

Dire la beauté de Dieu : rhétorique et poétique dans le latin médiéval

Alain Michel

Volume 24, Number 3, Winter 1992

La rhétorique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500983ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500983ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

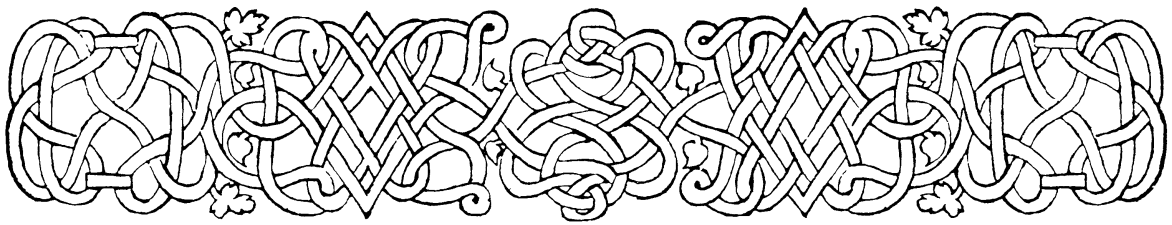
[Explore this journal](#)

Cite this article

Michel, A. (1992). Dire la beauté de Dieu : rhétorique et poétique dans le latin médiéval. *Études littéraires*, 24(3), 25–36. <https://doi.org/10.7202/500983ar>

Article abstract

Can rhetoric help at expressing the ineffable? For Plato (*Phedra*), truth cannot be attained except by dialectic and myth. For poets, like Homer, the sublime is reached through simplicity. As for the Bible, it unites all the distinguishing characteristics of the sublime and of the humble. Lessons that will not be forgotten in the Middle Ages when the classical and biblical traditions will be enjoined. Saint Augustin and the Pseudo-Dionysius, one Latin and the other Greek, are at the root of this literary conciliatory tradition that will last hardily in Europe, and that will first find expression in liturgical and religious verse.



DIRE LA BEAUTÉ DE DIEU

RHÉTORIQUE ET POÉTIQUE DANS LE LATIN MÉDIÉVAL

Alain Michel

■ Est-il possible de dire la beauté de Dieu? La rhétorique a-t-elle sa place dans une telle poétique? On pense d'abord que non. Mais la question se pose avec une acuité particulière dans le latin médiéval qui, de par sa fonction liturgique et théologique, aussi bien que par la tradition à la fois religieuse et scolaire à laquelle il se rattache, ne cesse de toucher le divin et le sacré. Nous ne ferons que parler ici des hymnes et des cantiques. Mais nous verrons qu'une expérience aussi forte de l'absolu ne peut manquer de retentir même sur les textes profanes.

La question fondamentale est donc la suivante : comment exprimer la beauté de Dieu? N'est-elle pas par excellence ce qui s'oppose à toute expression? Ne doit-on pas, en particu-

lier, écarter à ce sujet toutes les règles et les recettes de la rhétorique? Nous constaterons d'une part qu'il s'agit bien ici d'une tentative pour dire l'ineffable. Mais nous verrons aussi qu'une telle exigence n'a jamais été inconnue de la poétique, laquelle demande bien souvent l'aide de la rhétorique. Il n'est pas sûr qu'elle ait tort de le faire. L'antiquité païenne a son mot à dire en ce domaine. Il semble qu'elle nous apporte deux leçons opposées, que les chrétiens n'ignoreront pas.

L'attitude des philosophes est nuancée¹. Nous pensons avant tout à Platon. Comme on sait, il indique dans le *Phèdre* que « le beau est la splendeur du vrai » (250b-c). Quoi de plus vrai, de meilleur que le divin? Il porte donc en lui sa

1 Pour la bibliographie d'ensemble, nous renvoyons aux *Actes du Congrès de l'Association Guillaume Budé* (éd. René Martin) et à la revue *Medioevo latino*. Voir en dernier lieu Pascale Bourgain.

beauté. Le philosophe nous indique aussi que la vérité pure réside dans l'idée. Mais nous ne pouvons l'atteindre qu'à travers les approximations progressives de l'opinion. Il nous est impossible de la contempler directement en elle-même. Elle nous aveugle comme le soleil. Nous ne pouvons donc que l'approcher par les moyens de la dialectique et du mythe. Encore un tel usage du mythe appartient-il aux philosophes et non aux poètes, qui se laissent trop volontiers séduire par l'apparence et qu'on doit chasser de la cité, courtoisement mais fermement.

Les Grecs avaient le plus souvent une meilleure considération pour leurs poètes, pour Homère et pour les tragiques. Rappelons que Gorgias écrivait l'*Éloge d'Hélène*. Il s'agit précisément d'un des maîtres des Sophistes, adversaires de Platon; leur œuvre s'est poursuivie à travers les siècles. Au IV^e siècle après J.-C., Menandros publie une rhétorique de l'hymne. Il y développe toutes les techniques oratoires de la célébration, donc de la grandeur et de la solennité. Dès le II^e siècle de notre ère, Hermogène de Tarse avait porté à sa perfection la théorie des « idées de l'expression » et en particulier des divers aspects de la beauté, ornement et plénitude. Nous devons surtout évoquer le *Traité du sublime*, dont la date est mal connue, mais dont le contenu évoque des problèmes déjà posés au premier siècle : qu'est-ce que l'élévation (*hupsos*)? Elle apparaît comme un « écho de la grandeur d'âme » (*Du sublime*, 9, 2). Mais pour l'exprimer, il faut recourir à la simplicité d'Homère ou de Sophocle, non à la virtuosité ornementale dont usaient souvent les Sophistes et les Asianistes.

Ces leçons ne seront pas oubliées au Moyen Âge. Il n'en tirera nul dogmatisme mais plutôt, nous allons le voir, une réflexion sur la problématique du beau. Il s'inscrira d'autant plus volontiers dans une telle ligne de pensée que le *Traité du sublime* prend sa source dans un milieu judéo-chrétien. La célèbre allusion qu'il fait à la *Genèse* nous en apporte le témoignage. « Dieu dit : que la lumière soit. Et la lumière fut » (*ibid.*, 9, 9 — *Genèse*, I, 3). On ne saurait s'exprimer de manière plus dépouillée et plus transparente à la fois. Tel est le sublime. Dans l'ordre littéraire, il constitue la réconciliation de l'atticisme avec la grandeur; dans l'ordre de l'esprit, il est le style de Dieu. On critique souvent cette manière de mêler la rhétorique classique à la lecture biblique. Nous voudrions au contraire la prendre au sérieux, comme l'ont fait les maîtres de la Patristique et du Moyen Âge. Nous croyons que, dans son histoire, la rhétorique a été fortement marquée par l'influence de l'Ancien et du Nouveau Testament. Nous proposerons quelques exemples majeurs. Comment la Bible parle-t-elle de Dieu, comment le fait-elle parler?

Nous venons d'évoquer le récit de la création. Dieu reparait souvent dans la Bible, qui nous donne donc, si l'on peut dire, des leçons de théophanie. Nous pensons essentiellement à la montée de Moïse sur le Sinaï. Il demande au Seigneur la grâce de le voir. Dieu refuse. L'homme se détruirait s'il prétendait le contempler face à face. Cependant, Moïse aura le droit de se tenir sur son passage, de l'attendre et de le voir « de dos » quand il sera passé². Venons-en mainte-

2 Exode, 33, 18sq.; au moment même où il passe devant Moïse, Dieu « le couvre de sa main » pour l'empêcher de voir et pour le protéger.

nant au texte célèbre des *Rois* (I, 19, 11sq.) : Élie a été averti d'attendre Dieu sur la montagne, à l'entrée de sa grotte; le tonnerre et la tempête retentissent autour de lui. Mais Dieu n'était pas en eux. Ensuite se fait entendre un léger murmure. Élie comprend que Dieu s'y manifeste et il entre en adoration. Dans ces exemples, la simplicité du sublime divin se trouve mise en lumière. Bien entendu, elle ne tient pas seulement à des raisons stylistiques mais à la nature même de l'être.

Nous pourrions dire que dans les textes que nous avons cités, c'est le classicisme biblique qui s'exprime. Mais il existe aussi un baroque ou un romantisme, qui se construisent à l'avance. Citons par exemple une autre vision de Moïse. Il découvre le buisson ardent (*Exode*, 3, 2sq.) : Dieu est une flamme inextinguible. Pensons surtout au Livre de Job. Cette fois, le sublime de Dieu exclut tout renoncement à la majesté. Longtemps, il a laissé le Juste qu'il met à l'épreuve répondre seul à ses médiocres amis qui croient qu'il est coupable parce qu'il souffre. Face à leur bassesse, Job affirme le sublime de l'homme, qui frôle la révolte, puisqu'il ne veut pas renoncer à la grandeur de son âme et qu'il appelle Dieu en jugement. Que peut lui répondre le Seigneur? Il célébrera sa majesté de créateur (*Job*, 38sq.³). Il la décrira dans l'immensité de la nature, que Job n'a pu percevoir dans sa totalité : « As-tu assisté aux enfantements de l'antilope de rocher? [...] As-tu admiré Léviathan? » Tout dit la grandeur de Dieu : la nature, les animaux, les monstres

même. Voici donc la voie qui s'ouvre à la célébration. Pour répondre à Job, Dieu a choisi d'utiliser l'amplification poétique, en la greffant sur la grandeur vraie de sa création.

Dans tous ces cas, c'est l'amour qui vient à la fois nourrir la beauté et se fonder sur elle. Soulignons-le : la Bible est un livre inspiré. Elle se présente avant tout comme un dialogue entre Dieu et l'âme. Dans chacun des textes que nous avons évoqués, c'est lui qui converse avec le monde ou, le plus souvent, avec l'homme. L'exemple le plus parfait est ici fourni par le *Cantique des cantiques*. Qu'il nous suffise de le citer, dans le texte de la *Vulgate* dont on percevra immédiatement tous les retentissements médiévaux : « Pulchra es, amica mea, suavis et decora sicut Ierusalem; terribilis ut castrorum nauis ordinata. Auerte oculos tuos a me, quia ipsi me auolare fecerunt. Capilli tui sicut grex caprarum, quae apparuerunt de Galaad⁴ ». Et encore le passage fameux : « Quia fortis est ut mors dilectio, dura sicut infernus aemulatio, lampades eius lampades ignis atque flammarum; aquae multae non potuerunt extinguere charitatem, nec flumina obruent illam » (8, 6-7). On voit qu'un tel texte est fondé sur la comparaison hyperbolique, qui se fait de manière analytique, détail par détail, et qui annonce de façon précise la technique du blason. En même temps la tonalité d'ensemble repose sur une dissonance sublime et tragique qui naît de la nature même de l'amour, fait à la fois de violence et de douceur : l'amie de Dieu lui ressemble, elle est suave et terrible et leur

3 Cette fois, Dieu parle « du sein de la tempête ».

4 *Cantique des cantiques*, 6, 4-5; nous aurions pu aussi évoquer les *Psaumes*.

amour est fort comme la mort. Toute la pensée de saint Bernard s'annonce ici.

Telles apparaissent, dans leur diversité lumineuse, les nuances de la beauté de Dieu dans l'Ancien Testament. Le Nouveau Testament les confirme et les accorde dans les béatitudes de l'Incarnation et de la Rédemption. Il suffit pour s'en aviser d'évoquer le *Magnificat*. Le mot même qu'emploie Marie dit la grandeur. Elle le reprend tout aussitôt : « Quia fecit mihi magna qui potens est ». Mais elle apporte en même temps deux correctifs : « Quia respexit humilitatem ancillae suae [...] ». Et sanctum nomen eius [...] ». Dieu n'est puissant que dans la sainteté. Sa puissance s'exerce pour protéger les humbles et se manifeste dans la miséricorde. Ainsi l'éloge de la grandeur nous révèle qu'elle se confond avec l'humilité. Nous rencontrons ici de manière exacte et profonde ce qui fait la signification propre du sublime chrétien et lui donne sa portée. Le mariage du ciel et de la terre se fait dans l'incarnation qui unit le sublime et l'humilité.

Nous entrons maintenant dans la littérature médiévale proprement dite. Nous n'avons cessé d'avoir ses réalisations à l'esprit. Elle accorde les deux traditions, antique et biblique, que nous venons d'analyser. Elle le fait de manière profondément créatrice, en cherchant dans les deux cultures païenne et chrétienne ce qui peut les accorder plutôt que les détruire.

Nous en aurons d'abord la preuve aux IV^e et V^e siècles, lorsque s'opère le passage de l'Antiquité aux temps nouveaux. Alors, s'accomplissent les grandes synthèses de pensée qui, sans mépriser les barbares, vont empêcher le christianisme de se ranger du côté de la barbarie.

Quant au sujet qui nous occupe — la connaissance et l'expression de Dieu et de sa beauté, nous choisirons de citer deux témoins, l'un latin, l'autre grec, saint Augustin et le ps. Denys l'Aréopagite. L'un et l'autre ont marqué d'une manière fondamentale le développement ultérieur de la culture.

Dans les deux cas, c'est au platonisme que sont demandés les moyens d'une conciliation entre christianisme et philosophie. Augustin s'appuie à la fois sur une grande connaissance de la tradition cicéronienne et varronienne (c'est-à-dire de l'Académie latine renforcée sans doute par les Stoïciens Perse et Sénèque) et sur la pensée de Plotin, découverte dans les milieux milanais autour de saint Ambroise. Qu'est-ce que la beauté de Dieu? Son être même, qui se tient au-delà des catégories. Dieu n'est pas beau au sens où il participerait de la beauté, comme le pensent parfois les Platoniciens. Il est lui-même en son être la source créatrice de la beauté. Cela entraîne des conséquences quant à cette beauté et à son expression. Il est clair que Dieu est au-delà des mots humains et même de la pensée qui permettrait de les forger. Pourtant, il est possible de l'atteindre et de le voir. Mais il s'agit d'une expérience fulgurante, qui ne survient elle-même qu'après une préparation par le sublime.

Car il a fallu d'abord s'approfondir par l'élévation. Le croyant a parcouru tous les étages de la création, du fond des mers jusqu'au ciel, et il a admiré leur beauté. Mais toutes les créatures lui ont répondu : « Nous ne sommes pas ton Dieu ». Certes, elles se reconnaissaient comme belles. Mais leur splendeur n'était en

elles que le reflet de l'être et la marque que le créateur laissait dans son œuvre.

Alors le chercheur de Dieu a poursuivi son ascension par une plongée. Il s'est jeté en lui-même pour trouver Dieu au plus profond. Il s'est dépouillé de tout ce qui était étranger et soudain, il a vu, *in ictu terribilis aspectu*⁵. Mais dans notre vie mortelle, une telle vision ne peut durer que le temps d'un éclair. L'âme redescend aussitôt et la voici livrée à sa mémoire qui est bien insuffisante pour reproduire une joie qui la dépasse. Il faut en somme reproduire l'extase dans la méditation, dans la confession ardente, avant de la retrouver, durable, éternelle, dans le Paradis.

Comment exprimer une telle vision, comment dire une telle aventure? En premier lieu, Augustin comprend ce qu'elle a d'ineffable. Il sait la valeur du silence. Il en montre surtout la signification positive : le silence, dans notre vie, existe dans la profondeur. Celui qui pénètre assez loin en lui-même en retrouve les nappes profondes; il échappe au bruit, qui est superficiel. Alors s'accomplit l'ascension intérieure, qui est exultation. L'homme de prière retrouve la paix et la joie. Ce n'est point par les mots qu'il les exprime, mais l'absence du bruit ne signifie pas celle du son : sous les mots, Augustin a retrouvé la musique. *Non impediās musicam*. La formule chère à Claudel fonde une esthétique de la joie, qui va dominer le Moyen Âge. Deux possibilités s'offrent au Chrétien. Il peut chanter sur les mots, introduire en

eux la musique qui les purifie et qui garantit dans son harmonie l'accord de l'âme et du corps. Il peut aussi échapper aux mots, lorsqu'ils sont impuissants, et les remplacer par la vocalise. La première solution s'exprime dans le *De musica* d'Augustin. Il ne néglige pas la seconde, car il croit profondément au *iubilus* qui est admiration au-delà des mots. En tout cas, par la richesse des nuances qu'elle implique, sa méditation sur la beauté ouvre la voie à la recherche médiévale, dans toute son ampleur et sa fécondité.

Le second modèle que nous souhaitons proposer est le ps. Denys l'Aréopagite. Au tournant du V^e et du VI^e siècle, sa démarche résume de manière assez systématique tout l'effort des Pères grecs. Elle se manifeste en particulier, sur le sujet qui nous occupe, de deux façons dominantes. D'une part, l'auteur médite sur les noms divins. Le Dieu infini et transcendant, conçu selon la tradition de Platon et de Plotin, est au-delà de toute dénomination. Il semble donc se situer dans le monde de l'ineffable, hors de toute rhétorique. Mais c'est précisément le contraire qui se produit. Car la rhétorique a pour fonction et pour but de suppléer par les mots mêmes à l'insuffisance des mots. Là où il n'existe pas de terme propre et adéquat, elle fait intervenir la comparaison ou la métaphore; elle joue sur le sens par le moyen des figures ou des tonalités, sans parler de la sémantique, de l'homonymie, de la synonymie. Tout cela peut permettre d'apprécier l'exacte

5 Saint Augustin, *Confessions*, X, 6, 9 et XVII, 23. Sur le conseil de « ne pas empêcher la musique », voir par exemple *Enarrationes in Psalmos*, 42.

portée des noms que nous donnons à Dieu. La démarche qui s'accomplit ainsi peut tendre soit à la simplification, soit au contraire à l'expression complexe de l'infini.

Nous rejoignons ici la deuxième nuance. Elle va confirmer ce que nous venons de dire de la sémantique et de ses figures. Qu'il nous suffise de citer les premières lignes du traité sur la *Théologie mystique*. Comme le titre l'indique, le contact direct avec Dieu est décrit dans une intuition mystérieuse :

Trinité suressentielle et plus que divine et plus que bonne, toi qui présides à la divine sagesse chrétienne, conduis-nous non seulement par delà toute lumière, mais au-delà même de l'inconnaissance jusqu'à la plus haute cime des écritures mystiques, là où les mystères simples, absolus et incorruptibles de la théologie se révèlent dans la ténèbre plus que lumineuse du silence : c'est dans le silence en effet qu'on apprend les secrets de cette ténèbre dont c'est trop peu dire que d'affirmer qu'elle brille de la plus éclatante lumière au sein de la plus noire obscurité et que, tout en demeurant elle-même parfaitement intangible et parfaitement invisible, elle emplit de splendeurs plus belles que la beauté les intelligences qui savent fermer les yeux (997a-b).

On reconnaît ici, si j'ose dire, la formulation stylistique de la théologie négative. Elle repose sur l'oxymore de la nuit et de la lumière, qui vient du prologue de l'Évangile de saint Jean, comme la théorie augustinienne de l'illumination, mais qui permet d'aller encore un peu plus loin dans la pratique des comparaisons hyperboliques. Parler de Dieu, c'est parler de la ténèbre ou plus exactement de la lumière qui la traverse et qui emplit de splendeur ceux qui, par l'intelligence, ont appris à fermer les yeux.

Abordons maintenant la poésie médiévale. Nous ne pouvons que proposer des exemples. Mais nous verrons qu'ils réalisent à peu près les modèles que nous venons de trouver dans la méditation la plus profonde.

Parlons d'abord de la célébration liturgique. Il est permis d'admirer l'extraordinaire ensemble liturgique que forment les hymnes et les cantiques. Écoutons par exemple le *Te Deum*. Son noyau principal, qu'on attribue à Nicetas de Remesiana, date sans doute du IV^e siècle. Il est donc proche du traité de Menandros sur l'hymne et la louange. Par la symétrie des versets, par le jeu des invocations, il en applique les préceptes.

Te Deum laudamus, te Dominum confitemur,
te aeternum Patrem omnis terra ueneratur.
Tibi omnes angeli, tibi caeli et uniuersae potestates,
tibi Cherubin ac Seraphin incessabili uoce proclamant :
Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terrae maiestate gloriae tuae [...].

La célébration se développe selon les rythmes qu'avait prévus la rhétorique païenne. Mais son ordre ternaire se construit autour de la Trinité. La plénitude cosmique qui est donnée à la louange implique le chant des anges, la jubilation des chérubins et des séraphins, qui chantent le *sanctus* des prophètes. Jamais mieux qu'ici l'inspiration chrétienne n'est venue s'accorder à l'éloquence antique.

Nous sommes dans la pleine lumière. Tout est clair et se déploie dans une théologie de l'ordre, du rythme et de l'intelligence. Nous parlions aussi de la nuit. Les hymnes les plus anciens lui font une place : l'*Exsultet* pascal

nous en donne une preuve⁶. Il date sans doute de la même période, a été créé peut-être dans le milieu milanais ou dans l'entourage de Prudence. Il s'agit d'un chef-d'œuvre exceptionnel : « Exsultet iam angelica turba caelorum : exsultent diuina mysteria; et pro tanti regis uictoria tuba insonet salutaris. Gaudeat et tellus tantis irradiata fulgoribus [...] ». Le poème continue en rappelant la Pâque juive, la fuite hors d'Égypte et en évoquant la colonne de feu qui purifia le peuple par son illumination.

On arrive aux acclamations célèbres :

O mira circa nos pietatis dignatio! O inaestimabilis dignatio caritatis : ut seruum redimeres, Filium tradidisti! O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere redemptorem! O uere beata nox, quae sola meruit scire tempus et horam, in qua Christus ab inferis resurrexit. Haec nox est, de qua scriptum est : et nox sicuti dies illuminabitur. Et nox illuminatio mea in deliciis meis.

La plénitude de l'expression rejoint ici l'audace des formules. Nous retrouvons Augustin, nous voyons se préparer la méditation du ps. Denys. Pour le chrétien, la nuit est à la fois lieu de la souffrance et de la joie, lieu des ténèbres et de la lumière, Noël et Pâques, source mystique de l'illumination. Certes, elle nous rappelle les infirmités de notre connaissance, elle ressemble au péché, elle nous rappelle sa présence; mais elle nous enseigne aussi par son mystère qu'elle porte en elle le pardon. L'*Exsultet* résume ainsi par sa poésie même la totalité de la culture chrétienne. Il ne se réduit pas à la

splendeur de la célébration dogmatique, si lumineuse soit-elle. Il préfère la nuit. En elle, il retrouve le paradoxe de Dieu et le mystère de la conversion. Ce n'est pas un hasard si les paroles qui suivent nous rappellent qu'il s'agit ici de la bénédiction du cierge pascal. L'auteur reprend des images virgiliennes pour célébrer la pureté de la cire. Ainsi toutes les inspirations se réunissent dans un chant total où la souffrance et la joie de Dieu et des hommes s'accordent mystérieusement dans le temps et dans l'histoire. Le symbolisme sacré appelle et transfigure à la fois les images terrestres.

Nous pouvons nous sentir très proches d'Augustin. Nous avons célébré la lumière et la nuit. Avec lui, avec ses amis, nous pourrions aussi chanter l'aurore. Prudence l'a fait dans le *Cathemerinon* et Ambroise dans ses hymnes. Nous voyons là se développer une forme de poésie dont le *De musica* signale à la même époque la signification, la portée, les méthodes. Ceux qui chantent Dieu le font pour réconcilier dans la parole humaine, purifiée par la musique, le ciel et la terre. Ils mettent donc l'accent à la fois sur l'unité et sur toutes les modulations qu'elle permet dans une *aequalitas numerosa*. Le vers se stylise : les assonances et les silences y prennent une place grandissante. La souplesse de la maîtrise classique s'efface (peut-être parce qu'on ne perçoit plus les longueurs, mais on a gardé le sens des accents, qui dépendaient d'elles). Il s'agit avant tout de rendre compte de l'adéquation par-

⁶ Naturellement, nous ne sommes plus en présence d'un hymne à proprement parler. La prière de célébration déploie son discours lyrique, à la fois intime et universel. On va vers Novalis ou vers Péguy.

faite qui peut exister entre la forme des mots et leur sens. Le vers est capable d'arriver à ce résultat. C'est pourquoi on le simplifie au maximum pour accroître sa transparence. Ambroise revient au diamètre iambique, dont Augustin trouve chez lui le plus bel exemple, qui lui paraît coïncider avec la plus grande plénitude de sens : « Deus creator omnium⁷ ».

Nous sommes bien ici au cœur de notre sujet. Le projet augustinien va s'accomplir dans sa totalité. Bien sûr, l'évêque d'Hippone n'est pas le seul à l'avoir conçu. Mais c'est lui qui en donne l'expression la plus complète et la plus profonde. Après lui, après Ambroise, la place de la musique s'élargit dans la liturgie et dans la contemplation. Au vieux chant romain va succéder le grégorien. La recherche la plus récente a montré comment les formules circulent d'un lieu à l'autre, s'échangent et se répondent, cherchent en même temps l'unité et la différence. Il en va de même pour la poésie. Elle ne cesse de pratiquer un jeu savant entre la simplification, qui conduit à l'unité, et la variation, qui assure l'abondance.

Le progrès vers la transparence aboutit à des résultats admirables. Toutes les formes d'ornements sont mises en question. Le vers métrique fait place au vers rythmique, appuyé sur l'assonance, et surtout au verset, qui est en prose et qui épouse le mouvement des psaumes. Il s'agit donc d'une prose rythmée. Elle comporte des membres, des *cola* au sens anti-

que, dont saint Augustin avait marqué l'importance. Les versets ont tendance à se réduire à eux, pour engendrer des formules courtes qui se répètent avec régularité et forment des strophes que chantent des chœurs alternés sur la même mélodie. Ainsi s'épanouit dans les proses et les séquences une écriture musicale dont le mode détermine la couleur (non exempte de modulation), tandis que la continuité des formules dit l'unité de la joie chrétienne ou de la contemplation.

Nous citerons du IX^e siècle les séquences de Notker dit le Petit Bègue (*balbulus*). Il s'agit évidemment d'une métaphore qui veut exprimer la reprise jubilante des syllabes :

Cantemus cuncti
melodum nunc alleluia;
in laudibus aeterni regis
haec plebs resultet alleluia;
hoc denique caelestes chori
cantent in altum alleluia;
hoc beatorum
per prata paradisiaca
psallat concentus alleluia;
quin et astrorum
micantia luminaria
iubilent altum alleluia [...]⁸.

Tous les termes que nous avons analysés atteignent ici leur plus parfaite simplification. On ne saurait attendre de telles séquences une impossible description de Dieu. Elles ne font que déployer une louange et dire la joie en

7 Augustin développe cette idée dans le *De musica*. La plénitude de la signification coïncide avec le sens le plus dense et le plus profond. Mais l'auteur montre qu'il est possible de combiner des formules simples pour construire autour d'elles les plus complexes.

8 Voir Spitzmuller, p. 316.

l'incarnant à la fois dans la totalité de l'expérience humaine et dans l'harmonie du geste liturgique. La séquence se construit autour de l'*alleluia*, dont elle amplifie en écho la dernière syllabe. Elle est faite pour la célébration collective mais, par sa transparence, elle se modèle aussi sur la prière individuelle. Elle permet le retour dans l'intimité de soi et l'« ascension dans notre propre cœur⁹ ».

Une si grande limpidité ne s'accorde sans doute pas aux efforts les plus hardis de la théologie. À la même époque, au IX^e siècle, la poésie religieuse se tourne parfois vers d'autres types d'expression. On en trouve l'accomplissement extrême chez Jean Scot Érigène. Voici le début de sa louange au Christ incarné :

Si uis ouranias sursum uolitare per auras
empyriosque polos mentis sulcare meatu,
ommate glauciuido lustrabis templa sophiae
quorum summa tegit condensa nube caligo,
omnes quae superat sensus noerosque logosque [...]
(p. 537, v. 1-5).

On est obligé de traduire : « Si tu veux voler çà et là vers les hauteurs à travers les brises ouraniennes et sillonner les pôles d'empyrée dans les transports de ta pensée, d'un œil qui voit dans le glauque tu vas parcourir les temples de Sophia, dont les sommets sont recouverts par une ténèbre faite de nuée condensée, qui surpasse tous les sens et l'esprit et le logos ». Le vocabulaire mélange le grec et le latin. L'auteur, qui utilise l'hexamètre, n'hésite pas à forger les mots, à mêler les langues grecque et latine. Le reste de l'œuvre réalisée

par ce grand et audacieux théologien atteste son admiration profonde pour le Pseudo-Denys, dont il a traduit le traité des noms divins et dont il a utilisé la métaphysique plotinienne. L'Érigène arrive ainsi dans le même poème à un éloge du Christ :

Rerum principium primum cognoscite Christum,
Verbum cuncta creans, natum de pectore Patris,
ars, lex, consilium, zoe, sapientia, uirtus,
fons, medium, finis, genitum de lumine lumen;
est, non est, superest, qui praestitit omnibus esse,
qui regit atque tenet totum quod condidit ipse [...].

« Connaissez d'abord le Christ, principe des choses, Verbe créant toutes choses, né du cœur du Père, art, loi, conseil, zoè [vie], sagesse, vertu, source, milieu, fin, lumière née de la lumière; il est, il n'est pas, il sur-est, lui qui à tous donna l'être, qui régit et qui tient le tout que lui-même il a fondé ». Les commentateurs, pendant bien longtemps, ont méconnu la valeur poétique d'un tel texte, dont ils ne percevaient pas la grandeur. Ils ne savaient pas non plus apprécier, au moment où le déclin de l'enseignement littéraire semblait s'accroître, cette rencontre des cultures grecque, latine et chrétienne. Il a fallu attendre notre temps pour que chez des hommes comme Claudel, qui connaissait le ps. Denys, et comme Rilke, qui savait le prix de la rencontre des langages dans le monde européen, une expérience analogue se fasse jour. Encore n'allèrent-ils pas jusqu'au bout de la poétique de la négation qui ne cesse de progresser dans le monde moderne jusqu'à Pierre Jean Jouve, Joë Bousquet ou Borges.

9 Exactement « la profondeur du cœur »; voir *Psaumes*, 63, 7 et Richard de Saint-Victor, p. 53-54.

Lorsqu'on arrive au XI^e et surtout au XII^e siècle, la poétique chrétienne s'est donc déjà montrée parfaitement capable d'accorder les enseignements des traditions grecque et latine, d'Augustin et du ps. Denys. Elle a surtout mis au point les éléments d'une problématique sur laquelle on peut fonder des variations savantes. La virtuosité intellectuelle peut compléter le dépouillement spirituel au lieu de se borner à le combattre. Les rhéteurs et les poètes comprennent qu'ils peuvent essayer de mettre leur savoir au service de la foi. En même temps que se développe la technicité théologique, le langage des poètes devient aussi plus subtil.

Nous pourrions le montrer dans la langue profane. Mais nous préférons nous en tenir ici encore au latin. En poésie comme en théologie, il apparaît comme la langue de l'École, qui est chargée de conserver et de préserver l'art du langage, tel qu'il est précisément venu de l'Antiquité. Voici par exemple comment Geoffroy de Vinsauf décrit en sa *Poetria noua* la souffrance et la mort du Christ :

O dolor! o plus quam dolor! O mors! O truculenta
mors! Esses utinam, mors, mortua! Quid meministi
ausa nefas tantum? Placuit tibi tollere solem
et tenebris damnare diem : scis quem rapuisti?
Ipse fuit iubar in oculis et dulcor in aure
et stupor in mente. Scis, impia, quem rapuisti?
(V. 386-391.)

« Ô douleur, ô plus que douleur! Ô mort! Ô affreuse mort! Plût aux dieux du ciel que tu

fusses morte, ô mort! De quoi t'es-tu souvenue, lorsque tu as osé un si grand sacrilège? Il t'a plu d'enlever le soleil et de condamner le jour aux ténèbres : sais-tu qui tu as emporté? Il fut la lumière dans nos yeux, la douceur dans nos oreilles, la stupeur dans nos pensées. Sais-tu, impie, qui tu as emporté? »

On peut méditer sur ce texte. Si l'on obéit à l'esprit du sublime classique, si l'on poursuit l'idéal de transparence que nous avons vu se développer dans les proses et les séquences, on a l'impression d'assister à une décadence. Une telle profusion d'images et de figures paraît mettre en cause l'intériorité et l'intensité qu'appelle la méditation sur le divin. Mais nous pouvons aussi trouver ici la première expression d'un style baroque qui, restant fidèle à la tradition médiévale, telle que le ps. Denys et l'Érigène l'avaient déjà préparée, ira jusqu'à Shakespeare. La joie chrétienne peut aussi devenir souffrance et dialoguer avec la douleur de Dieu. Alors la véhémence du cri, la douceur charnelle, le pathétique et ses figures complexes et spontanées viennent se mêler à l'absolu céleste, qu'il soit lumière ou ténèbre. Voici le temps de l'humanisme gothique. Il n'élimine pas Dieu. Mais il le rend pleinement à l'humanité.

Qu'il nous suffise de nous arrêter ici et de conclure. Nous avons insisté sur quelques idées. D'une manière dominante et fondamentale, le Moyen Âge parle de Dieu¹⁰. Il le fait selon les lois de la beauté, dont il trouve les diverses

10 Naturellement, il existe aussi une poésie profane de grande importance. Le sujet que nous avons choisi nous dispensait d'en traiter.

exigences dans l'antique science du langage. Mais il n'accepte ces exigences que pour autant qu'elles viennent de Dieu, puisqu'il est précisément la source de la beauté. Le contrôle est rendu possible par la double référence à la tradition platonicienne et à la Bible, prise dans sa totalité. Ainsi se dessine une tradition littéraire qui vivra durablement en Europe et qui, depuis Augustin et le ps. Denys, accorde la ténèbre et la lumière, la douleur et la joie, l'amertume et la douceur, l'un et le multiple, le sublime de transparence et le pathétique de véhémence, toutes les formes de l'amour.

On pourrait continuer sur le même chemin. Nous trouverions chez saint Anselme la joie infinie qui prouve Dieu puisqu'elle nous enveloppe d'une plénitude d'être tout en résidant dans notre propre cœur; chez les Byzantins nous assisterions à la survie du sublime grec, que grâce à eux l'Occident n'a pas ignoré; chez les Provençaux, nous verrions la facilité et la difficulté du langage à dire, dans l'homme comme en Dieu et avec les mêmes figures, les mêmes ellipses, le primat de l'amour. Chez François d'Assise nous aurions trouvé la joie parfaite dans toutes ses nuances, de la fraternité envers les créatures à la pauvreté et aux

stigmates qui disent la compassion envers Dieu. Chez Thomas d'Aquin nous aurions retracé, dans l'analogie qui mène de l'homme à l'être, le dialogue d'Augustin et du ps. Denys mais aussi la poétique d'Aristote et, par-dessus tout, le sentiment eucharistique de l'incarnation, source de toute poésie, de toute création humaine.

Revenons une dernière fois aux Évangiles. On y parle rarement de la joie. Elle paraît cependant chez saint Jean; ce sont les dernières paroles du Christ avant l'Ascension. Jésus vient d'évoquer la souffrance de l'accouchée, qui se change en joie lorsqu'elle a mis un homme au monde. Il ajoute :

Et uos igitur nunc quidem tristitiam habetis; iterum autem uidebo uos, et gaudebit cor uestrum, et gaudium uestrum nemo tollet a uobis. [...] Petite et accipietis ut gaudium uestrum sit plenum (Jean, XVI, 22, 24).

La conversion de la douleur, la plénitude de la joie, tel est le pathétique de Jésus, telle est la rhétorique de Dieu, puisqu'il est le Verbe. Nous avons vu qu'elle n'exclut pas le sublime humain. L'éloquence aussi est utile, disait saint Thomas. Mais rien ne pouvait s'accomplir sans la présence divine et purifiante de l'Amour.

Références

- BOURGAIN, Pascale éd., *Poésie lyrique latine du Moyen Âge*, Paris, Christian Bourgois (10/18; série Bibliothèque médiévale, n° 2009), 1989.
- MARTIN, René éd., *Actes du Congrès de l'Association Guillaume Budé* (Pont-à-Mousson, 1983), Paris, Les Belles-Lettres, 1985.
- *Medioevo latino. Bollettino bibliografico della cultura europea dal secolo VI al XIII*, Spolète, Centro italiano di studi sull'alto medioevo.
- PSEUDO-DENYS, *Théologie mystique*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Aubier, 1943.
- SAINT-VICTOR, Richard de, *Beniamin minor*, 75, P.L., 196.
- SCOT ÉRIGÈNE, Jean, *Monumenta Germanica historica. Poetarum latinorum medii aevi*, III, éd. Ludovicus Traube, Munich, 1978.
- SPITZMULLER, Henry, *Poésie latine chrétienne du Moyen Âge*, Desclée de Brouwer (Bibliothèque européenne), 1971.
- VINSauf, Geoffroy de, *Poetria noua*, dans *les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, éd. Edmond Faral, Paris, Champion, 1958, p. 194sqq.