



Chapitre d'actes

2005

Accepted version

Open Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

L'art poétique de Philippe le Chancelier. Sur quelques vers du lai lyrique O
Maria virginei

Tilliette, Jean-Yves

How to cite

TILLIETTE, Jean-Yves. L'art poétique de Philippe le Chancelier. Sur quelques vers du lai lyrique O Maria virginei. In: Poesia latina medieval (siglos V-XV). Actas del IV Congreso del « Internationales Mittellateinerkomitee ». Diaz y Diaz, M.C. & Diaz de Bustamante, J.M. (Ed.). Santiago de Compostela. Firenze : SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2005.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:85447>

L'art poétique de Philippe le Chancelier :
sur quelques vers du lai lyrique O Maria virginei

Considérant qu'il est plutôt malaisé d'embrasser en peu de pages un sujet aussi étendu que la poésie latine du moyen âge du V^e au XV^e siècle, je limiterai mon propos à l'étude de quatre mots, pas plus, soit deux vers d'une séquence en l'honneur de la Vierge Marie attribuable, selon toute probabilité, à Philippe, chancelier de Notre-Dame de Paris entre 1217 et 1236, théologien, prédicateur, mais aussi poète lyrique. Mû par un certain goût du défi, j'ambitionne en effet de montrer qu'une analyse aussi microscopique révèle quelque chose des techniques de composition de cet auteur, et surtout des intentions qui président à leur mise en œuvre.

En raison des hautes fonctions qu'il fut conduit à occuper, la carrière de Philippe est assez bien connue¹. Né entre 1160 et 1170, fils illégitime de l'archidiacre de Paris Philippe et par lui apparenté à la puissante famille de Nemours, il est, après des études de théologie et peut-être de droit canon, nommé archidiacre de Noyon au plus tard en 1211. Il ne tarde pas à cumuler cette charge avec celle de chancelier de Notre-Dame, qu'il conservera jusqu'à sa mort - non sans avoir essayé sans succès d'obtenir en 1227 l'évêché de Paris. Ses responsabilités, et son caractère énergique, l'amènent à prendre une part active aux conflits qui agitent la jeune université de Paris, en 1219 d'abord, puis en 1229-1231. C'est ainsi qu'en cette dernière circonstance, il s'élève avec vigueur en faveur de l'autonomie de l'université, contre la régente Blanche de Castille et contre son propre évêque, Guillaume d'Auvergne.

Une personnalité aussi véhémement semble n'avoir pas laissé indifférents ses contemporains. Et l'œuvre diverse et abondante de Philippe est à la hauteur d'un tel tempérament. Elle reste néanmoins assez peu étudiée. Je suppose que, comme ses contemporains Guillaume

¹ Voir la substantielle esquisse biographique et prosopographique donnée par Nikolaus Wicki dans *Philippi Cancellarii Parisiensis Summa de Bono* (Berne, 1985, 2 vol.), t. I, p. 16*-28*. On peut la compléter par l'excellent article du *Dictionnaire de Spiritualité* (t. 12 /1, Paris, 1984, col. 1289-1297), dû à Nicole Bériou, qui fournit en outre une très large bibliographie.

d'Auvergne, Alexandre de Halès, Guillaume d'Auxerre, Hugues de Saint-Cher, notre auteur pâtit tant soit peu d'appartenir à une génération intermédiaire entre celles qu'illustrent à Paris les talents exceptionnels de Pierre Lombard et de Thomas d'Aquin. En outre, la diversité des domaines dans lesquels il a exercé son génie rend difficile une approche synthétique de celui-ci. Depuis toutefois la publication de sa monumentale *Summa de Bono* par Nikolaus Wicki², la pensée théologique de Philippe le Chancelier a suscité de nombreux commentaires. Son œuvre homilétique - même si, sur les quelque sept cents sermons qui lui sont attribués, huit seulement ont fait l'objet d'une édition moderne - commence également à retenir l'intérêt des spécialistes. En revanche, la troisième partie de la production de Philippe, celle qui nous intéresse ici, à savoir ses compositions en vers lyriques, reste encore largement pour la critique *terra incognita*. Et pourtant, son admirateur le trouvère Henri d'Andeli, dans l'éloge funèbre plein d'émotion qu'il consacre à sa mémoire, lui fait dire :

" Dex, tes jugleres ai été
Tos tens, et yver et esté (...).
Tos jors t'ai en chantant servi"³

("Mon Dieu, j'ai été ton jongleur en tous temps, hiver comme été. C'est par mes chants que, toujours, je t'ai servi").

Assurément, et même si certaines de ses compositions, comme le fameux *Bulla fulminante*, sont recueillies par toutes les anthologies de la poésie médiolatine, l'œuvre poétique de Philippe est beaucoup moins bien servie par la critique historique et philologique que celle des grands lyriques français, liés comme lui au monde de l'école, qui l'ont précédé de quelques décennies, Gautier de Châtillon et Pierre de Blois⁴. La seule et la dernière étude

² Cit. *supra* note 1.

³ "Le dit du Chancelier Philippe", v. 45-46 et 53 (dans : A. Héron, *Oeuvres de Henri d'Andeli*, Rouen, 1880, p. 32-33).

⁴ Aux travaux désormais classiques de Karl Strecker sur la lyrique de Gautier de Châtillon (*Die Lieder Walters von Châtillon in der Handschrift 351 von St. Omer*, Berlin, 1925, et *Moralisch-Satirische Gedichte Walters von Châtillon...*, Heidelberg, 1929) viennent aujourd'hui s'ajouter ceux de Carsten Wollin (*Saints'Lives by Walter of Châtillon*, Toronto, 2002). Le même Wollin a donné récemment une copieuse édition des *Carmina* de Pierre de Blois (Turnhout [CCCCM 128], 1998), largement fondée sur les hypothèses et propositions formulées par Peter

substantielle et stimulante sur l'œuvre lyrique de Philippe le Chancelier est à ma connaissance celle qu'a publiée Peter Dronke en 1987 dans *Studi Medievali*, pour essayer d'en fixer le canon sur la base de la tradition manuscrite et du jugement esthétique⁵. C'est sur elle que je vais prendre appui.

Les compositions poétiques de Philippe se répartissent, comme on le sait sans doute, entre pièces satiriques et pièces religieuses. Parmi celles-ci, quelques-unes sont dédiées à la Vierge Marie, ce qui est bien naturel de la part du chancelier de Notre-Dame. Elles s'inscrivent ainsi dans le droit fil de l'approfondissement de la réflexion mariologique dont témoignent déjà, près d'un siècle plus tôt, de nombreuses séquences d'Adam de Saint-Victor, suivi par quantité d'autres poètes et musiciens parisiens, et de l'essor de la dévotion à la Vierge qu'illustre aussi, en langue française, l'œuvre du moine et trouvère Gautier de Coinci, compatriote et contemporain exact de Philippe⁶.

La pièce qui nous intéresse porte le numéro 2 dans le catalogue de Dronke⁷. Sans vouloir entrer dans le détail des questions à la fois complexes et floues de classification générique, on la qualifiera de séquence, ou plus exactement, selon la terminologie de Hans Spanke, de "lai lyrique"⁸. Avant d'en venir au problème d'abord technique qui nous occupera ici, il vaut la

Dronke dans un article fondamental ("Peter of Blois and the Poetry at the Court of Henry II", *Mediaeval Studies* 38, 1976, p. 185-235 [repris dans : *The Medieval Poet and his World*, Rome, 1984, p. 281-339]).

⁵ "The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor", *Studi Medievali* 28 (1987), p. 563-592 [repris dans : *Latin and Vernacular Poets of the Middle Ages*, Hampshire, 1991, n° X].

⁶ Il est évidemment hors de propos de dresser ici l'état bibliographique circonstancié des études sur le développement spectaculaire en Occident du culte et de la théologie mariaux à partir du XI^e siècle. A propos de la foisonnante production hymnographique qui l'accompagne, et des circonstances historiques qui favorisent celle-ci, on consultera avant tout G.G. Meersseman, *Der Hymnos akathistos im Abendland*, 2 vol., Fribourg, 1958-1960 (Spicilegium Friburgense 2-3) et J. Szövérfy, *Marianische Motive der Hymnen. Ein Beitrag zur Geschichte der marianischen Lyrik im Mittelalter*, Leyde, 1985.

⁷ Le texte est reproduit en annexe à cet article, d'après l'édition qu'en a donnée G.M. Dreves au t. 20 des *Analecta Hymnica*, p.141-142 (n° 184) .

⁸ H. Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik* (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Ph.-Hist. Kl. III, 18), Berlin, 1936. Le "lai lyrique" (*Leich*) se distingue de la séquence, qui a acquis avec Adam de Saint-Victor une forme parfaitement rigoureuse et symétrique (AA BB CC, etc...), par son hétérométrie et son hétérostrophie. R. Falck (*The Notre-Dame conductus. A study of the repertory*, Ottawa, 1981) parle quant à lui de "conduit polyphonique" à propos de notre texte (notice n° 239). On trouvera en annexe à cet article une brève analyse formelle du poème *O Maria virginei*.

peine d'admirer la virtuosité, bien caractéristique de la manière du Chancelier (et dont, me semble-t-il, seule l'œuvre poétique de Pierre de Blois fournit l'équivalent), du jeu d'alternances croisées entre les rythmes et les rimes - en particulier les variations subtiles autour de la rime en *-ris*, souvent associée à Marie, *stella maris*. Sur le plan du contenu, le poème, comme beaucoup d'autres du même genre, entrelace un thème dévotionnel, celui de Marie consolatrice, *medicina doloris*, *spes miseris*, à un thème doctrinal, celui de la coopération de la Vierge à l'œuvre de Rédemption. Plus que sa thématique, assez conventionnelle, ce qui fait donc son prix, c'est la luxuriance des images, et surtout le jeu des sonorités, allitérations, paronomases, qui impriment dans la substance même du langage la profondeur paradoxale du mystère sacré. La strophe 9 - *Tu, generis / proles degeneris, / regeneras / genus in posteris* - en fournit un remarquable exemple : plus encore par sa forme que dans sa signification, une telle phrase exprime le moment central de l'histoire du *genus humanum*, celui, où, de dégénéré qu'il était, il est régénéré, où, selon le célèbre lieu commun, la salutation angélique, *Ave*, a renversé le nom, *Eva*, de celle qui avait introduit le péché dans le monde.

C'est précisément un condensé de l'histoire du Salut que laisse entendre la strophe 4 (*Post veteris / querelam sceleris, / osculum miseris / paries unionis*), sur laquelle je concentrerai enfin toute mon attention. Cette strophe pose un problème de texte : Peter Dronke corrige en effet le mot *miseris* (v. 3), donné par l'édition des *Analecta Hymnica*, en *inseriris*, sur la foi de deux manuscrits de Florence et de Londres⁹ - en revanche, le manuscrit de Wolfenbüttel donne quant à lui la leçon éditée *miseris*¹⁰ -, faisant de la sorte du mot *paries* un substantif au

⁹ Dronke, "Lyrical Compositions...", cit. n. 5, p. 571 et n. 23. Les manuscrits en question sont ceux de la Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plut. 29.1 (f. 237v-239v) et de la British Library Egerton 274 (f. 7v), l'un et l'autre de la fin du XIII^e siècle. La leçon *inseriris* est en outre transmise par le manuscrit de Châlons-en-Champagne, Archives départementales 3 J 250, saec. XIII^{med}, f. 10v-14 (cf. J. Chailley, "Fragments d'un nouveau manuscrit d'Ars Antiqua à Châlons sur Marne", in H. Anglès et alii (éd.) *In Memoriam Jacques Handschin*, Strasbourg, 1962, p. 140-150 [p. 148]).

¹⁰ Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek 1206 (Helmstedt 1099), saec. XIII, f. 43-46 [f. 44]. Le manuscrit de Munich, Bayerische Staatsbibliothek, gallo-rom. 42, saec. XIIIⁱⁿ, très détérioré, ne transmet hélas que la première strophe du poème (fragment D, fol. 1v - cf. L. Dittmer, *Eine zentrale Quelle der Notre-Dame Musik. Faksimile, Wiederherstellung, Catalogue raisonné, Besprechung und Transcriptionen*, Brooklyn (NY), 1959, p. 36, 78-79 et 264). Je n'ai pas vu le manuscrit de Prague, Chramovni Knihovna, N VIII, f. 38v, dont Monsieur Denis

vocatif, apposé au sujet du verbe, ce qui l'amène donc à traduire le passage : "You insert the kiss, you wall of union !" Cette *lectio difficilior* offre bien des séductions : elle évite la répétition déplaisante de *miseris* à deux vers d'intervalle, elle dessine à l'intérieur du poème une sorte de chaîne étymologique, puisque *reseras*, à la strophe 11, et *exseris*, à la strophe 12, répondent ainsi à *inseris*; et surtout - c'est son principal mérite aux yeux du savant anglais -, elle fait habilement entendre l'écho assourdi d'une histoire d'amour bien connue, celle des jeunes Pyrame et Thisbé, échangeant à travers la muraille fissurée (*paries*) qui sépare leurs deux demeures de timides signaux de tendresse (*osculum*). Philippe le Chancelier convoquerait donc ici la mémoire littéraire de son auditeur pour l'émouvoir plus encore avec le secours du touchant récit. Il n'y a là, en soi, rien d'invraisemblable : Philippe peut se prévaloir de l'autorité d'un maître aussi prestigieux qu'Alain de Lille, qui n'hésite pas à faire d'une sentence tirée d'Ovide le thème d'un sermon¹¹; sa propre prédication, selon la notice bien informée que lui consacre le *Dictionnaire de Spiritualité*, témoigne d'une solide "connaissance des poètes anciens et modernes"¹²; l'austère *Summa de Bono* elle-même cite à plusieurs reprises Horace et Ovide¹³; et, après Dronke, mon élève Natacha Pfister a mis en évidence plusieurs autres réminiscences classiques dans les poèmes attribués au Chancelier¹⁴. La correction se heurte pourtant, selon moi, à quelques objections solides. Tout d'abord, la *junctura osculum inserere* est très mal attestée. Le *Thesaurus linguae latinae* ne l'enregistre pas, non plus que le *Novum Glossarium Mediae Latinitatis*. Mes investigations m'ont toutefois permis d'en repérer une occurrence significative... mais dans celle des élégies amoureuses d'Ovide qui est probablement la plus épicée de toutes¹⁵. Un tel transfert de contexte, dans un

Escudier, responsable de la section de musicologie de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (Orléans) a eu l'amabilité de me signaler l'existence.

¹¹ Cf. M.-Th. d'Alverny, *Alain de Lille. Textes inédits*, Paris, 1965, p. 136-137.

¹² *Loc. cit.* (n. 1), col. 1293.

¹³ Wicki, *Summa de Bono...*, cit. n. 1, ad indicem (t. 2, p. 1144 et 1146).

¹⁴ "Philippe le Chancelier : quelques réflexions sur sa poétique" (Mémoire de licence dactyl., Université de Lausanne, septembre 2002).

¹⁵ *Osculaque inseruit cupide luctantia linguis / Lasciuum femori supposuitque femur* (am. 3, 7, 9-10). Dans la rhétorique antique des gestes de l'amour, l'attitude de l'amant qui s'abandonne passivement aux assauts que lui

poème évidemment dénué de toute intention parodique, serait passablement étrange. D'autre part, que peut bien signifier le qualificatif de *paries*, appliqué à la Vierge ? Une paroi, c'est ce qui sépare, ce qui empêche l'échange de baisers (voir l'histoire de Pyrame et Thisbé), non pas ce qui unit¹⁶. Les poètes, on le sait, ne sont pas avares d'imagination lorsqu'il s'agit de désigner la Vierge au moyen d'épithètes imagées, et Philippe le Chancelier se signale, selon Peter Dronke, par son inventivité en la matière¹⁷. Il n'en reste pas moins que, dans notre poème, aucune des autres images qui, de la strophe 1 à la strophe 8, de la "fleur de gloire virginal" (*virginei flos honoris*) à la "toison de Gédéon" (*vellus Gedeonis*), sont référées à Marie n'est totalement neuve et originale¹⁸. Les sermons inédits de Philippe pour les fêtes de la Vierge, où j'ai effectué quelques sondages¹⁹, ne désignent jamais celle-ci sous le vocable de *paries*. Enfin, ce terme ne semble constituer un prédicat de la mère de Dieu dans aucune des hymnes mariales des XII^e et XIII^e siècles auxquelles j'ai aussi largement que possible essayé

livre sa maîtresse pour réveiller son ardeur défaillante est proprement grotesque et révoltante. Par ailleurs, je dois à l'honnêteté de signaler que l'expression ici discutée se rencontre également chez Stace (Theb. 4, 20-21), imité par Claudien (carm. min, 30 (29), 215-216), mais dans un contexte très particulier, difficilement transposable à celui qui nous occupe : il s'agit de scènes à la fois touchantes et cocasses d'adieu à des guerriers s'apprêtant à partir au combat par leurs épouses, qui s'efforcent tant bien que mal de glisser un dernier baiser à travers la visière baissée du casque. Il n'est donc pas question d'exclure absolument que la *junctura*, même si je n'ai pas su en trouver de témoignage supplémentaire (ainsi, l'interrogation de la base de données *Patrologia latina database* n'a donné strictement aucun résultat), puisse avoir un sens autre qu'obscène. Il n'en reste pas moins qu'à l'intérieur d'une tradition littéraire bien connue de Philippe, qui cite plusieurs fois les *Amours* (Dronke, "Lyrical Compositions...", p. 573), elle est assurément très connotée.

¹⁶ Un sermon anonyme à la gloire de la Vierge, édité par la *Patrologie Latine* parmi les *opera spuria* de saint Bernard, définit d'ailleurs l'utérus de celle-ci comme le lieu où "a été brisé le mur d'inimitiés (*paries inimicitarum*) qu'avait édifié la désobéissance des proptoplastes entre le ciel et la terre" (PL 184, 1011).

¹⁷ Le critique fait même de l'originalité dans le choix des images un critère d'attribution. C'est ainsi qu'il refuse à Philippe la paternité de quatre hymnes à Marie qui "consist wholly in conventional phrasing", tandis que notre poème et le poème 1 *Ave gloriosa virginum regina* "are replete with unusual expressions and images" (*loc. cit.*, p. 584).

¹⁸ On en trouvera maint correspondant dans d'autres textes à l'aide du précieux inventaire des symboles et épithètes associés à la Vierge par A. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*, Darmstadt, 1967. Cf. aussi les analyses, moins systématiques, mais très pertinentes (à propos d'Adam de Saint-Victor), de F.J.E. Raby, *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford, 1927, p. 363-375, et de B. Jollès, *Adam de Saint-Victor. Quatorze proses du XII^e siècle à la louange de Marie*, Turnhout, 1994, *passim*.

¹⁹ Soit trois sermons *festivals* pour la Purification et deux pour la Nativité de Marie (Schneyer, *RLS* 4, n° 137, 138, 140, 232 et 233), que nous avons consultés d'après le manuscrit de Graz, Universitätsbibliothek 779, f. 25-30 et 93^v-97, dont Nicole Bériou nous a obligeamment communiqué le microfilm.

d'accéder, sans pour autant bien sûr prétendre à l'exhaustivité²⁰. La métaphore abrupte, non garantie par la tradition, apparaît donc assez suspecte.

Il n'est toutefois pas impossible de la justifier. Philippe le Chancelier ne mérite-t-il pas qu'on puisse lui faire crédit d'une absolue originalité ? Toute métaphore, même rebattue, a un jour été vive, fraîche et inédite. Ainsi, l'on pourrait songer à rapprocher la "paroi" de notre hymne de la *porta clausa* du livre d'Ézéchiél que deux séquences d'Adam de Saint-Victor réfèrent à la virginité à jamais scellée de Marie²¹. Dans une perspective analogue, mais selon une phraséologie plus voisine de celle de Philippe, l'épithète *muris* est parfois appliquée à la Vierge (d'après Ct 8, 10 : *Ego muris et ubera mea sicut turris*), plus souvent toutefois par des textes doctrinaux que poétiques : elle renvoie alors à la constance de ses vertus et/ou à la protection que, *turris Davidica*, elle offre aux fidèles contre le Malin²². On voudra bien convenir pourtant que, si c'était de cela qu'il s'agissait ici, l'alliance de mots *paries unionis* n'offrirait guère de sens, sauf à en faire un oxymore bien abscons²³. Une piste plus féconde est ouverte par la littérature allégorique, celle de l'exégèse et des recueils de distinctions, qui associent les emplois par l'Écriture du mot *paries* à une assez grande variété de sens spirituels. Je n'en retiendrai que ceux qui peuvent être utiles à mon propos et qu'énonce de façon synthétique Alain de Lille, dans ses *Distinctiones*. Pour cet auteur, vraisemblablement connu de Philippe le Chancelier, et qui commente en ce sens le verset 2, 9, du *Cantique des cantiques*, *En ille stat post parietem nostrum*, *paries*, c'est d'abord "la nature humaine du

²⁰ Cette affirmation se fonde sur des sondages très étendus effectués par mes soins dans les *Analecta Hymnica* (dont on espère qu'ils seront bientôt intégrés à la base de données *Poetria nova...*), la lecture attentive des textes reproduits par Meersseman (*Der Hymnos akathistos...*, cit. n. 6), ainsi que sur l'analyse minutieuse des index de l'ouvrage de ce dernier et de celui de Salzer, *Sinnbilder und Beiworte...* (cit. n. 18).

²¹ Ez 44, 2 : cf. Jollès, *Quatorze proses...*, cit. n. 17, p. 167 et 210. Dans le même champ sémantique, les termes d'*aula* et de *cella* sont des attributs archi-traditionnels de Marie.

²² Salzer, *Sinnbilder und Beiworte...*, cit. n. 17, p. 284-291.

²³ Ma collègue Helena Junod, de l'Université de Lausanne, - qu'elle soit ici remerciée pour ses suggestions - me fait toutefois remarquer que le choc sémantique entre *paries*, qui dénote séparation, et *unionis* pourrait renvoyer au paradoxe que constitue la maternité virginale, ce qui ne me convainc qu'à moitié... Observant par ailleurs que l'imagination de Philippe le conduit volontiers à appliquer à la Vierge des métaphores plutôt hardies empruntées au domaine de l'architecture, elle m'invite à rapprocher le syntagme en discussion ici de l'expression *compages unitatis*, qui se rencontre dans un autre chant marial du Chancelier, très proche de notre hymne par sa formulation (*Ave gloriosa virginum regina*, *Analecta Hymnica* 10, p. 89-90, n° 110, str. 4a, 5). Mais l'idée d'harmonie connotée par *compages* n'est pas dans *paries*...

Christ". A propos du même verset scripturaire, il associe en outre, de façon plus précise, le "mur" derrière lequel se tient le Fiancé à notre condition mortelle, que le Christ a assumée "lorsqu'il a pris chair de la Vierge". Enfin, prenant en compte le fait que la paroi borne, qu'elle limite, il réfère la phrase de Salomon à la connaissance nécessairement floue et imparfaite, *per speculum in aenigmate*, que nos sens grossiers nous permettent ici-bas d'avoir de la divinité²⁴. Ces interprétations relient donc les sens allégoriques du mot *paries* au dogme de l'Incarnation, ce qui s'accorde plutôt bien au contexte de notre poème. J'emprunte d'autre part une lecture analogique plus isolée, me semble-t-il, du mot *paries* à une épigramme biblique pseudo-hildebertienne qui, à propos du verset de saint Paul *Vos templum Dei estis* (I Cor 3, 16), met en correspondance les trois parties du temple, fondations, murs et toit, avec les trois vertus théologiques : dans ce système, *paries* est assimilée à la charité²⁵. A la lumière de ces équivalences symboliques, l'épithète pourrait donc dans notre texte désigner le corps de la Vierge comme le lieu d'amour où se révèle obscurément à notre intellect limité l'**union** des deux natures, divine et humaine, du Christ.

On conviendra toutefois que la cohérence du texte n'est ici atteinte qu'au prix de contorsions intellectuelles bien laborieuses. C'est pourquoi je crois qu'il faut résolument abandonner l'hypothèse textuelle de Peter Dronke, si brillante et aussi fondée philologiquement (mais qu'est-ce que l'adjonction ou la suppression d'un jambage ?) qu'elle puisse être. Pour moi, un lecteur ou un auditeur du XIII^e siècle, lorsqu'il entend résonner le mot *paries* en contexte marial, pensera spontanément non pas à un mur, mais au verset prophétique d'Isaïe : *Ecce*

²⁴ *Paries proprie dicitur humana Christi natura; unde in Cant. : En ille stat post parietem nostrum; Christus post parietem nostrum stetit quando humanam naturam assumpsit (...). Dicitur etiam mortalitas quae impedit ne videamus divinam Christi naturam, id est intellectu comprehendamus; unde secundum aliam expositionem : Ecce ille stat post parietem nostrum, quia mortalitas quasi paries interponitur inter nos et Deum ne comprehendamus ipsum; post parietem Christus stetit cum mortalem carnem de virgine sumpsit* (Alain de Lille, *Distinctiones dictionum theologicalium*, PL 210, 891-892). Cf. aussi Honorius Augustodunensis, *Sigillum Mariae*, ch. 2, PL 172, 502-503, et ps. Raban Maur (Garnier de Rochefort), *Allegoriae in universam Sacram Scripturam*, PL 112, 1022.

²⁵ *Fundamenta - fides -, paries - dilectio supplex -, / Tectum - spes - templum pectoris efficiant* (PL 171, 1279).

virgo concipiet et pariet filium (7, 14)²⁶. Nos deux vers se traduiront donc : "Tu enfanteras pour les misérables le baiser de l'union" - ce qui, certes, n'est pas non plus d'une clarté aveuglante. Mais la difficulté, qui tient là au sens du mot *osculum*, peut aisément être dissipée. Il suffit pour cela de se référer aux commentaires de saint Bernard sur le *Cantique des cantiques* : ce dernier, à la fin du deuxième des quatre-vingt six sermons qu'il consacre à l'épithalame biblique, identifie explicitement le "baiser" du premier verset (*Osculetur me osculo oris sui*), au "médiateur entre Dieu et les hommes, Jésus homme et Christ"²⁷ - donc lieu de l'union hypostatique. Or, de l'avis des spécialistes unanimes, Philippe le Chancelier est, de tous les scolastiques, celui qui connaît le plus profondément et apprécie le mieux l'œuvre de l'abbé de Clairvaux, notamment ses *Sermons sur le Cantique*, qu'il cite et commente fréquemment; c'est lui qui le premier appliquera à Bernard l'épithète, appelée à devenir commune, de *citharista Marie*, ce qui dénote, soit dit en passant, une approche bien spécifique et orientée de la doctrine du maître cistercien, conçue comme source privilégiée de références mariologiques²⁸. Si *osculum*, c'est le Christ incarné, ce que suggèrent aussi les recueils de distinctions²⁹, la question de l'interprétation de nos deux vers est donc presque entièrement résolue. Pas tout à fait cependant, étant donné que la *junctura osculum unionis* ne figure nulle part dans l'œuvre de Bernard, ni dans aucun des commentaires du XII^e siècle au *Cantique des cantiques*. Mais le concept d'*unio*, référé au processus qui a pour effet l'alliance des deux natures, fait par ailleurs l'objet d'analyses fort savantes et subtiles de la part de

²⁶ Il n'est pas sans intérêt de remarquer que l'un des "miracles" de Gautier de Coinci met en relation directe la lecture de la prophétie d'Isaïe par un dévot passionné de la Vierge Marie et le baiser - sur la bouche - qu'il reçoit d'elle en songe ("Dou soucretain que Nostre Dame visita", dans F. V. Koenig (éd.) Gautier de Coinci, *Miracles de Nostre Dame*, t. 3, Genève, 1966, p. 16-17).

²⁷ ... *porro ipsum osculum esse nil aliud quam mediatorem Dei et hominum, hominem Christum Iesum* (éd. J. Leclercq et H. Rochais dans : *Sancti Bernardi opera*, t. 1, Rome, 1957, p. 14).

²⁸ Cf. J. Leclercq, "Sermon de Philippe le Chancelier", *Cîteaux* 6, 1965, p. 205-213 (repris dans : *Recueil d'études sur saint Bernard et ses écrits*, t. 3, Rome, 1969, p. 325-336, au chapitre "Témoins de la survie de s. Bernard"); Wicki, *op. cit.*, t. 1, p. 47* : "Il (sc. Philippe) a contribué davantage que n'importe lequel de ses contemporains à la revalorisation des grandes figures du XII^e siècle, saint Anselme, saint Bernard, Hugues et Richard de Saint-Victor"; J. Verger, "Saint Bernard et les scolastiques", dans P. Arabeyre, J. Berlioz et Ph. Poirrier (éd.) *Vie et légendes de saint Bernard de Clairvaux. Création, diffusion, réception (XII^e-XX^e siècles)*, Cîteaux, 1993, p. 201-210.

²⁹ Ainsi, Alain de Lille, *Distinctiones... : Osculum proprie dicitur Incarnatio, unde in Cant. : Osculetur me osculo oris sui. (...) Dicitur unio pacis...* (PL 210, 886).

Philippe, dans plusieurs de ses *Questions sur l'Incarnation* transmises par le fameux manuscrit de Douai 434³⁰. Il marquerait donc ici en quelque sorte la signature théologique de notre auteur.

En somme, la strophe 4 de l'hymne *O Maria virginei* résume en peu de mots toute l'économie du Salut : elle oppose l'évocation de la Chute, en termes juridiques (*querela* désigne dans les chartes de l'époque l'amende imposée en réparation d'un *commune delictum* - et existe-t-il de *delictum* plus *commune* que le Péché originel ?³¹), par les deux premiers vers, à celle de l'Incarnation rédemptrice par les deux suivants. Elle annonce la strophe 11, qui lui répond terme pour terme sur le mode d'une progression rhétorique subtile : au datif *miseris* (l'humanité déchue) se substitue là *liberis* (l'humanité rachetée), le subjonctif *reseras* fait écho au futur *paries*, l'annonce de la délivrance future (*spem aeterni muneris*) renvoie au souvenir inscrit dans l'histoire de l'Incarnation salvatrice...³²

Tout est-il donc dit ? pas encore. Car je crois que l'intuition de Peter Dronke, qui repère dans nos vers une allusion à l'histoire de Pyrame et Thisbé, est foncièrement juste. Et cela pour deux raisons. Tout d'abord parce que, selon les concordances informatisées et mes propres dépouillements, les seuls autres contextes poétiques qui associent de façon rapprochée les

³⁰ Cf. W.H. Principe, *The Theology of the hypostatic Union in the early thirteenth century, volume IV : Philip the Chancellor's theology of the hypostatic union*, Toronto, 1975, p. 158-177 (*Quaestiones* 2 et 3 *De Incarnatione*).

³¹ Sur ce sens de *querela*, voir le *Glossarium* de Du Cange, qui cite à propos plusieurs chartes de Henri II; quant à la description du rapport entre Dieu et sa créature en termes de droit de propriété, elle est notamment illustrée par le *Cur Deus homo* d'Anselme, que connaît bien aussi Philippe.

³² Cette symétrie nous permet de répondre à une objection théorique contre l'interprétation de *paries* comme un verbe : pourquoi l'auteur emploierait-il un futur dans un texte rédigé, dans l'ensemble, au présent ? Parce que l'invocation se fait aussi narration : la str. 4, où l'emploi de *paries* est par ailleurs motivé par la rencontre intertextuelle avec Isaïe, renvoie au temps de l'Ancienne Loi (*post veteris querelam sceleris*), que conclura la venue du Rédempteur, la str. 11 à celui de l'attente eschatologique (*post iugum oneris*, le poids de la vie terrestre), où l'intercession de Marie désormais reine du ciel (str. 7-8) doit ouvrir les voies du Salut. Nous demeurons en revanche plus embarrassé par la répétition fâcheuse du mot *miseris* en contexte proche (str. 4, 3 et 5, 1). On peut contourner la difficulté en constatant que Philippe n'est pas dans le poème spécialement économe de répétitions : ainsi, celles d'*ole(i)* (2, 3 et 3, 4), de *thron(i)s* (7, 4 et 8, 2), d'*operis* (10, 1 et 2), de *liber(a)s* (10, 3 et 11, 1) - mais dans chacun de ces cas, il y a variation, soit du fait de la flexion grammaticale, soit en vertu d'une homonymie (*operis* est tour à tour ablatif d'*opera* et génitif d'*opus*). Les seuls mots répétés à l'identique sont *vitae* (1, 3 et 14, 4 - cf. aussi 7, 3, *vita*) et *spem* (11, 3 et 14, 4 - cf. aussi 5, 1, *spes*), mais ils sont assez distants. Sur ce point, la difficulté subsiste... sauf à faire de *miseris* le futur antérieur ou le subjonctif parfait de *mitto* (cf. *infra*, n. 47).

mots *paries* et *osculum*, ainsi que l'idée d'union, sont constitués et par les vers 73 à 75 du chant 4 des *Métamorphoses*, où Ovide, relatant la triste aventure des jeunes amants de Babylone, évoque leurs conversations clandestines à travers la fente du mur³³, et par la strophe 3, sur le même sujet, de la belle et mystérieuse chanson d'amour *Parce continuis*, du début du XII^e siècle³⁴. Ensuite, parce qu'il n'est pas de légende empruntée à la mythologie gréco-latine plus populaire au tournant des XII^e et XIII^e siècles : réécrit par les poéticiens Matthieu de Vendôme et Gervais de Melkley, ainsi que par plusieurs anonymes, le récit ovidien est alors un lieu obligé de l'enseignement scolaire de la rhétorique, comme l'a montré Robert Glendinning³⁵; le plus ancien poème narratif à sujet amoureux composé en langue française, au milieu du XII^e siècle, est un lai de Pyrame et Thisbé³⁶. Il n'est donc pas du tout incongru de penser que Philippe le Chancelier, en citant la lettre d'Isaïe et de Bernard, fait aussi résonner la voix d'Ovide.

Reste à comprendre le sens que peut revêtir l'allusion dans un poème liturgique à la Vierge Marie. La relation entre les deux thèmes ne va pas de soi, bien au contraire : on se souvient

³³ "*Inuide - dicebant - paries, quid amantibus obstas ? / Quantum erat ut sineres toto nos corpore iungi, / Aut, hoc si nimium est, uel ad oscula danda pateres ?*". On notera en outre que le contexte suggère l'idée de malheur (*inuide... obstas*) : les quatre mots sur lesquels nous raisonnons figurent donc, explicitement ou en filigrane, dans les trois vers d'Ovide.

³⁴ *Vivit aduc Piramus, / Tispe dilectissimus, / et amorum concia / parietis rimula, / primum illis cognita, / qua sibi colloquia / dividebant intima; / optimus colloquiis / sed infidus osculis, / disparabat corpora / paries spiritibus / solis quidem pervius* (éd. P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, 1968², t. 2, p. 341). Ce texte, parfois attribué à tort à Pierre Abélard, a fait l'objet d'abondants commentaires. On se bornera à renvoyer à celui qu'en donne Peter Dronke ("The Return of Eurydice", dans : *Sources of Inspiration. Studies in Literary Transformations, 400-1500*, Rome, 1997, p. 263-292 [275-292]). Ce rapprochement est particulièrement intéressant : en effet, à la différence des textes narratifs, où la scène de la "conversation à travers le mur" est marquée du sceau du chagrin de la séparation, le texte lyrique fait de la paroi, dans l'interstice de laquelle l'amour se sublime en musique et en chant, le lieu de l'union spirituelle des cœurs. On aimerait à croire que ce texte, à la tradition manuscrite pauvre et chaotique, a pu être connu de Philippe, mais rien ne permet de l'attester. Il faut noter par ailleurs qu'aucune des autres *retractationes* poétiques médiévales de la légende de Pyrame et Thisbé (cf. note suivante) n'associe les mots *paries* et *osculum* (elles parlent plutôt de *murus* et de *basia*).

³⁵ "Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom", *Speculum*, 61 (1986), p. 51-78. Édition de ces textes par E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris, 1924, p. 331-336; P. Lehmann, *Pseudo-Antike Literatur des Mittelalters*, Leipzig - Berlin, 1927, p. 31-63; B. Harbert, *A Thirteenth-Century anthology of Rhetorical Poems*, Toronto, 1975, p. 54-60 et 56-68; F. Munari, *Mathei Vindocinensis opera*, vol. II, Rome, 1982, p. 43-56.

³⁶ Éd. et trad. E. Baumgartner, Paris, 2000. On rappellera par ailleurs que Tristan, dans le roman éponyme de Thomas d'Angleterre, chante devant la cour du roi Marc un "lai de Pyrame", qui constitue en quelque sorte le miroir de sa propre aventure, et que les troubadours Guiraut de Cabreira (ca. 1160-1170), Arnaut de Mareuil (ca. 1180) et Raimbaut de Vaqueiras (ca. 1200), ainsi que Chrétien de Troyes, dans son *Chevalier de la Charrette* (ca. 1180) citent Pyrame et Thisbé comme le modèle des parfaits amants (cf. E. Faral, *Recherches sur les sources latines des sources et romans courtois du moyen âge*, Paris, 1913, p. 9-12).

peut-être qu'au début du *De ordine*, Augustin s'emploie à détourner son ami Licentius de composer un poème sur Pyrame et Thisbé, occupation pernicieuse qui l'écarte des vraies valeurs spirituelles, et il condamne "ce zèle à chanter et à hurler des vers qui dressent entre toi et la Vérité un mur aussi cruel que celui qui sépare tes amants."³⁷ Huit siècles plus tard, le regard que l'on porte sur la légende antique a toutefois changé considérablement. On voudra bien m'autoriser, pour le prouver, à un détour chronologique. L'*Ovide moralisé*, quand il entreprend de donner la signification chrétienne de la fable, identifie la mort de Pyrame, suicidé par amour, au sacrifice du Christ et Thisbé à l'âme dévote³⁸. Cela ressort encore plus clairement d'une version tardive, en prose, de ce texte, où on lit notamment :

"Par Pyrame je puis entendre le benoit filz de Dieu et par Tysbee l'ame humaine. Lesquelz des le commencement s'entr'aimèrent merveilleusement et par charite et amour se conclurent estre joins ensemble".

Ou encore :

"Or nous pouvons par Tisbee la pucelle entendre la glorieuse vierge Marie, a laquelle le filz de Dieu vint par incarnation"³⁹.

Ce texte date des années 1480. Mais déjà, vers la fin du XIII^e siècle, ce qui nous rapproche sensiblement de Philippe le Chancelier, la Bible en vers français de Jean Malkaraume fait de l'histoire de Pyrame et Thisbé le contrepoint allégorique du poème nuptial de Salomon⁴⁰.

Ce que je voudrais suggérer, c'est que déjà le lai anonyme des années 1150, sans être aussi explicite, porte en lui les germes d'une telle identification⁴¹. Pour faire bref, je n'en fournirai que trois indices :

³⁷ *Irritor, inquam, abs te versus istos (...) cantando et ululando insectari, qui inter te et veritatem immanio rem murum quam inter amantes tuos conantur erigere* (Aug., ord. 1, 3, 8).

³⁸ "*Ovide moralisé*". *Poème du commencement du quatorzième siècle*, éd. C. De Boer, t. 2, Amsterdam, 1920, p. 18-39.

³⁹ Éd. W.G. van Emden, "L'histoire de Pyrame et Thisbé dans la mise en prose de l'*Ovide moralisé*", *Romania* 94 (1973), p. 37-47 (p. 46-47).

⁴⁰ Cf. J.R.S. Smeets, "Le 'duis' de Pyramus et Thisbé dans la Bible de Malkaraume", dans R.E.V. Stuip (éd.) *Langue et littérature du Moyen Âge*, Assen, 1978, p. 74-83.

⁴¹ Un tel rapport avait déjà été mis en évidence par Christopher Lucken dans son mémoire de licence inédit *La blessure d'amour (Le sang et la littérature)*, notamment aux p. 159-170 (Université de Genève, 1985).

- 1- Une coïncidence de motifs : la fiancée du *Cantique* déclare (5, 4) : *Dilectus meus misit manum suam per foramen*. Ce *foramen*, mystérieux trait d'union entre le *sponsus* et sa bien-aimée, c'est la *rima*, la fente qui craquelle le mur de leurs palais contigus, par laquelle les jeunes amants, dans un passage du lai qui amplifie considérablement le développement correspondant chez Ovide, échangent des gages d'amour⁴².
- 2- L'adjonction d'un motif : dans le poème en ancien français, Thisbé, lorsqu'elle se rend au rendez-vous nocturne auprès du tombeau de Ninus, est observée par les gardiens des remparts de la cité⁴³. De ceux-ci, les *Métamorphoses* ne disent pas un mot. En revanche, le *Cantique*, relatant les errances anxieuses de la fiancée, précise : *Invenerunt me custodes qui circumeunt civitatem* (5, 7). Il y a là un rapprochement qui ne semble pas purement accidentel.
- 3- Surtout, une similitude formelle : chez Ovide, les cent dix vers consacrés à l'histoire de Pyrame et Thisbé sont purement narratifs et descriptifs. Dans le lai français, le récit est entrecoupé des longs passages dialogués en vers lyriques, où les deux héros s'avouent mutuellement leur passion et leurs craintes. Autant dire que la forme de l'énoncé se modèle ici sur celle du *Cantique* de Salomon⁴⁴.

Je n'irai pas jusqu'à affirmer que l'auteur français anonyme a entendu paraphraser, ni même transposer fidèlement, le poème sacré. Mais c'est à coup sûr à lui qu'il emprunte les éléments d'un discours amoureux. Pour un lecteur aussi fin, aussi attentif au poids des mots que Philippe le Chancelier, ces résonances devaient être sensibles.

⁴² Dans le lai, c'est sa ceinture, signe peu équivoque du don de soi, que Thisbé glisse par la fente (v. 319-322, éd. cit. n. 36, p. 42). Cf. Lucken, *La blessure...*, cit. n. 38, p. 125-129.

⁴³ *Ja ert desi qu'as mur venue* [sc. Thisbé] / *Quant une gaite l'a veüe* (v. 620-621, Baumgartner, éd. cit. n. 36, p. 62).

⁴⁴ Il nous semble à cet égard particulièrement révélateur que l'auteur anonyme de l'*Ovide moralisé*, qui d'ordinaire donne une paraphrase élégante et exacte des *Métamorphoses* en octosyllabes à rimes plates, ait préféré ici à une traduction de son cru la citation littérale et *in extenso* du lai du XII^e siècle: c'est sans aucun doute qu'il avait le sentiment que ce texte, tel qu'il était, s'adaptait pleinement à son propos pédagogique et apologétique. Nous nous réservons de publier une analyse d'ensemble du livre 4 de l'*Ovide moralisé* qui établira fermement ce point.

Reste un dernier problème : qui est la fiancée du *Cantique des cantiques* ? Selon l'antique tradition d'Origène et d'Ambroise, reprise en charge par saint Bernard, c'est l'âme sainte. Les exégètes carolingiens y voient une figure de l'Église. Mais, suivant une troisième ligne interprétative, qui prend corps dans les années 1120 avec Honorius Augustodunensis et Rupert de Deutz, relayés par Hugues de Saint-Victor - un autre des *auctores* de Philippe -, la *sponsa* est identifiée à la Vierge Marie⁴⁵. Cette proposition de l'exégèse sera aussitôt accueillie avec enthousiasme par l'iconographie, qui représente désormais volontiers, ainsi que Jean Wirth l'a récemment montré, le fiancée du *Cantique* sous les traits de la Vierge à l'enfant⁴⁶. Est-il besoin d'en dire plus ? Le cercle herméneutique, me semble-t-il, est désormais bouclé... et l'on s'aperçoit dès lors que les deux analyses concurrentes de la strophe sont également justes : si elle renvoie d'abord (*paries* pris comme un verbe) à la célèbre prophétie que rappelle la liturgie de l'Annonciation, elle désigne aussi Marie comme le point de passage, de contact (*paries* substantif), où l'amour de Dieu (*osculum*) se communique (*unionis*) à la race humaine⁴⁷. L'allusion classique inscrite dans les mots, filtrée par les lectures "à plus haut sens" dont elle commence à faire l'objet, a pour fonction de surdéterminer l'effet de signification induit par l'ensemble de la strophe, voire par l'hymne entière. Dans ce poème, chaque mot est calculé, presque chaque syllabe, ce que confirmerait une analyse de la matière phonique que l'on n'a pas la place ni la capacité de développer ici. Et l'on est en droit de considérer que chacune des autres strophes aurait pu donner lieu à des développements aussi méticuleux...⁴⁸

⁴⁵ Voir les références données par J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999, p. 426-428. Il est à noter qu'avant la composition des *Sermons sur le Cantique*, il est arrivé à Bernard de souscrire aussi à cette identification.

⁴⁶ Wirth, *L'image...*, cit. n. 42, p. 430-441 (voir en particulier la figure 177 de la p. 431, reproduction extraite d'un manuscrit de la fin du XII^e siècle de l'initiale O du *Cantique*, où l'on voit l'enfant Jésus donner l'*osculum* à sa mère).

⁴⁷ Il faut alors entendre *miseris* comme le futur antérieur - ou, mieux, le subjonctif parfait, à valeur impérative - du verbe *mitto* : à défaut de pouvoir appliquer un baiser sur la bouche de son amant, Thisbé lui "envoie" un signe d'amour qui en tient lieu.

⁴⁸ Pour n'en prendre qu'un exemple, la paronomase *luto lateris* (str. 10, 4) renvoie littéralement à l'asservissement des Hébreux, contraints par Pharaon d'effectuer de durs travaux de terrassement (Ex 1, 14 : ... *perducebant*

En droit, vraiment ?... J'annonçais une réflexion sur la poétique de Philippe le Chancelier. J'ai cru pouvoir accrocher cette réflexion à quatre mots, voire à un jambage. Lorsque j'ai rédigé ce texte, et plus encore en le remaniant pour la publication, je me suis demandé si une telle démarche n'avait pas quelque chose d'exagéré, voire de futile. A l'exécution musicale, l'écart sonore entre *miseris* et *inseris* est pour l'oreille à peine perceptible⁴⁹. Autant dire que l'hypothèse ici défendue ne se fonde sur aucune certitude scientifique, mais sur l'intime conviction. Celle-ci ne sait guère prendre appui que sur une analogie : les bâtisseurs des cathédrales sculptaient, dit-on, pour le faîte de l'édifice des ornements et des figures dont ils savaient que jamais l'œil humain ne les contemplerait, destinés à Celui-là seul dont ils honoraient la grandeur. Ne voudra-t-on imaginer que, *mutatis mutandis*, le matériau du langage ait été soumis à semblable travail ? Ainsi, nous verrions le poète théologien convoquer tous les éléments de sa vaste culture pour les mettre "gratuitement" au service de la louange sacrée et surtout parvenir à inscrire dans les mots la richesse plurielle du sens. Philippe est le contemporain de l'essor de la polyphonie parisienne, qu'il a sans doute favorisé (Pérotin, dit "le Grand", a mis en musique l'un de ses *conductus*⁵⁰). De même que l'art de l'*organum* fond entre elles des mélodies distinctes, retentit dans notre hymne l'accord des voix du prophète et de Salomon, de Bernard et même d'Ovide. Ainsi faite polyphonie, la polysémie des paroles d'autorité se résout harmonieusement en offrande lyrique unanime.

vitam operibus duris luti et lateris), c'est-à-dire, selon la typologie classique, à l'esclavage que constitue la vie terrestre de chaque individu. Mais il n'est pas non plus tout à fait insensé d'y voir aussi une allusion cryptée au couple primordial, Adam, façonné par Dieu avec le "limon de la terre" - autant dire de la boue -, et Ève, engendrée de son flanc (*latus* au génitif). Les jeux sophistiqués sur l'homonymie et sur la flexion intégreraient donc l'aventure personnelle des orants, les locuteurs à la première personne, au plan de Salut conçu pour l'humanité entière. Expression simultanée de l'individuel et de l'universel, ou plutôt expression, par l'individuel, de l'universel, le projet littéraire du lyrisme (sacré ou profane) est bel et bien réalisé ici.

⁴⁹ Cf. l'enregistrement qu'en ont récemment donné, d'après le manuscrit de Wolfenbüttel, les spécialistes américaines de musique médiévale "Anonymous 4" (disque HMU 907312, *La Beate Marie. Songs to the Virgin from 13th- Century France*, 2002, page 4).

⁵⁰ Le poème *Beata viscera Marie* (*Analecta Hymnica* 20, p. 148-149 - Dronke n° 37).

Jean-Yves Tilliette
Université de Genève

ANNEXE 1 : TEXTE

(d'après l'édition de G.M. Dreves et C. Blume, *Analecta Hymnica* 20, n°184, p. 141-142)

- | | |
|--|--|
| <p>1. O Maria, virginei
Flos honoris,
Vitae via, lux fidei,
Pax amoris.</p> | <p>2. O regina, tu laquei,
Tu doloris
Medicina, fons olei,
Vas odoris.</p> |
| <p>3. Tu vulneris
Medelam reperis,
Aegris efficeris
Oleum unctionis.</p> | <p>4. Post veteris
Querelam sceleris,
Osculum miseris (inseris Dronke)
Paries unionis.</p> |
| <p>5. Spes miseris,
Thesaurus pauperis,
Limes itineris,
Radius visionis.</p> | <p>6. Assequeris
Quidquid petieris,
Sola prae ceteris
Potior es in donis.</p> |
| <p>7. Tu mors inferis,
Praedo tu praedonis,
Vita superis
Superior es in thronis.</p> | <p>8. Arca foederis,
Thronus Salomonis,
Vestis poderis,
Tu vellus es Gedeonis.</p> |
| <p>9. Tu, generis
Proles degeneris,
Regeneras
Genus in posteris.</p> | <p>10. Ex operis
Servilis operis
Nos liberas
A luto lateris.</p> |
| <p>11. Tu liberis
Post iugum oneris
Spem reseras
Aeterni muneris.</p> | <p>12. Tartarei
Catenas carceris
Comminuis,
Captivos exseris.</p> |
| <p>13. Siderei
Formam characteris
Restituis
A sorde pulveris.</p> | <p>14. Aculei
Dolorem conteris
Et mortuis
Vitae spem aperis.</p> |
| <p>15. Funerei
Debitum cineris
Nos exuis
Induisque coronis.</p> | |

ANNEXE 2 : STRUCTURES FORMELLES DU POÈME

[N.B.: Selon des conventions usuelles, les chiffres indiquent le nombre de syllabes de chaque vers, la mention p ou pp l'accentuation paroxytone ou proparoxytone de ceux-ci, les lettres les rimes].

Str. 1-2 2 x (8pp + 4p) / abab
 Str. 3-6 4pp + 6pp + 6pp + 7p / cccd
 Str. 7-8 5pp + 6p + 5pp + 8p / cdcd
 Str. 9-11 2 x (4pp + 6pp) / ccec
 Str. 12-14 2 x (4pp + 6pp) / acfc
 Str. 15 4pp + 6pp + 4pp + 8p / acfd

Remarques : 1) On notera d'abord la prépondérance de la rime c, en *-eris* (32 occurrences sur 60 vers), dont en outre les rimes b, en *-oris* - à rapprocher de la rime d, en *-onis* -, et la rime e, en *-eras*, constituent en quelque sorte des variantes; la rime "pauvre" en *-is* se rencontre dans 49 vers sur 60, et l'allitération en *-i* dans 57. D'où une impression d'**homogénéité**, que vient renforcer le fait que les strophes, toutes des quatrains, sont de calibre sensiblement équivalent, entre 20 syllabes (str. 9 à 14) et 24 (str. 1-2 et 7-8).

2) La structure induit d'autre part des **effets d'écho** : ainsi, les str. 7-8 répondent, par l'alternance des rythmes, l'agencement des rimes et le nombre de syllabes, aux str. 1-2; les deux premiers vers des str. 3 à 6 annoncent ceux des str. 9 à 15, leurs deux derniers ceux des str. 7-8 (un vers paroxyton suit un vers proparoxyton, pour un total de 13 syllabes).

3) Il faut encore remarquer le jeu subtil des **symétries et dissymétries** : ainsi, les deux derniers vers (4pp + 8p) renversent les deux premiers (8pp + 4p). Au niveau de l'ensemble du poème, on aura constaté que, du point de vue rythmique, les strophes - sauf bien entendu la dernière - vont par paires ou par groupes de paires; mais sur le plan de la rime, l'ensemble rythmiquement tout à fait homogène constitué par les str. 9 à 14 se subdivise en deux groupes de trois strophes - subreptice intrusion de l'impair, dans le passage le plus dramatique du texte, qui interdit de considérer celui-ci comme une séquence.

4) On doit enfin insister sur la densité exceptionnelle des **figures de mots**, qui à la fois donnent sa couleur propre à chaque strophe et soutiennent la cohérence de l'ensemble. Sans en dresser l'inventaire complet, on fera un sort : à la synonymie *tu doloris medicina* / *tu vulneris medelam*, qui assure le lien entre les str. 2 et 3, par ailleurs différentes du point de vue de la syntaxe, du rythme et de la rime; à l'antithèse *mors inferis* (7, 1) / *vita superis* (7, 3) encore soulignée par le polyptote *praedo ... praedonis* qu'elle encadre, ces trois vers mettant en valeur le caractère de coup de force inouï qu'est l'œuvre de Rédemption, tandis que le quatrième vers de la même str. 7 est développé par les images bibliques, évocatrices de la gloire céleste, concentrées dans la str. 8; à la dure allitération en c- que martèle la str. 12 en vue de fournir le reflet sonore de la cruauté de la vie terrestre; au parallélisme syntaxique exact entre les vers 13, 1-3 et les vers 12, 1-3, ceux-là exprimant positivement l'idée que ceux-ci développent négativement; et ainsi de suite...

Cette pratique ingénieuse de la *variatio*, ces jeux entre le même et l'autre n'ont-ils pour fin que de produire un effet esthétique ? Nous espérons avoir suggéré qu'un texte comme celui-ci n'est pas pur assemblage de sons, qu'il est succession de mots, dont l'agencement fait sens. Aussi serions-nous tenté, nous déplaçant en direction du registre sémantique sans pour autant abandonner le registre formel, d'extrapoler de la brève analyse qui vient d'être proposée une division du texte en deux parties, comptant respectivement 8 et 6 strophes (la dernière jouant le rôle de *coda*), ou plus exactement (2 + 4 + 2) + (3+3) strophes - symétrie et dissymétrie ! La première invoque, au pas mesuré des cadences trochaïques, Marie consolatrice, reine trônant au ciel en majesté; la seconde, appuyée sur le rythme plus nerveux des finales proparoxytones, faite de strophes un peu plus courtes en nombre de syllabes, implore, en un mouvement plus dynamique, Marie libératrice et victorieuse du Mal. Ce qui n'empêche pas que, comme nous avons essayé de le montrer, elles se renvoient l'une à l'autre des échos, portés par la circulation des rimes et les reprises de termes.

Ainsi, la dernière strophe, la seule bâtie sur quatre rimes distinctes, apparaît-elle comme le couronnement nécessaire de l'architecture phonétique et sémantique édifiée par les quatorze précédentes : l'allure vive et anxieuse des trois premiers vers, calquée sur celle des strophes 12-14 pour évoquer la sévère loi de la mortalité humaine, débouche enfin sur le rythme apaisé de l'octosyllabe paroxyton, ponctué par la rime en *-onis*, qui connote, dans les strophes 3 à 8, la délivrance et le triomphe paradisiaques. Peut-être cela se perçoit-il à l'écoute de la musique : à qui sait l'entendre, elle semble bien accompagner un tel mouvement...

