

Rhétorique, poétique et théologie dans le latin médiéval

Le Moyen Age est une des périodes où le latin a connu la plus grande fécondité ¹. Bien loin d'avoir à cette époque le caractère d'une langue décadente, il joue avec une plénitude extrême son rôle historique de langue de culture. Il nourrit à la fois la création littéraire (rhétorique et poétique), la philosophie et même la théologie. Il engendre et soutient les langues vernaculaires. On ne doit pas sous-estimer son importance ni méconnaître son originalité, qui n'exclut pas l'aide qu'il apporte à la tradition classique ².

Le latin est d'abord porteur d'une culture littéraire. Dans une période où les langues vernaculaires, d'abord balbutiantes, progressent peu à peu, il conserve seul les techniques d'une grammaire et d'une stylistique anciennes et évoluées. D'autre part, si on examine les contenus de pensée, on constate que le latin est avant tout la langue de l'Église, donc de la théologie et de la philosophie. Il constitue l'instrument d'une puissante tradition de pensée. Comme il est la langue des clercs et des lettrés, il se manifeste aussi dans les autres domaines. La liturgie de l'Église aussi bien que l'inspiration particulière des individus font qu'il intervient très largement dans la création poétique.

1 J'ai présenté cette communication sur l'invitation du Professeur Manuel Fernández-Galiano. Qu'il me soit permis de la lui dédier, en témoignage de respectueuse fidélité à son souvenir.

2 A propos de la poésie latine médiévale, nous bornerons ici à renvoyer à notre ouvrage: *In hymnis et canticis. Culture et beauté dans l'hymnique chrétienne latine*, Louvain-Paris 1976 et au recueil *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV. Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL)...*, a cura di Claudio Leonardi e Enrico Menestò, Trento e Rovereto, 3-5 ottobre 1985, Florence-Pérouse 1988. Pour les textes, on pourra utiliser les recueils de F. J. H. Raby et de H. Spitzmuller.

Pour toutes ces raisons, il mérite l'intérêt et la fidélité des modernes. Certes, aujourd'hui, les langues vernaculaires ont pris le relai et cela est bon. Mais il faut éviter d'en tirer prétexte pour éliminer un patrimoine culturel qui n'est pas moins précieux que les oeuvres d'art produites dans la même période. Le latin médiéval nous apporte surtout une leçon que l'affaiblissement moderne de la culture tend à dissimuler: ce langage a été commun à tous, avant que ne se produisent les divisions nationales; il fournit donc des points de référence communs à tous; sa mission vraiment catholique est d'unifier.

Cela est vrai aussi quant aux catégories de réflexion et de création que nos contemporains tendent à distinguer d'une manière trop abstraite. Précisément, c'est l'abstraction qu'ils reprochent à la théologie scolastique. Or, il est possible de montrer qu'une telle critique tient trop souvent à la séparation excessive qu'on introduit entre les genres. En réalité, la littérature latine du Moyen Age forme un tout. La poésie lyrique, liturgique ou philosophique y rejoint la scolastique et contribue à l'expliquer en montrant son caractère concret. Nous essayerons de le faire voir ici.

Donc, l'utilisation du latin dans la poésie médiévale est d'abord liée à l'histoire du langage. Certes, les langues vernaculaires se développent progressivement. Mais le latin est lié à diverses techniques qui, d'une part, les aident à progresser et à se modeler et, d'autre part, exercent sur lui-même une influence qui lui permet de prendre une originalité nouvelle.

On peut partir de saint Agustin et de son *De doctrina christiana*. Il y reprend l'essentiel des leçons de rhétorique données par Cicéron, en les combinant avec les traditions de Sénèque et de Virgile. Il résume donc l'essentiel des apports offerts par la littérature romaine. Mais il s'efforce aussi de les accorder avec l'originalité stylistique de la parole divine, telle que la proposent les traductions de la Bible dont il peut disposer.

C'est ainsi, en particulier, qu'il se réfère à saint Paul:

Gloriamur in tribulationibus, scientes quia tribulatio patientiam operatur, patientia autem probationem, probatio uero

spem, spes autem non confundit: quia charitas Dei diffusa est in cordibus nostris per Spiritum Sanctum, qui datus est nobis (Rom 5, 3-5). «Glorifions-nous dans les tribulations, sachant que la tribulation opère la patience, que la patience nous met à l'épreuve, que l'épreuve engendre l'espoir et que l'espoir ne nous confond pas: car la Charité de Dieu est diffusée dans nos coeurs par l'Esprit Saint qui nous a été donné» (Rom 5, 3-5).

Voici le commentaire présenté par Augustin:

*Hic si quis, ut ita dixerim, imperite peritus, artis eloquentiae praecepta Apostolum secutum fuisse contendat, nonne a Christianis doctis indoctisque ridebitur? Et tamen agnoscitur hic figura quae climax graece, latine uero a quibusdam est appellata gradatio (...) Agnoscitur et aliud decus, quoniam post aliqua pronuntiationis uoce singula finita, quae nostri membra et caesa, Graeci autem cola et commata uocant, sequitur ambitus siue circuitus, quem periodon illi appellant... «Sur ce point si quelqu'un qui serait, pour ainsi parler, un expert inexpert soutenait que l'Apôtre a suivi les préceptes de l'art oratoire, est-ce qu'il ne serait pas raillé par tous les Chrétiens, doctes ou non? Et pourtant on reconnaît ici la figure qui a été appelée *climax* par les grecs et par certains latins *gradation* (...) On reconnaît aussi une autre grâce lorsque certains éléments de la prononciation s'achèvent sur une parole particulière: les latins appellent cela des membres et un style coupé, les grecs *cola* et *commata*; suit l'*ambitus* ou le *circuitus*, que ces derniers appellent période... (De doctrina christiana 4, 7, 11).*

Augustin prend Paul pour modèle et affirme qu'il se tient au-delà de l'éloquence et qu'il ne se présente nullement comme l'élève des rhéteurs. Mais l'étude du langage, de ses pouvoirs et de ses lois permet de comprendre que les rhéteurs sont surtout des analystes qui se sont attachés à observer chez les orateurs ou les écrivains les exigences de la nature et de l'idéal. Cicéron le pensait déjà. Dès lors, quel meilleur modèle que saint Paul? On s'aperçoit précisément que celui-ci réunit, sous l'inspiration directe de Dieu, toutes les vertus qui étaient apparues de manière éparse et progressive dans la littérature latine.

Augustin va donc proposer à la latinité médiévale une série de préceptes tirés de la Bible qui permettront, là comme ailleurs, de réaliser à la fois la préservation et la « conversion » de la culture antique. Nous retiendrons les principales données.

L'auteur, comme le faisait Cicéron, insiste à la fois sur la grâce (*decus*) et l'*aequalitas*, l'équilibre rythmique, qui s'obtient à la fois par le style coupé et par la période. Un tel équilibre ne doit pas aboutir à la seule constance des tonalités mais il doit répondre aux montées de l'esprit qui cherche sans cesse à s'élever vers la sublimité divine: de là l'importance des gradations qui, ainsi que le montre le texte paulinien, s'accordent parfaitement avec l'emploi des *cola*.

Il convient d'insister sur deux observations. D'abord, le style qu'Augustin conçoit ainsi reflète les exigences les plus récentes de la rhétorique antique, en même temps que, pour les justifier, il nous renvoie aux sources classiques. Il connaît certainement les principales formulations que la Seconde Sophistique avait présentées à partir du III^e siècle. Il s'intéresse aux deux principaux aspects de l'esthétique oratoire, tels qu'elle les avait définis: l'usage des figures, la couleur de l'expression (*ideai tes lexeos*)³. Il met l'accent à ce propos sur le pathétique de la « tribulation » chrétienne.

Mais il parle aussi de la joie et de l'harmonie. Pour les traduire, il n'existe rien de meilleur que la musique. Saint Augustin écrit le *De musica*: on peut dire que sa rhétorique et sa poétique sont d'abord musique. La recherche du beau se présente alors comme une modulation où le sens mathématique des proportions et des modes s'accorde dans la sagesse et dans la contemplation aux mouvements du cœur et de la charité.

De cette double tendance à la virtuosité et à l'élévation vont résulter des nouveautés esthétiques d'extrême qualité. D'abord, le règne de la musique, qui aboutit très tôt aux différents aspects du plain-chant, conduit à des modifications essentielles de l'écriture. Non que les techniques antiques soient oubliées ou méconnues. Augustin les avait

3 V. en dernier lieu la thèse de M. Patillon, *La théorie du discours chez Hermogène de Tarse. Essai sur la structure de la rhétorique ancienne*, Paris 1988.

décrites avec beaucoup de précision et on continuera de les pratiquer avec talent, de manière à les transmettre intactes à la Renaissance.

Mais, à la versification métrique, voici que viennent s'adjoindre les proses, inspirées par les traductions des psaumes et des cantiques de l'Ancien Testament. Nous dirions volontiers que l'esthétique du *Magnificat* va suppléer celle de Virgile ou s'accorder avec elle. La liturgie, qui exprime et façonne à la fois tous les mouvements collectifs de l'âme religieuse, intervient avec force, en donnant leur place et leur forme aux modes et aux genres. Alors s'épanouissent, selon les différences qui leur sont propres, les hymnes, les cantiques, les séquences.

Le rythme et le contenu de l'expression prennent des valeurs originales. Déjà les anciens usaient avec maîtrise de toutes les techniques de la *concinntas*. Le Moyen Age les développe et, ici encore, il prolonge la réflexion d'Augustin sur le *decorum* et la *proportio*. Il pousse ainsi très loin l'art du verset et du *uersus*, en allant dans deux directions: d'une part, retrouver le rythme et le chant dans la prose, d'autre part, au-delà du mètre, développer les aspects rythmiques et rimés du vers.

Les mêmes principes fondamentaux régissent la disposition du discours: d'une part la libre coulée du chant ou de la cantillation, qui refuse autre loi que celle de la modulation rythmique; d'autre part, dès le temps où les différentes parties du chœur dialoguent dans la séquence, équilibre symétrique des strophes: on va vers les laisses et les strophes, vers les formes fixes des langues vernaculaires⁴.

Ajoutons que les principes esthétiques que l'Antiquité avait d'abord formulés se rencontrent ici selon les mêmes exigences complémentaires de liberté et de rigueur. Augustin y avait insisté dans le *De musica*: comment accorder l'abondance et la simplicité? La seconde est nécessaire au sublime. Mais la première fait partie de la grandeur. Le saint d'Hippone avait montré comment toutes les formes les plus complexes du vers métrique pouvaient se construire à partir

4 Et aussi vers les «stances», forme dont on connaît le succès.

de la plus simple, le dimètre iambique, dont Ambroise de Milan avait fait dans ses hymnes un usage admirable.

Le vers le plus beau était aussi le plus simple, qui ne gardait que les mots les plus purs et les plus immédiats pour louer Dieu: *Deus creator omnium*⁵. La poésie chrétienne commençait là. Mais, à partir de cette formule de base, de ce membre initial, toutes les variations étaient possibles. Dans la création littéraire comme dans la création divine, l'unité engendrait la variété selon l'ordre et le jaillissement de l'abondance (*copia*). Ici intervenaient toutes les démarches du langage analogique, depuis la vocalise ornementale des *alleluia* jusqu'à la floraison jubilante des paraphrases, des comparaisons, des symboles (allégorie, anagogie, déploration, célébration, exclamation).

Nous percevons que de telles démarches ne sont pas gratuites. Elles proposent aux écrivains et aux poètes un ensemble de moyens entre lesquels ils doivent choisir. Nous aurons à revenir sur les conditions de tels choix. Mais nous devons d'abord, en nous tenant au point de vue qui a été le nôtre jusqu'ici, ajouter quelques observations sur la technique du discours. Il s'agit cette fois des tropes et des figures.

La poésie sacrée n'est pas seule en cause, comme dans les genres que nous avons étudiés jusqu'ici. Elle intervient au même titre que les autres formes de création. Les textes que nous pouvons utiliser ont un caractère théorique. Il s'agit des Arts poétiques qui fleurissent à partir du XII^e siècle, par exemple chez Matthieu de Vendôme ou Geoffroy de Vinsauf⁶. Les indications qu'ils proposent sont d'abord techniques. Elles portent notamment sur l'art du récit épique et elles trouveront leur application chez les auteurs profanes.

Mais elles insistent surtout sur l'usage et la définition des tropes et des figures. Elles en donnent la liste savante. Elles les rattachent à une théorie de l'ornementation, dans laquelle apparaissent des éléments originaux, qui appar-

5 Il s'agit du premier vers de l'hymne de saint Ambroise pour le soir (Lucernaire); cf. saint Augustin, *De musica* 6, 17, 57.

6 Cf. E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, Paris 1924.

tiennent au Moyen Age. Cette période s'intéresse particulièrement au langage et aux relations qui s'y manifestent entre le sens, la grammaire et l'esthétique. De là une réflexion particulièrement approfondie sur deux «vertus du style»: la clarté, l'*ornatus*. En d'autres termes, disons que la question de l'obscurité poétique est posée. Les théoriciens médiévaux se gardent de nous proposer des choix tranchés. Là comme ailleurs, ils essaient de mettre en lumière les complémentarités. Ils distinguent l'*ornata facilitas* et l'*ornata difficultas*.

Les deux styles impliquent l'*ornatus*, c'est-à-dire la recherche de la beauté. Ils interviennent selon les circonstances et peuvent même s'allier. Ils impliquent dans tous les cas une réflexion sur le sens des mots. La «difficulté» tient principalement à l'usage des tropes qui, dans la métaphore ou la métonymie, transposent la signification de chaque mot. La «facilité» repose sur les figures (répétition, exclamation, ellipse, hyperbole, etc.), qui augmentent au contraire l'expressivité. De telles recherches ont eu en leur temps une grande importance: elles sont par exemple liées à l'effort des troubadours. Mais on doit aussi souligner leur très grande fécondité, qui se manifeste à l'époque actuelle: cette approche «sémiologique» est de nature à résoudre les problèmes qui se sont élevés au début du XX^e siècle à propos de l'«obscurité» poétique.

Nous arrêterons, pour donner un seul exemple. Nous le trouverons, au XII^e siècle, chez la sainte abbesse Hildegarde de Bingen, connue par ses visions théologiques et symboliques qui mettent elles aussi en cause le langage du sacré. Il s'agit ici d'une séquence qu'elle a composée pour ses moniales. Nous allons y retrouver, à des titres divers, la plupart des procédés que nous avons évoqués, jusqu'ici. Hildegarde s'adresse à Marie ⁷:

*O splendissima gemma
et serenum decus solis
qui tibi infusus est,
fons saliens de corde patris,*

7 Hildegarde de Bingen, *Lieder*, éd. P. Barth et al., Salzburg 1969, 5, 5, p. 218.

*qui est unicum Verbum suum
per quam creavit mundi primam materiam,
quam Eva turbavit.
Hoc Verbum effabricavit tibi, Pater, hominem
et ob hoc es tu illa lucida materia
per quam hoc ipsum Verbum exspiravit omnes uirtutes
ut eduxit in prima materia omnes creaturas.*

«O gemme très resplendissante,
sereine beauté du soleil,
qui est infus en toi,
source qui jaillis du sein du Père,
lui qui est son Verbe unique,
toi par qui il a créé la prime matière du monde,
celle qu'Ève a troublée.
C'est ce Verbe qui fabriqua, pour toi, Père, l'homme
et c'est pourquoi tu es, toi, cette matière lumineuse
par laquelle ce Verbe même à expiré toutes vertus
quand de la prime matière il produisit toutes les créatures».

Cet admirable cantique, où les versets coulent librement dans le chant, est d'abord une paraphrase de la Genèse. Mais il s'agit aussi d'un psaume moderne. Tous les procédés de l'écriture sont présents. Bien entendu, il n'est pas nécessaire de parler de l'utilisation méthodique d'un manuel de rhétorique. Tout s'inscrit dans une culture séculaire dont notre moniale use spontanément. Nous reconnaissons les métaphores et les comparaisons (*gemma*), les images, les couleurs, les symboles (*fons saliens*, le contraste ou la synthèse mystérieuse de l'eau et du feu), l'art de l'ellipse sur le caractère plurivoque de certains mots (nous avons dû traduire littéralement *exspiravit*). De même, il faut admirer l'audace et la force de certains rapprochements qui prennent la forme de jeux de mots: *Maria, mater, materia*.

Ici la simple maîtrise de l'expression dessine avec une grande hardiesse les éléments majeurs d'une théologie mariale. Marie était présente dès la création, en ce Verbe même qu'elle enfantait éternellement. Elle était, en termes platoniciens, la *protè hylè*, la matière originelle à partir de laquelle Dieu, en s'incarnant, «éduquait» au sens le plus complet, c'est-à-dire produisait, mettait au jour et façonnait les créatures. Ainsi se trouvait marquée avec force la complé-

mentarité qui existe en Marie et en son amour féminin entre la matière et l'esprit.

Nous constatons que, chez Hildegarde, l'usage des procédés poétiques, qui paraît d'ailleurs spontané et issu d'une imitation visionnaire de la *Genèse* et de l'*Apocalypse*, résulte essentiellement de l'inspiration religieuse (ou de l'ex-spiration du Christ). Cela nous conduit à aborder le second des thèmes que nous avons annoncés. Les auteurs religieux qui se sont servis du latin au Moyen Age, ont voulu bien souvent en faire le langage de Dieu ou du divin. Il s'agit pour nous d'insister maintenant sur les rapports qui existent à cette époque entre la poésie et la théologie.

Le rôle de la première est de mettre l'accent sur le caractère concret de l'expérience religieuse, que la seconde souhaite décrire de la manière la plus rigoureuse. Nous croyons que, malgré les différences apparentes, il existe une unité profonde dans l'usage du latin que nous proposent les auteurs médiévaux. On pourrait le montrer dans la poésie profane. Les chants lyriques des goliards, même lorsqu'ils prennent un caractère de provocation, restent très proches dans leur forme de la poésie religieuse que les *clerici uagantes* ne peuvent manquer de connaître. Les Arts poétiques nous montrent assez que les techniques de l'amplification ou de la purification interviennent de manière égale dans les textes sacrés ou profanes. Le cantique se change parfois en satire, les images de la prière adressée à Marie se transportent sur la femme aimée. Il faudrait s'interroger sur les lois qui président à de telles transpositions. Mais là n'est pas notre objet principal. Comme nous l'avons dit, nous voulons essentiellement étudier l'unité de la parole chrétienne lorsqu'elle parle de Dieu.

Comment trouver les mots qui expriment la plénitude de l'être, l'infini, l'absolu? La question et, peut-être, les réponses apparaissent dès l'Antiquité. Elle aboutit à deux propositions qui semblent contradictoires (et qui, effectivement, s'opposent dans le style même d'un Platon).

1. Dieu est unité. Il ne peut donc s'exprimer que par la simplicité extrême, en prenant le mot «simple» en son sens premier: ce qui n'est pas multiple. L'idéal de simplicité

s'exprimait déjà, en un sens stylistique, chez le Platonicien tardif qui avait écrit le *Traité du sublime* ⁸. Nous retrouvons ici les différentes tendances qui aboutissent à la pensée et à la pratique d'Augustin.

2. Mais Augustin employait aussi toutes les techniques de la profusion. La même dualité se retrouvait depuis le second siècle dans le Néo-platonisme chrétien qui, de Clément d'Alexandrie à Grégoire de Nysse, n'avait cessé de s'épanouir dans la culture grecque. On aboutissait, au V^e ou au VI^e siècle, à l'oeuvre puissante du ps. Denys l'Aréopagite.

Deux idées fondamentales s'en dégageaient. D'une part, la connaissance de Dieu avait un caractère apophatique. Elle s'accomplissait dans la ténèbre et dans la négation, puisque l'infini dépasse toutes les formulations, qui sont particulières. Fallait-il donc renoncer à la parole? Le ps. Denys répondait par un traité sur les noms divins. Il y montrait que l'expression pouvait approcher l'infini, sans jamais l'épuiser, par la profusion de ses moyens: figures inépuisablement variées, tropes, symboles. Ces textes allaient être traduits au IX^e siècle par Jean Scot Érigène. Dès lors, les poètes et les liturgistes se voyaient conviés à suivre deux chemins, à concilier peut-être deux tendances: rejoindre par la purification et la simplification du langage le mystérieux silence de Dieu; imiter par la fécondité du langage et de ses métamorphoses ou métaplasmes le jaillissement infini de l'être. Les deux exigences existent dans la théologie comme dans la poésie.

On pourrait le montrer au temps des séquences, lorsque fleurit le chant grégorien. Nous avons assez indiqué, à propos des techniques mêmes, comment la simplification et la variation se rencontrent dans l'art de moduler. Mais nous insisterons spécialement sur trois moments de la créa-

⁸ Le traité *Du sublime* est un texte éclectique qui comporte des éléments stoïciens (par exemple la notion de grandeur d'âme, qui peut aussi provenir de l'Aristotélisme). Mais il renvoie surtout à l'«élévation», concept fortement lié à la conception platonicienne de la transcendance.

tion médiévale. On y rencontre chaque fois les influences de Denys et d'Augustin.

A la fin du XI^e siècle et au début du XIII^e, c'est surtout la théologie mystique qui marque son influence. Voici un fragment des *Sermons sur le Cantique des cantiques* de saint Bernard de Clairvaux ⁹:

*Experti recognoscant,
inexpertum inardescant
desiderio
non tam cognoscendi
quam experiendi.
Non est enim strepitus oris
sed iubilus cordis;
non sonus labiorum
sed motus gaudiorum;
uoluptatum,
non uocum
consonantia.
Nec enim in publico personat:
sola quae cantat audit
et cui cantatur,
id est sponsa et sponsus...*

«Que ceux qui en font l'expérience le reconnaissent,
que ceux qui ne la font pas s'enflamment
du désir
non tant de la connaissance
que de l'expérience.
Car ce n'est point le fracas de la bouche
mais la jubilation du cœur;
non le son des lèvres,
mais le mouvement des joies;
des voluptés,
non des voix
la consonance.
On ne l'entend pas au dehors:
seule celle qui chante entend
et celui pour qui elle chante,
le fiancé, la fiancée...

9 Saint Bernard de Clairvaux, *Super Cantica* 1, 11.

Toutes les techniques que nous avons évoquées sont ici présentes, en particulier les symétries. Notons que ce passage des *Sermones* est rédigé en prose. Notre graphie fait apparaître les *membra* assonancés qui en constituent la structure. Les préceptes d'Augustin sont appliqués ici d'une manière plus marquée encore qu'il ne le suggérait. La musique interne du texte concilie prose et poésie¹⁰. Mais une telle forme répond, comme l'auteur le dit très précisément, à une «expérience», c'est-à-dire au dialogue intime avec Dieu, fiancé de l'âme, qui suscite son amour et s'en nourrit en même temps. La musique venue du silence, peut à la fois simplifier les mots et amplifier leur jaillissement.

C'est donc par l'expression musicale et pure de l'expérience mystique que Bernard et ses amis, tel Guillaume de Saint-Thierry essaient de dire Dieu. Il semble qu'ils s'opposent ainsi aux démarches qui vont, surtout au XIII^e siècle, se développer dans la scolastique. Déjà Bernard se méfiait d'Abélard. Nos contemporains ont tendance à partager une telle suspicion. Ils ne croient pas qu'il soit possible de rationaliser l'expérience de Dieu.

Mais nous pensons qu'ils se trompent à propos de la véritable scolastique. Ses maîtres ont été parfaitement conscients de l'objection, comme Aristote même, dont ils s'inspiraient. Ils n'ont pas prétendu réduire Dieu à la raison humaine. Mais ils ont affirmé le primat de la sagesse, car elle comprend à la fois la raison et l'expérience qui la dépasse. Comme l'ont prouvé en particulier les travaux du P. Chenu, saint Thomas d'Aquin est lui aussi un disciple du ps. Denys. Il est souvent possible de montrer que l'intuition poétique se tient au centre même de ses démonstrations. Il nous en explique clairement les raisons dès la question I de la 1^e partie, dans une série de textes célèbres, par lesquels il souligne que les procédés de la poésie ne s'opposent pas à la théologie. En particulier, dans l'article 9,1, l'auteur évoque une objection selon laquelle la poésie est *infi-*

10 Ces procédés, sur lesquels R. de Gourmont avait déjà appelé l'attention d'une manière générale dans son *Latin mystique*, ont été étudiés chez saint Bernard par Dom J. Leclercq dans diverses études.

ma doctrina. Elle ne peut donc intervenir dans la connaissance et dans l'expression du divin.

Voici la réponse (1,1,9,3):

Dicendum quod poeta utitur metaphoris propter repraesentationem; repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est. Sed sacra doctrina utitur metaphoris propter necessitatem et utilitatem... «Il faut dire que le poète se sert des métaphores pour la représentation; en effet la représentation est naturellement agréable à l'homme. Mais l'enseignement sacré use des métaphores à cause de la nécessité et de l'utilité...».

Il s'agit ici des métaphores. Mais on pourrait évoquer toutes les autres pratiques du langage, tous les tropes, toutes les figures. Ils sont abondamment présents dans les sermons de saint Thomas, dans ses oeuvres diverses et dans le traité de rhétorique qui lui est attribué. Certes, il distingue entre le plaisir et l'utilité. Mais il est trop aristotélien pour condamner un plaisir conforme à la nature. Il le place simplement dans son ordre. Surtout, dès l'argument suivant, il se réfère au ps. Denys ¹¹.

Dicendum quod radius diuinae reuelationis non destruitur propter figuras sensibiles quibus circumuelatur, ut dicit Dionysius, sed remanet in sua ueritate; ut mentes quibus fit reuelation permittat in similitudinibus permanere, sed eleuat eas ad cognitionem intelligibilium... «Il faut dire que le rayon de la révélation divine n'est pas détruit à cause des figures sensibles qui l'entourent d'un voile comme le dit Denys, mais demeure dans sa vérité; de sorte qu'aux esprits auxquels elle est donnée la révélation ne permet pas de demeurer dans les similitudes mais elle les élève à la connaissance des intelligibles...».

Thomas reviendra aussitôt après sur la doctrine de Denys qui, parlant du symbolisme biblique, préfère ses images humbles et charnelles à des formulations plus éloignées de l'humain et moins capables d'accomplir la

11 *Loc. cit.*

médiation entre lui et Dieu. D'une manière plus générale, nous retrouvons ici le courant de pensée qui, venant des *Noms divins* et passant par l'Érigène, insistait sur la nécessité des symboles pour dire la perfection de Dieu. Chez Thomas, cela se conjugue avec une théorie de la connaissance qui met à la fois l'accent sur la vérité naturelle de l'intuition concrète et qui insiste sur les vertus de l'analogie pour parvenir jusqu'à Dieu. Tout s'accorde et se réunit dans une interprétation spécifiquement théologique: Thomas a su être l'un des plus grands poètes de la liturgie chrétienne en écrivant l'Office du Saint-Sacrement, qui doit lui être attribué selon toute vraisemblance. Le lien entre le concret et le symbole, qui donne un caractère essentiellement poétique à la connaissance théologique, se révélait essentiellement dans un sacrement, dans le sacrement par excellence: l'Eucharistie.

Ajoutons que, dans son progrès historique, la poésie médiévale va franchir un échelon supplémentaire. Elle s'appuyait sur les traditions du ps. Denys et d'Augustin, elle était à la fois mystique et théologique. Mais, avant même que n'apparaisse saint Thomas d'Aquin, François d'Assise est venu. Il a ouvert des voies nouvelles. Lui aussi, comme beaucoup de mystiques conteste la théologie savante, qui lui paraît manquer d'humilité¹². Cependant ses disciples ne le suivront pas toujours sur ce point. Bonaventure insistera seulement sur les aspects transcendants du Christianisme, mettant plus que Thomas l'accent sur le Platonisme. Mais l'exemple de François se traduit d'une autre manière. Lorsqu'il vivait à Assise, on sait qu'il dialoguait avec une peinture représentant le Crucifié.

La prière franciscaine va se nourrir des images du Christ. Elle va le suivre dans sa vie et dans sa Passion. Dès lors, elle ne se bornera ni à l'extase ni à la méditation. Elle sera essentiellement *Imitation de Jésus-Christ*. Nous allons jusqu'au XIV^e siècle et à Thomas à Kempis, auquel est attribuée, au moins pour une grande part, cette oeuvre qui devait tenir une place si grande dans la spiritualité catholique. Mais

12 D'autre part, François voulait que les cantiques fussent en langue vernaculaire, pour être compris de tous et pour éviter la encore l'orgueil intellectuel.

qu'il nous soit permis de nous arrêter un instant encore à Bonaventure. Les poèmes qui lui sont attribués et qui appartiennent assurément à sa lignée spirituelle nous indiquent assez ce que va devenir la poésie de la Croix ¹³:

*Cor a cruce sorbeatur
et in illa rapiatur
amoris incendio;
dissipata carnis rixa,
mens sit tota crucifixa
spirituali gaudio...*

«Que la croix dévore le cœur
et qu'il soit en elle ravi
par l'incendie de l'amour;
dissipée la rixe de chair,
soit tout l'esprit crucifié
par la joie spirituelle...

Les indications qui précèdent peuvent nous suffire. Elles ont assez répondu aux questions que nous posions en commençant.

La poésie latine du Moyen Age est belle et profonde. Elle s'attache d'une manière particulièrement attentive aux exigences de la théologie chrétienne. Elle parle à Dieu et de Dieu d'une manière concrète et elle fournit ainsi aux philosophes et même à la scolastique des intuitions et un langage qui les protègent contre l'abstraction. Il existe donc, comme nous le pensions, une correspondance fondamentale entre poésie et théologie.

Nous aurions pu poursuivre notre chemin. L'esprit franciscain nous aurait conduit, nous l'avons dit, vers *l'Imitation de Jésus-Christ*. Au delà, nous aurions trouvé le Christ romanique et nous serions allé jusqu'à Péguy (*Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*) ¹⁴. Avec les Thomistes, nous aurions rejoint les mystiques et Maître Eckhart nous aurait enseigné comment la plasticité du langage permet de traduire dans l'amour les exigences paradoxales de la théologie négative.

13 Saint Bonaventure, *Laudismus de Sancta Cruce*, Spitzmuller, p. 854.

14 Cf. en particulier le portrait de Marie, présente à la Passion.

Tout près des sources, nous aurions rejoint les mystiques. Ils parlent de plus en plus les langues vernaculaires. Mais ils restent profondément tributaires du ps. Denys et de Bernard de Clairvaux. En Espagne, au XVI^e siècle, nous rejoignons leurs disciples, Thérèse d'Avila, Jean de la Croix. Il suffit d'écouter un instant le maître de la nuit obscure. Lui aussi, dans son langage moderne qui doit tant à la tradition du sublime antique et biblique, sait parler de la joie spirituelle, unir dans l'extase le *Magnificat* et le *Miserere*:

O vive flamme d'amour
comme vous me blessez avec tendresse
dans le centre le plus profond de mon âme...

On trouvait déjà les mêmes formules dans un poème de la tradition cistercienne, attribué à saint Bernard ¹⁵:

*an amor dolor sit,
an dolor amor sit,
utrumque nescio;
hoc unum sentio,
iucundus dolor est,
si dolor amor est.*

Il existe une correspondance fondamentale entre prière et poésie dans la littérature chrétienne médiévale. Les oeuvres que nous avons étudiées exercent leur influence à la fois sur la liturgie et sur la théologie. Elles leur confèrent un langage où la simplicité s'accorde à la profusion, la finesse savante à l'intensité concrète. On peut grâce à nos textes discerner les grandes tendances de la spiritualité médiévale: rencontre mystique avec Dieu, échanges scolastiques de la raison et de la foi, imitation franciscaine de la vie et de la Passion du Christ.

Tous ces courants ne cesseront pas de se rejoindre ou de se distinguer, même lorsque la langue vernaculaire

¹⁵ *Cantio ad Christum* 4; Spitzmuller, pp. 560-562 (le poème est attribué à saint Bernard, mais la tradition manuscrite est tardive). Le texte représente assurément avec fidélité la tradition poétique instaurée par Bernard.

prendra une place dominante dans la liturgie. Une telle évolution ne doit pas être combattue: il faut que la Foi parle le langage du peuple. Mais il appartient à l'Église de marquer la continuité de sa liturgie et de rester consciente de la cohérence de sa pensée. Elle ne pourrait la comprendre sans la connaissance du latin. Il faut maintenir la beauté des cathédrales. Il faut aussi préserver celle des liturgies. Ne laissons pas mourir le chant Grégorien. Lui aussi se modèle sur le latin et ne peut s'en passer. Nous ne combattons certes pas les nécessaires évolutions. Le latin lui-même les a favorisées. Il a fait changer les formes; il a été le pédagogue des langages d'Occident. Il continuera. Mais, pour qu'il puisse le faire, il est nécessaire qu'il ne cesse pas d'exister.

ALAIN MICHEL