par ce prologue métadiscursif, celles-là mêmes qui le rendent à juste titre remarquable, se dérobent toutes dès que l'on tente d'en faire les supports d'un savoir objectif stable et définitif. Elles ne nous apprennent rien de sûr, ou presque, sur les faits du passé.

Elles en disent en revanche beaucoup sur ce dont ce passé est fait. En premier lieu, d'histoires qui en appellent à être racontées, un appel d'autant plus impérieux qu'il est subjectif : il s'adresse à quelqu'un qui dit « je », et qui prend cet appel pour lui-même, « en son temps », comme le dit plus loin Marie. En second lieu, qu'il est fait d'histoires obscures, mais que c'est cette obscurité même qui assure leur survie. Au prix d'une manipulation de l'autorité qu'elle convoque (Priscien n'ayant jamais soutenu que les auteurs du passé avaient délibérément rendu leurs œuvres obscures pour en stimuler les interprétations futures), Marie renverse la fragilité propre aux œuvres du passé, leur vulnérabilité

face à la perte et à la lacune, matérielle ou sémantique, en force d'appel. Un appel à l'élucidation, sans doute, mais surtout, si l'on suit le texte, à l'augmentation, au « *surplus de sen* », une expression large où l'on entend aussi bien le mouvement d'expansion du commentaire que de l'invention fictionnelle et de la vie elle-même. Dans les lais que raconte Marie, c'est dans leur existence que les personnages font revenir, pour les faire vivre à nouveau et autrement, les histoires anciennes dont ils ont entendu parler : si cela a été autrefois, dit l'une des héroïnes, si des femmes malheureuses ont pu voir se matérialiser devant elles l'homme qu'elles désiraient, alors cela peut encore être aujourd'hui ! Et bien sûr son souhait se réalise, sans doute parce que l'on se trouve dans un lai féérique, où les fantasmes amoureux prennent corps, mais aussi parce qu'il s'agit là de l'objectif que se donne le « je » qui prend la parole dans ce prologue : faire revenir, au présent, des histoires (peut-être) vécues autrefois, que des chansons envolées ont (peut-être) célébrées.

En inventant, en toile de fond de son entreprise littéraire, un passé spectral, un passé disparu, ou en instance de disparaître, mais revenant, Marie, bien sûr, parle aussi, indirectement, de son présent, appelé à devenir passé, devenu passé. En assignant à ses lais la tâche de prolonger la mémoire d'aventures depuis longtemps révolues, de voix oubliées et de mélodies perdues (ont-elles même existé ?), elle nous demande aussi, à nous personnellement, de faire mémoire de ses propres récits en les prolongeant pour le temps qui est le nôtre, un temps appelé bien sûr lui aussi à passer, déjà passé.

C'est sans doute la raison pour laquelle j'ai voulu commencer par ce texte : parce que, depuis le passé lointain qui est le sien, il témoigne d'une confiance émouvante dans le désir et l'aptitude du futur à le faire vivre, l'esprit humain ne pouvant manquer, « au fil du temps », de « gagner en finesse ». En d'autres termes il me dit clairement, instamment, qu'il compte sur moi pour lui donner suite.

Laurent Olivier : Voici donc ce que l'on peut appeler un vestige, un petit bout de Moyen Âge parvenu miraculeusement jusqu'à nous, à travers l'oubli, le feu et l'eau. Un petit éclat qu'il faut traduire d'ailleurs dans notre langage, car la langue qu'il parle n'est plus parlée depuis presque mille ans. Sur celui-là, on lit quelque chose, on entrevoit presque un visage ; une intention en tout cas, l'empreinte fugitive d'une pensée authentique. Sur les autres fragments, qui sont comme nos monceaux de tessons informes sortis des fouilles, on ne voit rien de tel, sans doute, et c'est la raison pour laquelle tu as choisi celui-là : on y reconnaît quelque chose.

Mais quoi ? Car ce qui te semble dégager une brèche dans la masse obscure du passé se referme dans le même mouvement qu'il s'ouvre : tu tiens ce fragment de parole médiévale entre tes mains, mais tu ne peux pas savoir de quoi il parle, au fond, ni d'où il vient : tu ne sais pas qui est cette Marie et tu ignores ces histoires et ces aventures de Bretagne qu'elle voulait transmettre ; mieux : tu sais que tu ne peux pas savoir. Et personne ne le peut ; personne ne le pourra jamais.

Ça vaut tout de même la peine que l'on s'y arrête, ne serait-ce qu'un instant. Voilà donc un vrai morceau de passé, qui nous parvient des temps anciens, mais qui ne nous parle pas du passé, en lui-même. Plus exactement, ce fragment ne nous parle pas du passé en tant que période historique, mais du passé tel qu'il a été vécu, ou pensé, ou imaginé, voire ressenti. Par quelqu'un. Pour parler plus précisément, ces vestiges anciens ne témoignent pas de l'historicité du passé, mais de sa temporalité. Qu'est-ce qui parle alors de l'historicité du passé, si ce ne sont pas les restes qui en proviennent ; et de quoi s'agit-il donc, dans ce cas ?

Je sais que c'est perturbant et qu'on n'a pas très envie d'y penser ; c'est vrai que l'on préfère, en l'occurrence, parler d'autre chose – remplir ce vide qui provoque la sidération et le vertige par un épanchement de discours qui se présente comme parlant au nom du passé. Car ce qui vient du passé – ce qui lui appartient – ne parle pas du passé tel que l'on pense pouvoir

le connaître. Le passé ne nous apparaît jamais comme époque, mais comme mémoire. Il ne nous dit pas ce qui s'est passé, mais comment les gens, les lieux et les choses – le monde en fait – a reçu ce qui s'est passé. Par conséquent, il n'y a pas un seul passé (un seul XII^e siècle, pour toi) mais une multiplicité de passés, tous différents et particuliers, mais tous complémentaires et en échange les uns avec les autres.

Vivre dans le moment contemporain – que ce soit celui d'une époque de ton Moyen Âge ou de notre présent, aujourd'hui – c'est se trouver confronté à cette hétérogénéité irréductible. Car le présent n'est pas tant ce qui est en train de se passer maintenant (souvent, d'ailleurs, il ne se passe rien... ou du moins rien de notable) que ce qui se trouve déjà là – ou qui passe par là³. En sorte qu'être contemporain (de la période médiévale, ou de notre XXI^e siècle), c'est plutôt se trouver du côté de ce qui n'est pas de ce temps-là tout en en faisant fondamentalement partie. La voie d'accès au contemporain, dit ainsi le philosophe Giorgio Agamben, prend spontanément la forme d'une archéologie⁴.

Ça complique singulièrement notre tâche, ou plutôt ça la transforme de fond en comble : ça n'est pas du tout la même chose de se confronter à l'histoire (de la littérature dans ton cas, des techniques, des sociétés ou des cultures dans le mien...) ou à ceci, qui relève de la mémoire. On ne peut pas dire, par exemple, que l'on s'intéresserait aux manifestations de la mémoire dans un cadre historique, car ça ne marche pas du tout de la même manière. Se confronter à cette mémoire ne nous met pas dans la même position, face au passé. Ça nous place d'office dans le flux des réactivations et des « revenances » ; ça fait de nous des passeurs de transmissions.

3 Je pense à la « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien » de Georges Perec, réalisée en octobre 1974, place Saint-Sulpice à Paris (dans *Cause commune*, n° 1, « Pourrissement des sociétés », Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », n° 936, 1975, pp. 59-108).

4 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* [2007], trad. M. Rovere, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2008.

Alors, effectivement, ce passé-mémoire « compte sur toi pour lui donner suite ». Il fait de toi ou un hérétique, ou un traître. Il te pousse à rejeter l'historicisme, comme dit Walter Benjamin dans ses *Thèses sur l'histoire* ; c'est-à-dire à s'émanciper de la tyrannie de l'histoire conventionnelle, qui fait de nos disciplines des domaines « auxiliaires » de la grande Histoire. Parce que le temps de cette Histoire globale qui domine toutes les autres, ce temps « uniforme et vide » de la chronologie historique c'est, dit Benjamin, l'expression de la voix des vainqueurs – la réduction au silence des vaincus de l'Histoire, de tous les « sans-voix » du passé. De sorte que soutenir cette appréhension d'un temps historique unilinéaire, c'est bien se comporter en collaborateurs de cette entreprise généralisée de refoulement du passé ; c'est bien agir en renégats qui étouffent et dénaturent les voix du passé tout en prétendant les soutenir et les faire entendre. Voilà ce que nous dit Benjamin : l'histoire universelle avec son corrélat, le temps unilinéaire, ne sont rien d'autre que la manifestation de la barbarie de la domination.

Je te pose donc la question : comment fait-on ? Quel chemin, dans ton cas, as-tu choisi de suivre ?

Mireille : Oui, ce texte ne nous parle effectivement pas du passé en tant que période historique. Et ce qui est vertigineux – mais aussi très éclairant pour réfléchir à ce que le passé peut être pour nous qui avons choisi de nous en occuper, toi en tant qu'archéologue, moi en tant que « littéraire » – c'est qu'il ne nous parle pas non plus tellement du présent du passé, je veux dire de ce que ce passé était lorsqu'il était perçu comme un présent par le « je » qui se fait entendre ici. Il nous parle bien davantage du passé de ce passé (ces « aventures » et ces chansons qu'il faut préserver de l'oubli). Plus exactement, il s'intéresse au passé que le présent de ce « je » invente pour, du même geste, s'inventer lui-même, au prix d'un glissement temporel. Car ces lais musicaux bretons

dont Marie prétend ici vouloir « faire mémoire » étaient, comme d'autres textes du XII^e siècle en témoignent, contemporains de cette déclaration d'intention. Tout se passe donc comme s'ils étaient rejetés dans un passé un peu flou (« j'ai pensé à ces chansons que j'avais entendues », nous dit-elle), pour que l'à-présent de celle qui prend la parole, c'est-à-dire l'entreprise poétique dont elle jette les fondations, apparaisse, par contraste, comme un temps différent, dont on peut dès lors identifier les contours. Le présent de Marie, celui, en tout cas, qu'elle configure dans ce Prologue, c'est le temps de la mise en écrit et de la traduction en français, par opposition à un « passé » défini comme le temps, fugace ou difficilement intelligible, de l'oralité et du breton ; pour le dire autrement, c'est un temps qui désigne un « avant » comme devant être, désormais, objet de mémoire.

Ce que ce passage nous dit explicitement, c'est que le passé n'existe que pour un présent qui le constitue comme tel (l'inventant au besoin comme passé), mais aussi que le présent a besoin d'un passé pour tenter de se définir lui-même, c'est-à-dire qu'il a besoin d'une mise en perspective temporelle. C'est aussi ce qui apparaît dans cette extraordinaire anticipation par laquelle Marie semble considérer ses récits depuis le futur de leurs réceptions : l'à-présent se définit cette fois non plus par rapport à un passé mais par rapport à un futur, à partir duquel il existera comme passé. « Où est le passé ? » se demande l'écrivain contemporain Pierre Bergounioux. Et il répond : dans la distance qui nous permet de l'identifier comme passé, et ainsi « de le mettre hors de soi ou soi hors de lui »⁵.

Voilà pourquoi ce texte est éclairant pour nous, qui nous posons la même question : parce qu'il nous dit, depuis ce passé dont nous nous occupons, que le passé est avant tout une construction mémorielle à partir de laquelle le présent tente de se saisir

⁵ Pierre Bergounioux, *Où est le passé. Entretien avec Michel Gribinski*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « penser/rêver », 2007, p. 37.

comme présent, dans un rapport de contraste, de continuité ou de résurgence. Que le passé est moins un moment ou une « période » bien déterminés qu'un « avant » qui change de forme et de contenu selon le présent qui se pense à travers lui (en général, en opposition à lui).

Et il nous dit aussi comment on fait pour construire ce passé : par une mise à distance où se creuse une altérité. Dans cette perspective, ce que nous appelons « le passé », c'est d'abord ce que nous voyons comme révolu ou en instance de l'être, ce qui n'est plus nous ou que nous ne voulons plus considérer pleinement comme nôtre. La production littéraire et artistique du Moyen Âge nous apparaît comme telle (passée) avant tout parce qu'elle diffère de la nôtre, raison pour laquelle Paul Zumthor proposait de mettre le mot littérature entre guillemets pour désigner sa réalité médiévale. Cette réalité était en effet, pour sa majeure partie, vocale, performée, et donc constitutivement instable et plurielle, ce dont témoigne également la « variance » des manuscrits qui nous en ont transmis la trace écrite. Mais cette altérité radicale ne nous apparaît-elle pas comme telle parce que nous sommes encore dépendants d'une vision classique et romantique de l'œuvre littéraire comme expression originale d'un sujet unique ? Les formes actuelles de la littérature, qui se font volontiers hors du livre et renouent avec la performance, l'improvisation et le collectif, remettent en partie en cause cette conception du passé médiéval comme totalement « autre », et montrent qu'il n'est pas possible de penser l'histoire de la littérature sur un modèle étroitement chronologique et linéaire.

Donc pour répondre maintenant à ta question, je dirais que ce que j'essaie de faire, concernant la littérature médiévale, c'est de me rendre aussi vigilante que possible à ce double mouvement de constitution du passé par le présent et du présent par le passé dans lequel ce qu'on appelle le « Moyen Âge » est constamment pris, différemment selon les époques, les disciplines et les régimes d'historicité qui caractérisent ces dernières. L'histori-

cité de nos objets d'étude (j'entends par là la manière dont ils s'inscrivent dans le passé) est à la fois spécifique et mouvante : elle se manifeste certes par des traits objectifs que nous tentons toi et moi d'identifier le plus précisément possible dans nos recherches respectives, mais elle est également constituée des différents regards qui ont été portés et sont portés sur elle, des regards qui sont tous (à commencer par les nôtres) situés. Je tente pour ma part d'y être attentive dans ma lecture interprétative des textes littéraires, dans les traductions, mais aussi dans les éditions que j'essaie d'en faire. Dans cette liste, l'édition de textes est sans doute ce qui se rapproche le plus d'un savoir et d'une pratique où l'on aurait enfin affaire à un vrai « morceau de passé » objectivement et définitivement constitué : les manuscrits. Mais il nous faut être conscients que ce « morceau » lui-même, outre le fait qu'il ne nous offre qu'une vision partielle et lacunaire de ce passé, n'est vraiment lisible pour nous que s'il est médié par le déchiffrement paléographique et le geste de l'édition. Même la démarche éditoriale la moins interventionniste change les textes auxquels elle a affaire, et même les approches philologiques qui se veulent les plus objectives portent sur leur objet d'étude un regard marqué par les préoccupations et les valeurs du présent qui est le leur, un regard « daté » au sens littéral du terme. Quels que soient les paradigmes interprétatifs et les méthodes que nous adoptons – et certains sont indubitablement plus justes et opérants que d'autres – nous devons être conscients qu'ils informent les objets que nous étudions.

La seule voie possible passe donc par cette prise de conscience critique. Elle s'accompagne nécessairement du deuil d'un passé atteignable « tel qu'en lui-même » – un tel passé n'existe pas et n'a jamais existé – mais aussi, comme tu le dis dans *Le Sombre Abîme du temps*⁶, d'un passé bien délimité, se tenant pour toujours

6 Laurent Olivier, *Le Sombre Abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Le Seuil, 2008.

sagement à sa place sur sa frise chronologique. Mais ce deuil est peut-être plus facile à affirmer dans ma discipline que dans la tienne, car j'ai affaire à des objets de discours et de sens qui, à bien les lire, affirment exactement cela, et souvent explicitement.

Je te retourne donc ta question : comment fais-tu de ton côté avec tes objets d'étude, qui, à l'inverse des miens, sont en grande partie des vestiges que l'on pourrait dire « non intentionnels » ?

Laurent : Mais ces objets de l'archéologie sont aussi, à l'origine, des choses intentionnelles, faites par quelqu'un : celui-ci ou celle-là a voulu faire ce pot pour lui faire contenir du lait ou de la crème, ce couteau pour trancher la viande, ce bâtiment pour y vivre... C'est la trajectoire dans le temps de ces choses qui échappe à notre intentionnalité. Mais on y reviendra plus tard ; pour répondre à ta question, je voudrais remonter au début de ta réponse, lorsque tu dis que le passé, comme expression, n'est autre qu'une « construction mémorielle ». Donc, plus que sur cet inaccessible et illusoire « passé en lui-même » – le Moyen Âge pour ce qui te concerne, l'âge du Fer pour moi – c'est bien sur ce processus de production mémorielle qu'il faut concentrer notre attention : c'est lui l'objet de notre démarche, et non pas tant ces périodes de l'Histoire (de la littérature ou des civilisations) dont nos vestiges respectifs seraient les témoins. Pour le dire plus brutalement, cela n'a pas d'importance qu'il s'agisse ou bien d'un texte médiéval ou bien d'une tombe protohistorique. Car c'est la même chose dont il s'agit, au fond, mais qui n'a pas de nom : une temporalité mémorielle – une « mémoriade », peut-être ?

Je pourrais dire en effet tout à fait la même chose de mes restes de pots, d'outils ou de constructions que ce que tu dis des textes littéraires du Moyen Âge, et particulièrement de celui par lequel tu as commencé. Il suffit de prendre les choses aussi mortellement au sérieux que les textes – dans leur horizon d'attente en quelque sorte. Prenons le plus ordinaire des pots,

ou de n'importe quel objet, même le plus trivial, le moins noble. Lui non plus n'apparaît pas de rien ; le potier qui le fabrique reproduit, en le créant, un certain concept de cruche, ou de pichet, par exemple, tout en l'interprétant à sa manière : celui-ci attache l'anse au corps du récipient d'une façon qu'il a apprise d'un maître, lorsqu'il était apprenti, et qu'il a adaptée ensuite à sa pratique. Ainsi, l'acte même de créer un pot est-il déjà, en lui-même, un acte de transmission mémorielle.

Mais c'est aussi, fondamentalement, un acte de négociation, par lequel se confrontent, dans l'arène du présent, le passé et le futur – comme à l'intérieur du texte de Marie. Chaque création d'un objet consiste en effet en une « remise en jeu », pourrait-on dire. En donnant naissance à sa cruche, le potier recrée effectivement une forme déjà existante, dans laquelle il introduit, sciemment ou non, des variations, voire des caractères complètement inédits. Mais si la nouveauté est trop radicale – si ce n'est plus une cruche, mais autre chose – sa création risque fort de n'être pas viable ; et si, au contraire, son pot est mal adapté aux besoins de son temps, parce qu'archaïque, alors sa production finira par s'éteindre d'elle-même : personne ne voudra plus de la marchandise de ce potier dépassé.

Aussi, dès lors que tu disposes de séries ordonnées dans le temps (un échantillon de cruches ou de pichets, fabriqués dans la même région sur plusieurs siècles par un groupe d'ateliers de potiers, par exemple), tu vois comment se constitue et se transmet ce qu'il faut bien appeler un héritage de formes. Tu vois comment, d'une génération d'objets à l'autre, se perpétuent et se transforment une diversité de caractères, dans une durée qui n'est pas celle du temps « chronologique ». Car il est des moments où certains traits techniques ou morphologiques apparaissent rapidement (comme dans les périodes d'innovation et/ou de transition, par exemple), et d'autres où ces caractères se figent au contraire (lorsque les formes deviennent « canoniques » en quelque sorte). Quelquefois, le temps des objets est « en avance

sur son temps », et d'autres fois en retard. Ce temps qui ne suit pas le temps historique – pas à son même rythme, pas selon la même périodisation – c'est le temps très particulier de la matière archéologique.

Bref, comme chez toi, les vestiges matériels du passé sont eux-mêmes en mouvement et en perpétuelle transformation dans un temps que l'on ne peut guère qualifier autrement que de mémoriel : ainsi le temps archéologique est-il fondamentalement un temps de la mémoire matérielle. C'est probablement cela que tu veux dire lorsque tu dis « non intentionnel ». Comment je fais, donc ? Eh bien, je tente d'observer comment fonctionne ce temps archéologique indépendant du temps historique dans la mesure où il échappe au temps chronologique. Il faut faire encore un pas de plus à l'intérieur du champ de l'hérésie, pour s'emparer des périodes historiques dont tu n'es pas censé t'occuper. Sinon, tu ne vois rien. En fait, il faut vraiment arrêter de « découper l'histoire en tranches », comme le recommande l'historien du Moyen Âge Jacques Le Goff, pour s'intéresser aux durées⁷ ; c'est-à-dire à ce que l'on appelle dans notre jargon les effets de « transformission » : autrement dit, ce qui se transmet tout en se transformant⁸.

Il faut que je te donne un exemple, car sinon les choses vont paraître terriblement abstraites ; alors qu'elles sont très concrètes, en réalité. Pendant ces quinze dernières années, j'ai étudié avec mes équipes de fouille des sites de production du sel en Lorraine datant des époques celtique et gauloise – en gros la seconde moitié du dernier millénaire avant notre ère. On aurait très bien pu ne pas aller plus loin et se concentrer sur ce qui s'était effectivement passé durant cette période et pas avant, ni après. C'était notre boulot, après tout. Or, ces sites se trouvaient

7 Jacques Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2014.

8 J'emprunte ce néologisme à Gérard Chouquer, « Le paysage ou la mémoire des formes », *Cosmopolitiques*, n° 15, juin 2007, p. 48.

dans un environnement marécageux qui n'existait qu'à cet endroit et dont la présence nous paraissait incompatible avec le fonctionnement d'ateliers utilisant des fourneaux – qui nécessitaient par conséquent de travailler au sec.

Qu'était-il donc arrivé ? Nous n'avons pas tardé à découvrir la raison de cette anomalie. Les sauniers de l'âge du Fer s'étaient bien établis sur la terre ferme, au voisinage des sources salées, mais ils avaient rejeté leurs déchets industriels autour de leurs ateliers, en obstruant peu à peu la circulation des bras d'eau. En quelques siècles, ils ont accumulé plusieurs millions de mètres cubes de débris de moules à sel et de restes de fourneaux en terre cuite – l'équivalent de presque deux fois la pyramide de Khéops... Au bout d'un siècle et demi déjà, la situation était devenue intenable et, face à la montée irrépessible des eaux, ils avaient dû abandonner la plupart de leurs ateliers pour se réfugier sur ceux d'entre eux qui étaient les plus élevés. Mais en regroupant leurs sites de production, ils avaient concentré ainsi encore davantage de masses de déchets, colmatant d'autant plus les chenaux de la vallée. Puis l'époque romaine était arrivée et cette industrie gauloise particulièrement polluante avait été abandonnée.

Mais son impact sur l'environnement n'avait pas cessé pour autant. L'écoulement des eaux étant presque complètement entravé par les accumulations de déchets de terre cuite, des marais avaient commencé à se former dans la vallée au début de l'époque historique, pour atteindre leur extension maximale à la période moderne, entre les XVI^e et XVII^e siècles. Comme la présence du sel rendait cette région frontalière d'autant plus stratégique, on avait décidé, au XVIII^e siècle, de ne pas assécher les marais : ils formaient dorénavant un glacis infranchissable autour des villes fortifiées, héritées des agglomérations romaines qui s'étaient implantées sur les grands ateliers de la période gauloise. Mais le maintien des marécages pour protéger les salines avait un coût social élevé : les gens y mourraient plus jeunes, de la « fièvre des marais », et beaucoup étaient en mauvaise santé ;

les bêtes des paysans pauvres n'avaient pas d'herbe à brouter et, comme le bois était réservé aux salines, les plus démunis n'avaient pas de quoi se chauffer – et l'on avait connu des cas d'enfants morts de froid dans leur lit. Quant à ceux qui avaient été pris pour avoir volé du bois, ils avaient été envoyés aux galères, pour l'exemple. Après deux années de mauvaises récoltes, la situation était devenue intolérable, en cette année 1789. Les gens étaient épuisés et révoltés. On connaît la suite...

Ainsi donc, une perturbation introduite dans l'environnement au VI^e siècle avant notre ère produit une transformation à retardement du paysage qui atteint son apogée vingt-trois siècles plus tard et contribue à provoquer une crise sociale près de deux millénaires et demi après... Personne n'aurait rien vu si chacun s'était cantonné à sa période de spécialité, car l'origine de ces transformations était indétectable à l'intérieur de ces différentes séquences historiques. Pour tout le monde en effet, les marais de la Seille étaient un environnement naturel, qui n'avait donc pas d'histoire. Mais surtout, la leçon à tirer de cette expérience est que les transformations se présentent « masquées », pour ainsi dire : elles prennent la forme, dans ce cas, d'un élément qui semble immémorial, ou plus exactement « faire partie du décor » ; alors qu'il est au contraire le produit lointain d'une création – ce que l'on pourrait appeler un *symptôme*, en fait. Un signe qui manifeste une présence active, mais non directement visible dans l'actuel.

J'ai été un peu long, mais je voulais te montrer comment ce temps « mémoriel » de l'archéologie est un temps paradoxal dans la mesure où il n'est pas le temps chronologique de l'histoire – mais un temps autre, fondé sur le déploiement des durées qui transmettent des héritages.

Il doit exister chez toi aussi un « temps des textes », qui serait celui, en propre, de la mémoire écrite. Perçois-tu toi aussi ce temps spécifique, particulier à la dynamique des textes, et si oui comment l'appréhendes-tu ?

Mireille : Bien sûr ! Le temps médiéval est, de part en part, un temps de la mémoire. La *memoria*, le processus de rétention et de restitution mémorielle, informe tous les moments de la vie quotidienne, sociale et culturelle. Elle constitue en particulier, et cela pour longtemps encore, le socle de l'apprentissage, de la transmission, de la diffusion et de la confrontation des idées et des pratiques. Dans ce contexte, la composition littéraire (et toute production culturelle de manière générale) se laisse exactement décrire comme tu l'as fait pour l'activité du potier de l'âge de Fer : celui qu'on appelle aujourd'hui « l'auteur », qui se voyait autrefois davantage comme un artisan, est d'abord quelqu'un qui remet sur le métier des formes (métriques et rimiques, musicales, narratives) dont il hérite et qu'il réinterprète à nouveaux frais. La valeur d'une œuvre s'éprouve ainsi non dans son caractère inédit ou original, mais bien dans son aptitude à prendre en compte et à réinventer ce legs de manière à le rendre mémorable. Du côté des auditeurs ou des lecteurs, l'intérêt et le plaisir pris à cette œuvre tiennent de ce fait pour beaucoup à une impression de déjà-entendu et de déjà-lu, autrement dit à un effet de reconnaissance mémorielle qui est d'autant plus intense qu'il est partagé. Parfois, comme la cruche de ce potier que tu évoques (et comme cela a manifestement été le cas pour ces lais narratifs dont Marie expose la genèse), l'une de ces réalisations provoque un infléchissement assez notable dans le champ de ces reprises et de ces reconnaissances pour ouvrir une voie qui semble neuve, susceptible à son tour de faire école. Ces négociations constantes entre passé et futur (au moment de la production de l'œuvre, mais aussi dans le temps long de ses réceptions) constituent les productions artisanales et artistiques comme des objets où convergent nécessairement plusieurs temps.

Il y a là une différence majeure d'appréciation de ce que doit être la « littérature », de ce qui lui vaut reconnaissance, entre notre modernité et l'époque médiévale : la reprise, le retour, si possible appréciés collectivement, étaient perçus comme

constitutifs de l'activité que l'on appelle aujourd'hui littéraire. « La répétition est l'enchantement de la parole », disait Gertrude Stein. Et effectivement, l'impression de captation que produit l'art de la reprise par variation a quelque chose du magnétisme caractéristique du charme – celui qu'exercent les contes, les histoires que l'on prend plaisir, enfant, à réécouter chaque soir, et au fond toutes les récitations attachées à un rituel, qu'il soit religieux ou non.

Dans les manuscrits, qui sont tout ce qui nous reste de la production littéraire médiévale, la prégnance de ce modèle de « transformission », pour reprendre ton terme, est patente (il devait bien sûr être encore plus net et massif dans ses manifestations performées). Il se manifeste par exemple dans des phénomènes de réassemblages de manuscrits ou de montages d'extraits de textes parfois flagrants, où l'on voit que le scribe a utilisé tous les moyens possibles pour intégrer l'ancien dans une nouvelle configuration signifiante (en effaçant l'encre du premier texte à l'acide, en découpant, en déplaçant des morceaux de manuscrits pour les coller ailleurs...). Mais il se manifeste surtout dans l'activité même de la copie, par laquelle certains textes (comme les romans de Chrétien de Troyes, par exemple), peuvent traverser plusieurs siècles dans des versions différentes. L'activité de la copie assure en effet une transmission qui est toujours une transformation, parce que la main des copistes est faillible, qu'ils vivaient à des époques et dans des aires dialectales variées, mais aussi parce qu'ils ne se privaient pas d'intervenir sciemment sur le texte qu'ils transmettaient au moyen de diverses opérations de correction, d'abrégement ou d'amplification. La mémoire matérielle des textes médiévaux (celle de ses supports) est ainsi, d'emblée, inséparable de sa mémoire langagière et proprement littéraire.

Il y a des cas où cette imbrication produit des effets spectaculaires, tout à fait spécifiques à la dynamique mémorielle de la copie au Moyen Âge. J'ai travaillé dernièrement sur deux prologues « rétrospectifs » du *Conte du graal*, le dernier roman

arthurien de Chrétien de Troyes, que l'on appelle *L'Élucidation* et *Bliocadran*. Il s'agit de deux textes écrits dans l'après-coup pour servir, dans des genres très différents, d'introduction à ce roman et à plusieurs « continuations » qui l'ont prolongé au XIII^e siècle (car *Le Conte du graal* est inachevé). Ces deux textes constituent donc ce qu'on appelle aujourd'hui des « préquelles », à l'instar, par exemple, des trois épisodes de *Star Wars* qui rapportent des événements antérieurs à la trilogie fondatrice de la saga, mais qui ont été réalisés après elle. Dans le régime médiatique moderne, ces suites rétrospectives ou « préquelles » ne peuvent pas modifier les récits qui ont été écrits avant elles, même si elles peuvent évidemment en changer l'appréhension : un spectateur qui regardera les volets de *Star Wars* dans l'ordre chronologique de l'histoire racontée n'en aura pas la même perception que celui qui les visionnera dans l'ordre de leur réalisation effective. Mais dans le régime mémoriel de la copie médiévale, où les textes sont en constante évolution, c'est différent. Il arrive ainsi que le cours d'un récit soit effectivement modifié par un texte qui, bien que rapportant des faits qui lui sont antérieurs dans l'économie de l'histoire racontée, a été composé après lui. Dans l'exemple dont je te parle, qui se trouve dans un manuscrit où sont recopiés, à la suite, ces deux préquelles, *Le Conte du graal* et trois de ses continuations (le manuscrit 331/206 de la bibliothèque de l'université de Mons), le scribe a infléchi le récit de la première de ces continuations de manière à ce qu'il se fasse l'écho de la charge que *L'Élucidation* et *Bliocadran* mènent contre la violence féodale et chevaleresque, en particulier lorsqu'elle s'exerce sur des femmes. À cet effet, il a notamment fait le choix de privilégier une version de l'histoire où Gauvain, le chevalier-modèle de la cour arthurienne, s'accuse du viol d'une demoiselle, là où tous les autres manuscrits de la rédaction courte de la *Première continuation* (celle qu'il suit, lui aussi) rapportent une aventure amoureuse librement consentie et même ardemment souhaitée.

Cette plasticité des manuscrits, leur aptitude à garder l’empreinte des différentes lectures que l’on a pu en faire, parfois à rebours de la chronologie de la composition des textes, plaident là encore en faveur du paradigme de la mémoire pour appréhender la réalité du fait littéraire médiéval. Mais elles vont encore plus loin, en nous encourageant à inscrire dans le même paradigme les réécritures des textes médiévaux réalisées au cours d’époques ultérieures et, plus largement, toutes les œuvres modernes et contemporaines qui se réclament de cette dynamique de la reprise et de la variation caractéristique de l’esthétique médiévale. Dans la longue durée, ces œuvres, qui ne se situent pas dans la période « officielle » du Moyen Âge – et relèvent effectivement d’autres logiques économiques, sociales et culturelles –, mais qui réinventent des formes et des mondes à géométrie variable, ouverts aux diverses réappropriations de leurs lecteurs, se donnent en effet exactement à lire comme des manifestations tardives, mais tout aussi pertinentes, de ce qu’on a appelé la « variance » ou la « mouvance » mémorielle médiévale.