

TISSAGES TEXTUELS ET TRANSCENDANCE DU SIGNE: AUTOUR DES POESIES VISUELLES DU HAUT MOYEN ÂGE

Cécile TREFFORT

Université de Poitiers

Centre d'études supérieures de civilisation médiévale

Par sa dimension graphique, l'écriture, fille du dessin, est par nature un art pictural¹. Vouée à fixer les sons (*vox*) et les choses (*res*) par la représentation (*imago*), elle entretient des liens étroits avec l'image même lorsque, devenue alphabétique, elle a pris ses distances avec la pictographie pour devenir un système abstrait de signes (*signa*) qui tout à la fois portent et révèlent les sens multiples du discours. Image non figurative, la lettre porte donc un langage visuel soumis à des contraintes externes (celles du *trivium* –grammaire, dialectique et rhétorique) qui font de l'acte de pensée un acte de communication. Au sein de toutes les productions écrites intimement liées à une langue et un système graphique donnés, la poésie fait figure de rebelle, jouant avec les multiples contraintes pesant sur elle pour gagner la liberté d'exprimer autre chose que la réalité visible, comme peut le faire le pinceau de l'artiste. La fusion entre *textus* et *imago* est poussée au paroxysme dans les *carmina figurata* de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge qui, en tant que cas limites, offrent un observatoire privilégié de ce qui est à l'œuvre dans bien d'autres manifestations poético-visuelles, à savoir la transcendance du signe pour atteindre l'invisible, voire le sublime.

Simul poesis et pictura

Vouée à une immense fortune jusqu'à l'époque contemporaine, la formule inspirée d'Horace, *ut pictura poesis*², en résumant le lien étroit existant entre

¹ Anne Zali, Annie Berthier dir., *L'Aventure des écritures. Naissances*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997.

² Horace, *Épîtres*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Belles lettres, 1967 (Collection des Universités de France – Guillaume Budé), pp. 202-226. Vers 9-10: *Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*.

création poétique et artistique, légitime en quelque sorte la recherche d'une véritable osmose entre les deux par l'abolition de la barrière sémiologique qui, dans certains discours savants du haut Moyen Âge, de Grégoire le Grand aux *Livres carolins*, semble les opposer. L'*Ars poetica* d'Horace est parfaitement connu dans le haut Moyen Âge: on le trouve mentionné dans les catalogues des bibliothèques carolingiennes³ et il arrive en huitième place des manuscrits et fragments des œuvres classiques répertoriés, pour les IX^e-XII^e siècles, par O. Munk Olsen, avec 135 manuscrits conservés dont une vingtaine antérieurs au XI^e siècle⁴. Venance Fortunat s'en réclame même explicitement lorsque, dans sa lettre à l'évêque d'Autun Syagrius accompagnant son poème figuré, il écrit:

Quelle sorte de présent la modicité de mes moyens pouvait-elle offrir? Comme j'hésitais sur le choix, dans ma léthargie, le mot de Flaccus le Pindarique me vint à l'esprit: «peintres et poètes ont toujours eu un droit égal d'oser ce qui leur plaît». Considérant ce vers, puisque dans chaque technique, l'artiste peut combiner ce qu'il veut, pourquoi ne mêlerait-on pas les deux techniques, de manière à tisser une seule toile qui fût à la fois poésie et peinture?⁵

Venance Fortunat va toutefois au-delà de la revendication d'une liberté créatrice du poète justifiée par la comparaison (*ut*) avec celle du peintre: il pousse l'audace jusqu'à les mélanger (*permiscere*), les entremêler intimement, en opérer la fusion à l'image de l'union hypostatique⁶, afin que l'œuvre soit à la fois (*simul*) poésie et peinture. Même si l'on peut douter, comme il l'affirme plus loin, qu'il n'était «guidé par aucun modèle»⁷ et donc qu'il

³ Gustav Becker, *Catalogi bibliothecarum antiqui*. I. *Catalogi saeculo XIII vetustiores*. II. *Catalogus catalogorum posterioris aetatis*, Bonn, Max Cohen, 1885, n° 20, 6 (ms de Berlin) et Anne-Marie Turcan, «Inventaire – Mannon de Saint-Oyen, O.S.B. (H) -1», dans *Libraria, Éditions d'inventaires*, Paris, IRHT, 2009 (Ædilis, Sites de programmes scientifiques, 4) [En ligne] <http://www.libraria.fr/fr/editions/inventaire—mannon-de-saint-oyen-osb-h-1>.

⁴ Birgen Munk Olsen, «La popularité des textes classiques entre le IX^e et le XII^e siècle», dans *Revue d'histoire des textes*, t. 14-15, 1984-1985, pp. 169-181, ici p. 177.

⁵ *Quid vero pro munere modicitas proferret? Cum in electione cunctarum, venit in mentem liturgico dictum Flacii Pindarici: pictoribus atque poetis quaelibet audendi semper fuit aequa potestas. Considerans versiculum, si quae vult artifex permiscit uterque, cur, etsi non ab artifice, misceantur utraque, ut ordiretur una tela simul poesis et pictura*. Venance Fortunat, *Poèmes. Livres I-IV*, éd. et trad. Marc Reydellet, Paris, Belles Lettres, 1994 (Collection des universités de France – Guillaume Budé), t. II, 1998, p. 28.

⁶ *Miscere* est par exemple utilisé par Léon le Grand dans un de ses sermons pour définir la nature du Christ. Voir Albert Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Strasbourg, Le latin chrétien, 1954, p. 534 (*ita ut naturae alteri altera misceretur*).

⁷ *Ne exemplo simili trahente ducebar*. Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 30.

n'avait pas connaissance de l'œuvre de Porphyre Optatien⁸, cela n'entame en rien la richesse de son témoignage et de son œuvre, qui opère une sorte de relais entre le (re)créateur des *versus intexti* du IV^e siècle et les auteurs carolingiens⁹.

Métaphores textiles

Il profite également de l'occasion pour prolonger et enrichir la métaphore textile de l'écrit héritée de l'Antiquité grecque, devenue familière au monde latin à partir de Cicéron¹⁰ et qui fait du *textus* un tissage de lettres, de mots, de phrases. Qualifiant d'arachnéen son art (*ars aragnea*) pour mêler les *fila picta* de son poème, Venance Fortunat s'inscrit dans la tradition d'Ovide qui, par la juxtaposition de la transformation des Piérides en pies après un concours de chant avec les Muses, au livre V de ses *Métamorphoses*, et de celle d'Arachné en araignée après un concours de tissage avec Minerve, au livre VI, tend à une fusion métaphorique du *carmen* et du *textus*¹¹. C'est ce qu'on retrouve d'ailleurs, attaché à la figure arachnéenne, dans le *Culex*, poème longtemps attribué à Ovide:

Comme des araignées, nous avons tissé notre ouvrage subtil¹².

Dans l'ensemble de sa lettre, Venance Fortunat file la métaphore textile. Dès le premier paragraphe, il joue sur les deux sens de *carminare*, «faire des vers» ou «carder la laine»¹³. Composant une toile nouée par les vers (*tela versibus laqueata*)¹⁴, il met sur le métier ses fils poétiques:

Quant à la lettre peinte qui est dans le sens vertical, elle s'accroche à un vers et court dans un autre et, pour ainsi dire, elle est fixe en tant que chaîne (*pro stamine*) et, en tant que trame (*pro trama*), elle court dans le tissu (*in trama*),

⁸ Luce Pietri, «*Ut pictura poesis*: à propos de quelques poèmes de Venance Fortunat», dans *Pallas. Revue d'études antiques*, 56 (2001), n° spécial *Hommage à Dominique Raynal*, pp. 175-186, ici p. 176 et note 11. Le traité de Porphyre Optatien a été édité par Giovanni Polara, *Porphyrius Optatianus, Carmina*, Turin, 1973 (Corpus scriptorum latinorum paravianum).

⁹ On trouvera un inventaire en particulier dans Ernst Ulrich, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichtes von der antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Cologne-Vienne, Böhlau, 1991.

¹⁰ John Scheid, Jesper Svenbro, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance, 2003, en particulier le chapitre 6, «La naissance d'un idéogramme».

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ut araneoli tenuem formavimus orsum*. Cité par J. Scheid, J. Svenbro, *op. cit.*

¹³ *Ut ita dictum, nihil velleretur ex vellere quod carminaretur in carmine*. Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴ Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 30.

pour autant qu'il est possible d'avoir sur une page (*in pagina*) une lice formée de lettres (*licia litterata*)¹⁵.

Ses vers se font fils (*fila*), son poème toile (*tela*); il devient lui-même tisserand, exposant ainsi à son correspondant les difficultés de son art:

Donc, comme j'avais rassemblé selon le nombre fixé les lices de cette toile, je me mis à tisser et, aussitôt, les fils se rompaient et me rompaient la tête [...] On devine en effet quelle est la difficulté de ce travail: si l'on y ajoute où bon vous semble, la ligne est trop long; on l'enlève, l'élégance disparaît; on change, les tranches en acrostiches ne vont plus...¹⁶

Sans doute doit-on ces explications aux circonstances particulières de l'œuvre offerte en cadeau (*pro munere*)¹⁷ à l'évêque d'Autun pour qu'il intercède en faveur d'un prisonnier. Les *fila* que le poète tente de tisser/écrire deviennent liens (*lora*) et chaîne (*catena*) d'un homme emprisonné dans le texte, comme le précise d'ailleurs Fortunat lui-même dans le passage précédemment évoqué:

Je commençais à être enchaîné par un ouvrage destiné à libérer un captif et, par une inversion des rôles (*mutata vice*), tandis que je cherchais à délier un prisonnier de ses chaînes, je me chargeais de chaînes¹⁸.

Un des fils rouges de la lettre est d'ailleurs le motif de la *mutatio*, échange voire transfert, entre le père du prisonnier, le poète et le destinataire du poème par une subtile articulation entre les sentiments (*affectu*), la parole (*lingua*), les mots (*verba*) et les vers (*versus*). Ce sont d'abord les pleurs du père, *concaptivus* de Fortunat c'est-à-dire prisonnier d'un même amour pour le destinataire de la lettre, qui se font paroles:

L'affaire étant entendue sans mots dire (*inter tacentes*), puisque pour moi ses pleurs valaient des paroles (*valuit hoc fari quod flere*), ses sentiments

¹⁵ *Littera vero quae tinguuntur in discendenti versiculo et tenentur in uno et currit in altero et, ut ita dicatur, et stat pro stamine et pro trama currit in tramite, ut esse potest in pagina licia.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶ *Igitur huius telae cum licia numero collegissem, ut texere coeperam, et se et me fila rumpebant [...] Nam huius opusculi quae sit hinc conicitur difficultas: ubi cum volueris, si addis, crescit linea; subtrahis, perit gratia; mutas, non consonant capita; figis nec fugis litteram.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷ *Quid vero pro munere modicitas proferret?* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸ *Incipiens ego operi propter absoluturum ligari atque mutata vice, dum captivi solvere lora cupio, me catena constringo.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 29.

semblaient miraculeusement parler sans qu'il ouvrît la bouche (*sine lingua sic loqui*)¹⁹.

L'eau des larmes se fait encre pour insérer dans le cœur du poète la douleur qui donnera ensuite naissance au poème:

Ses yeux en pleurs imprimèrent en moi ses plaintes à la façon de l'encre et, par une espèce de prodige, l'eau, qui d'ordinaire efface, les écrivit grâce à ses larmes²⁰.

L'empathie du poète justifie son intercession et puisque le seul remède (*medella*) envisagé par le père est l'onguent (*malagma*) de la parole (*lingua*) de l'évêque²¹, il s'engage à intervenir auprès de ce dernier en lui envoyant un *munus*, à la fois présent et œuvre, pour le rachat (*pro redemptione*) du prisonnier. Plus précieux que toutes les richesses matérielles auxquelles font référence les termes de *pretium*, *merces*, *nummus*, *talentum* ou *thesaurus*²², Fortunat offre cette œuvre, qui est à la fois poésie et peinture.

Pour que l'offrande soit agréée et le captif libéré, le poète doit lui-même s'emprisonner dans les filets de son art, comme le passereau pris dans le piège fendu en cinq (*quinqifidus*) et enduit de glu²³, qui rappelle bien évidemment l'*opus quinqifidum* offert à Syagrius²⁴. Se décrivant lui-même comme totalement captif de cette poésie-peinture, il ne doit son salut qu'à son correspondant:

C'est vous dont l'amitié triomphe de moi, afin que cet ouvrage ne triomphe pas de moi. Voici que vous exigez de moi-même ce que vous trouveriez difficilement en moi; vous faites violence à un homme qui, bien loin de vous

¹⁹ *Unde inter tacentes causa rerum cognita, dum apud me valuit hoc fari quod flere, videbatur affectus mire sine lingua sic loqui.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 27.

²⁰ *Lacrimantes oculi querellas mihi fixerunt ad vicem incausti et admirabili modo aqua, quae delere solet, per fletus scripsit.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 27.

²¹ *Scilicet dum aeger mente sibi poscit medellam, si se dignanter inpendat vestra lingua sit malagma.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 28.

²² *De conpendio cogitans, ne vilitate pretii depretiatur tibi merces captivi; illud certe metuens, si caperetur in nummo, res periret in talento: praesertim cum desiderem, thesauros ex aequo te tuo frui cum martyre.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 28.

²³ *Itaque cum penderet haec tela versibus laqueata, ut si duo transirem, adhuc tria non fugerem, ego incautus passer quasi mentita per nubila incurri pantheram, quia, quod cavere volebam, huc pinna ligabar, aut magis, ut dictum sit, velut plumis inlitis, quinqifida viscata tendebat.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 30.

²⁴ *Habes igitur opus sic uno textu quadratum, ut sit legendo quinqifidum.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 30.

résister, vous est tout acquis; vous extorquez sans qu'on vous refuse: l'amitié est un tyran séduisant²⁵.

Libéré du piège poétique par son ami Syagrius, Fortunat lui offre son œuvre dont les vers, à la gloire du Christ qui libéra les hommes du péché et de la mort, demande la libération des captifs en imitation du Seigneur²⁶, afin que la liberté elle-même libère Syagrius et lui donne la béatitude²⁷. À la fin de sa lettre, Fortunat demande à ce que cette œuvre de salvation terrestre et spirituelle soit peinte sur un des murs de la demeure²⁸ de son correspondant afin que, ultime prolongement du poète, ce dernier en devienne le portier (*ostiarus*). Représenté, au sens le plus fort du mot, par les lettres peintes, il a accepté, pour gagner la liberté, d'en subir la tyrannie:

On fixe la lettre, mais on ne lui échappe pas²⁹.

Magnifique expression d'une composition contrainte à l'extrême, ce *figis nec fugis litteram* consacre la victoire de la perception visuelle sur le rythme ou la mise en son du discours poétique. En ce sens, il peut s'appliquer, plus généralement, à la production de bien d'autres auteurs de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge qui s'y sont adonnés, à des degrés divers.

Le triomphe de la lettre

La poésie métrique est, par nature, un art de la contrainte, fondée sur une opposition entre syllabes longues et brèves dont l'association, sous des formes déterminées, forment les pieds. C'est l'assemblage de ces derniers qui, lui-même codifié, donne ensuite naissance aux vers et au poème. Le latin, langue à flexion, permet à la scansion d'entrelacer les mots en transgressant, au besoin, l'ordre naturel de la phrase sans en affecter le sens. Soutenu par un apprentissage scolaire, la poésie métrique, qui compte syllabes et pieds et veille au respect des règles conventionnelles de composition des vers, sert la

²⁵ *Et tu me vincis amore, ne vincar ab opere. Ecce exigis a me et quod in me vix invenis; violentiam facis qui tuus, non rebellis est; extorques nec repelleris; amor blandus tyrannus est.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 30.

²⁶ Vers central vertical: *Captivos laxans Domini meditatio fies.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 33.

²⁷ Vers horizontal final: *Ipsave libertas vos liberatque beabit.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 33.

²⁸ *In summa, commendato me piae beatitati et exuberanti vestrae dulcedini, tribuentes petita confidendi vicarierate servitii, si placet, hoc opere parieti conscripto pro me ostiario pictura servet vestibulum. Ora pro me.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 32.

²⁹ *Figis nec fugis litteram.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 29.

musique de la langue, respectée et renforcée par l'usage éventuel de rimes. L'ajout de nouvelles contraintes, qui relève du seul choix du poète ou de son commanditaire et qui ne doit affecter ni l'enchaînement métrique, ni la structure grammaticale du texte, ne peut donc porter que sur la lettre, élément primordial du discours caractérisé, selon les grammairiens, par un nom (*nomen*), une figure (*figura*) et une faculté (*potestas*). C'est ce qu'exprime une formule assez répandue et qu'il est difficile de traduire sans lui faire perdre son caractère percutant:

*Nomen est quo appellatur, figura qua notatur, potestas qua valet*³⁰.

La polysémie du mot *littera* a retenu l'attention de bien des savants qui connaissent parfaitement la distinction entre la perception sonore, visuelle et intellectuelle (voire spirituelle) de la lettre qui, dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, fait l'objet de nombreux commentaires. À propos de la triple définition de la *littera*, Audax précise ainsi:

Qu'est-ce que le nom de la lettre? Ce par quoi on l'appelle, comme a [...] Qu'est-ce que la figure de la lettre? La manière dont elle est notée. Et la faculté? Ce qu'elle vaut dans le calcul métrique, lorsqu'elle est soit longue, soit brève. Nous prononçons le nom par la voix, nous percevons la figure par les yeux, nous connaissons la faculté par l'esprit³¹.

En parallèle à cette précision des trois sens du mot lettre, on trouve une réflexion approfondie sur la distinction entre les dimensions sonores et visuelles de la lettre, unité de son devenue unité graphique. Ainsi, Priscien, dans ses *Institutiones grammaticae*, précise:

La lettre est la notation de l'élément (*nota elementi*) et comme l'image (*imago*) d'une voix littéraire (*vox litterata*), que l'on reconnaît par la qualité et la quantité de la représentation (*figura*) des lignes. Les éléments et les lettres diffèrent en cela que les éléments sont caractérisés par leur prononciation (*pronuntiatio*) et les lettres par leur notation (*nota*)³².

³⁰ Éd. Heinrich Keil, *Grammatici latini*. VII, Leipzig, Teubner, 1861, p. 538.

³¹ *Nomen litterae quid est? Quo appellatur, ut a [...] Figura litterae quid est? Qua notatur. Potestas quae? Qua in ratione metrica valet, cum aut producta est aut correpta. Et nomen quidem voce proferimus, figuram oculis deprehendimus, potestatem mente cognoscimus.* Éd. *Ibid.*, p. 325.

³² *Litera igitur est nota elementi et velut imago quaedam vocis literatae, quae cognoscitur ex qualitate et quantitate figurae linearum. Hoc ergo interest inter elementa et literas, quod elementa proprie dicuntur ipsae pronuntiationes, notae autem earum literae.* Éd. Martin Hertz, Heinrich Keil, *Grammatici latini*. III, *Prisciani Institutionum Grammaticarum Libri XIII-XVIII*, Leipzig, Teubner, 1859, pp. 6-7.

À chaque lettre correspond donc bien un son et un tracé, qui entretiennent des liens étroits sans toutefois se confondre. L'introduction du terme *elementum* dans le discours, qui donne une dimension cosmologique à la lettre, permet d'ailleurs d'aller plus loin. Un traité grammatical anonyme, d'époque carolingienne, permet d'illustrer la distinction de deux valeurs pour une même lettre:

Les Anciens appelaient les lettres éléments (*elementa*) car à la manière des éléments du monde dont les corps sont constitués, elles réalisent (*faciunt*) la voix littéraire (*vox litterata*). En effet, une chose est la lettre qu'on voit (*quae videtur*), une autre celle par laquelle on compose (*per eam colligitur*), c'est-à-dire l'élément³³.

À la lueur de ces commentaires, qui ne sont qu'un pâle reflet de toute la production en la matière, on peut mesurer la richesse des jeux de lettres poétiques dans lesquels il serait réducteur de ne voir qu'une virtuosité gratuite ou le résultat d'une joute ludique entre lettrés.

Il est en tous cas certain qu'après avoir épuisé tous les possibilités de la construction métrique, la seule échappatoire stylistique qui reste aux poètes est celle de la contrainte de la lettre qui triomphe dans des compositions parfois modestes, parfois virtuoses. On peut par exemple citer le poème intitulé *Egloga de calvis*, dédié par Hucbald à Charles le Chauve, éloge de la calvitie dont tous les mots des 146 vers commencent par un C³⁴. Dans ce cas précis de *paranomeon versus* (ou pantogramme), les dimensions graphiques et sonores s'articulent étroitement.

En revanche, les poèmes constitués de plusieurs textes imbriqués les uns dans les autres ne peuvent révéler leurs strates sous-jacentes que par une appréhension visuelle. Dans ces compositions, le texte principal, dit également portant, est celui qui est révélé par le sens de lecture conventionnel, horizontalement lettre après lettre, puis verticalement ligne après ligne, toujours de gauche à droite. La transgression de ces principes peut seule révéler d'autres successions de lettres formant texte. C'est le cas, bien évidemment, des palindromes et anagrammes, dans lesquels l'inversion du sens de lecture, voire l'adoption d'un nouvel ordre des lettres, peut mettre en lumière un deuxième texte. C'est le cas également des acrostiches dont l'ordonnement vertical

³³ *Antiqui enim litteras vocaverunt elementa, eo quod ad similitudinem mundi elementorum, quibus corpora consistunt, litteralem faciunt vocem. Aliud est enim littera, quae videtur, et aliud quod per eam colligitur, id est elementum.* Éd. Hermann Hagen, Heinrich Keil, *Grammatici latini*. VIII, *Supplementum: Anecdota helvetica quae ad grammaticam latinam spectant ex Bibliotecis Turicensi, Einsidlensi, Bernensi*, Leipzig, Teubner, 1861, p. 222.

³⁴ Éd. MGH, *Poet. Lat.* IV, 1, pp. 265-271.

des lettres initiales de chaque vers fait apparaître un mot, une expression, une phrase nouvelle.

Adoptant pour la lecture des chemins de traverse, la poésie visuelle donne tout son sens à l'étymologie ancienne de la *littera quasi legitera*, dite ainsi «parce qu'elle montre le chemin à ceux qui lisent ou parce que ceux-ci cheminent en lisant³⁵». Il ne s'agit pas là d'une errance, mais d'un parcours intellectuel ou visuel guidé par l'écrivain qui peut avoir balisé plusieurs itinéraires. C'est ce qu'on pourrait retrouver dans les *Aenigmata* d'Adhelm, évêque de Sherborne dans la deuxième moitié du VIII^e siècle, qui prête à la plume ces mots:

Je parcours en ligne directe les champs du point du jour,
Et laissant à la voie éclatante de blancheur des traces d'azur,
Je noircis les pâles labours par de sombres courbes.
Il ne suffit pas de tracer à travers les champs un sillon unique:
Le sillon se dirige plutôt par une voie mille fois multipliée,
Qui conduit aux hauteurs du Ciel ceux qui ne sont pas dans l'errance³⁶.

Reprenant la métaphore ancienne du labour avec une plume traçant un sillon noir dans le champ de la page blanche, ce poème évoque la multiplicité des chemins de lecture que le scribe prépare pour le lecteur. Ce faisant, il s'inscrit totalement dans la logique des *carmina quadrata* dont les lignes horizontales, verticales et obliques constituent autant de parcours potentiels de lecture, parfois enrichis ou remplacés par d'autres circuits déterminés par des contours propres, les transformant en *carmina figurata*. La virtuosité dont le compositeur doit faire preuve est donc intimement liée à une perception visuelle de l'œuvre: elle se mesure à sa capacité à multiplier les contraintes.

Discipliner les signes

Pour produire son texte, le poète se meut dans un monde de signes (les lettres, les mots) qui, par nature, lui permettent de rendre visible, tangible, intelligible, l'invisible. Dans son *De doctrina christiana*, dont toute bonne

³⁵ *Quid est littera? Littera autem dicta est quasi legitera, eo quod legentibus iter praebeat vel quod in legendo iterentur.* Éd. Luigi Munzi, *Multiplex latinitatis. Testi grammaticali latini dell'Alto Medioevo*, Napoli, Università, 2004 (AION, Quaterni 9), p. 32.

³⁶ *Pergo per albentes directo tramite campos, / Candentique viae vestigia caerulea linquo, / Lucida nigratis fuscans anfractibus arva. / Nec satis est unum per campos pandere callem / Semita quin potius milleno tramite tendit, / Quae non errantes ad coeli culmina vexit.* Éd. PL 89, col. 192. Trad. inspirée de Jacques Stiennon, *L'écriture*, Turnhout, Brepols, 1995 (Typologie des sources du moyen âge occidental, 72), p. 35.

bibliothèque du haut Moyen Âge possédait au moins un exemplaire, saint Augustin écrivait:

La seule raison qu'on a de signifier (*significandi*), c'est-à-dire de faire des signes (*id est signi dandi*) est de mettre au jour et de faire passer dans l'esprit d'autrui ce que porte dans son esprit celui qui fait signe [...] Or, parmi les signes qui permettent aux hommes de se communiquer entre eux ce qu'ils éprouvent, certains concernent la vue, la plupart l'ouïe, et un tout petit nombre les autres sens [...] Et tous ces signes-là sont comme des mots visibles [...] Car les mots, chez les hommes, ont vraiment occupé la toute première place pour signifier ce que l'esprit conçoit quand on veut exprimer sa pensée au-dehors [...] Seulement, comme ces signes, dès qu'ils ont frappé l'air, passent aussitôt et ne durent pas plus longtemps qu'ils ne résonnent, on a créé au moyen des lettres des signes de ces mots³⁷.

Pour exprimer ce qu'il souhaite transmettre à son lecteur (et, peut-être, à son auditeur), l'auteur doit commencer par les premiers de ces signes, à savoir les mots qui, articulés entre eux selon les règles de la syntaxe, forme un langage propre à révéler les choses (*res*) invisibles. À la contrainte grammaticale qui fait de cette expression langagière un véritable discours s'ajoute, dans le cas des poèmes métriques, celles de la versification dont le rythme presque musical se fonde sur des mesures numériques: nombre de syllabes longues ou brèves dans chaque pied, nombre de pieds de chaque vers, nombre de vers dans chaque strophe parfois.

La mise par écrit, qui fixe visuellement cette langue formalisée, marque l'entrée dans un niveau supérieur du monde des signes: celui du signe des signes, dont sont parfaitement conscients les grammairiens du haut Moyen Âge. Le commentaire anonyme de Donat déjà cité résume cette idée en ces mots:

Après la voix, [Donat] a défini la lettre, et [il l'a fait] de manière heureuse après la voix, parce que la lettre est le signe de la voix (*signum vocis*). Mais les signes sont soit les signes des choses (*signa rerum*), soit les signes des signes (*signa signorum*). «Terre» est en effet le signe de la chose (*signum rei*),

³⁷ *Nec ulla causa est nobis significandi, id est signi dandi, nisi ad depromendum et traiciendum in alterius animum id quod animo gerit, qui signum dat [...] Signorum igitur, quibus inter se homines suas sensa communicant, quaedam pertinent ad oculorum sensum, pleraque ad aurium, paucissima ad ceteros sensus [...] Et sunt haec omnia quasi quaedam verba visibilia [...] Verba enim prorsus inter homines obtinuerunt principatum significandi quaecumque animo concipiuntur, si ea quisque prodere velit [...] Sed quia verberato aere statim transeunt nec diutius manent quam sonant, instituta sunt per litteras signa verborum. Ita voces oculis ostenduntur non per se ipsas, sed per signa quaedam sua.* Éd. et trad. Gustave Combès, Jacques Farges, *Saint Augustin. Le magistère chrétien; De catechizandis rudibus; De doctrina christiana*, Paris, Desclée de Brouwer, 1949 (Bibliothèque augustinienne, 11), pp. 139-141.

c'est-à-dire de la substance, mais les lettres grâce auxquelles est écrit ce nom (*nomen*) de «terre» sont les signes du signe (*signa signi*), c'est-à-dire le nom signifiant la chose³⁸.

Cet empilement sémiotique va être renforcé dans le cadre des *carmina quadrata*, qu'ils soient ou nom figurés, lorsque le poète se soumet à une contrainte numérique nouvelle et supplémentaire: celle du nombre de lettres, qui augmente la difficulté de l'exercice de composition mais ajoute également du sens au poème. C'est bien ce que recherche Fortunat lorsqu'il avoue:

Comme je voulais faire en vers ma requête pour le prisonnier, considérant la durée de vie du rédempteur, en quelle année de son âge le Christ nous a délivrés, je tisserais un poème d'un nombre équivalent de vers et de lettres³⁹.

Il prend donc comme référent le chiffre de trente-trois, qui correspond à l'âge du Christ lorsqu'il mourut avant, par sa résurrection, de délivrer les hommes de la mort, parfaitement adapté donc à la thématique du poème et à sa destination. Il compose alors un poème de 33 vers de 33 lettres chacun dont la parfaite régularité ne peut se percevoir que par la vue, et non par l'ouïe. Ayant ainsi dessiné un vrai carré, formé par des alignements continus de lettres, il peut ajouter un nouveau sens de lecture, vertical, et jouer avec les obliques:

Ensuite, j'apporte mes soins à faire en sorte qu'on lise des vers complets dans le sens de la hauteur: deux sur les tranches, deux en diagonale et un seul au milieu⁴⁰.

Cette fixation graphique exerce une contrainte très forte sur la composition poétique: c'est d'ailleurs ce qui importe le plus à Fortunat, qui se fond littéralement dans la difficulté (*difficulter inclusus*) pour faire du poème une œuvre de libération. Confronté à une terrible discipline «tant du fait des exigences du mètre que du nombre limité de lettres» (*tam metri necessitate*

³⁸ *Post vocem, quid sit littera, definivit et bene post vocem, quia littera signum est vocis. Signa autem sunt aut signa rerum aut signa signorum. «Terra» enim signum est rei, idest substantiae, litterae autem, quibus illud nomen quod est «terra» scribitur, signa sunt signi, idest nominis rem significantis.* Éd. Hermann Hagen, Heinrich Keil, *Grammatici latini*. VIII, *op. cit.*, p. 221.

³⁹ *Dehinc cum pro captivo velim versu suggerere, adtendens quae fuerint tempora Redemptoris, quoto nos suae aetatis anno Christus absolverit, totidemque versiculis texerem carmen quot litteris.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰ *Hinc cura commoveor, ut duo per capita, duo ex obliquo, unus vero per medium descendentes integri versiculi legerentur.* Éd. et trad. M. Reydellet, *op. cit.*, p. 29.

*quam litterarum*⁴¹), il trouve paradoxalement dans cette limitation un moyen de dépasser ses propres limites. Comme si le chiffre 33 assurait à son œuvre un équilibre parfait, il se sent protégé de la *prolixitas* comme de la *brevitas*, nuisibles à l'élégance de son discours, par la limitation du nombre de vers et de lettres, et gardé de divaguer (*evagari*) par la structuration verticale des vers complémentaires⁴². Le corps du poème étant précisément délimité, le nombre de lettres fixé, les parcours de lecture bien tracés, il peut alors s'adonner en toute quiétude à une virtuosité poussée à l'extrême.

Le dernier degré d'entrelacement des signes dans les *carmina quadrata* consiste à imposer aux textes portés des contours propres délimités par l'apposition, en arrière-plan du texte, de figures iconographiques, symboliques ou graphiques. Des mises en page audacieuses obligent le lecteur à suivre l'image pour trouver son chemin dans des alignements parfois discontinus, qui n'ont plus rien de rectilignes mais qui, pourtant, sont doublement signifiants par le fait que la *figura* impose à l'ensemble de l'œuvre un sens complémentaire, voire plusieurs. C'est ce que fait Raban Maur dans ses *Louanges à la sainte Croix*, extraordinaire série de vingt-huit *carmina figurata*, dont nous possédons encore huit copies d'époque carolingienne⁴³ et dont la composition est particulièrement complexe⁴⁴.

Dans le poème terminal où Raban s'est représenté en adoration au pied d'une grande croix, le corps de l'orant exprime sa prière, et sur la croix, un seul vers palindrome, à la fois horizontal et vertical, qui joue en outre sur les allitérations:

Oro te ramus aram ara sumar et oro (Je prie à ton pied, autel, [moi] Ramus; que sur l'autel, je sois consommé, car je prie⁴⁵).

Sous-jacent à la dédicace à Louis le Pieux, en début de recueil, on trouve un portrait de l'empereur dont le corps, le nimbe, la croix hampée et le bouclier

⁴¹ Éd. et trad. *Ibid.*

⁴² *Nova calculatione angustus mihi numerus angustias dilatavit, quia praefixo termino non erat nec ubi se prolixitas excuteret aut brevitatis angulararet, nec evagari propter descendentes versus frenante repagulo orditura apice non licuit vel solvere vel fila laxere, ne numerum transiliens erratica se tela turbaret.* Éd. et trad. *Ibid.*

⁴³ Éd. et trad. Michel Perrin, *Raban Maur. Louanges de la Sainte Croix*, Paris, Berg International; Amiens, Trois Cailloux, 1988 (d'après le manuscrit d'Amiens).

⁴⁴ Voir par exemple Michel Perrin, «Les problèmes de composition des *carmina figurata* du *De laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur. Un exemple tiré du poème XXII», dans *Études de linguistique et de littérature en l'honneur d'André Crépin*, éd. Danièle Buschinger, Wolfgang Spienok, Greifswald, Reineker Verlag, 1993 (Greifswälder Beiträge zum Mittelalter, 5), pp. 297-305.

⁴⁵ Cité et commenté par Paul Zumthor, «*Carmina figurata*», dans *Id., Langue, texte, énigme*, Paris, Le Seuil, 1975, pp. 25-35.

accueillent chacun un poème différent du texte portant. De même, dans la toute première composition, la figure du Christ les bras en croix porte, en plus du texte principal, plusieurs vers sur le corps, respectivement sur la chevelure, le visage, le nimbe et sa croix, et deux sur le péryzome⁴⁶. Les vers «portants» copiés à ce niveau de l'image insistent d'ailleurs sur ce petit vêtement qui, «vil manteau de lettres» comme le qualifie Raban lui-même dans son commentaire en prose, cache le corps de celui qui est «né fils de l'homme»:

Voici la vérité revêtue d'un habit qui me permets d'expliquer ce que le Christ montre par son enseignement. Ce petit vêtement symbolise la Loi, car ce tout-puissant Créateur, Chef qui contient toutes choses, est habillé en quelques lettres⁴⁷.

Dans la plupart des poèmes de Raban Maur, il ne s'agit toutefois pas de représentations figurées, mais de formes abstraites (évoquant la croix), voire, plus fascinant encore, des mots dont les lettres monumentales portent elles-mêmes les petites lettres des textes portant et portés. Ces mots, par leur richesse, ouvrent l'horizon du poème bien au-delà des limites de la page. Le *carmen* XXV, structuré par les lettres qui forment le mot *Alleluia*, s'échappe vers le Ciel:

J'ai tenté pour toi de tirer des cieus, par ma prière, des mots sacrés adaptés à ta forme et les ai contemplés. À l'intérieur des lettres, j'ai disposé et inséré les chants des anges selon un tracé discontinu, et les ai tissés en vers appropriés⁴⁸.

Les quatre lettres du nom d'Adam donnent quant à elles une dimension cosmologique à un autre poème, conformément à une tradition ancienne⁴⁹ que Raban Maur explicite en ces mots:

Ces quatre parties du monde terrestre sont désignées par les quatre lettres de son nom, selon leur intitulé grec. Si en effet on dit en grec l'Orient, l'Occident,

⁴⁶ Analysé en particulier par François Dupuigrenet Desroussilles, «Quelques lettres habillent ce tout-puissant Créateur: les vers tissés de Raban Maur», dans *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, éd. Odile Blanc, Paris, ENS Éditions – Institut d'histoire du livre, 2008, pp. 133-142.

⁴⁷ *Induta en veritas veste quid dogmate Christus / Indicat exponam legem parva haec quoque vestis / Significat namque hic tegitu in grammate raro / Summipotens auctor qui continet omnia recto*. Éd. et trad. Michel Perrin, *op. cit.*

⁴⁸ *Temptavique ideo hic ex caaelis mystica voto / Ducere verba tibi contemplans apta figurae / Disposui signis disperso et tramite cantus / Inserui angelicos, intexti et versibus aptis*. Éd. et trad. Michel Perrin, *op. cit.*

⁴⁹ Dominique Cerbelaud, «Le nom d'Adam et les points cardinaux. Recherches sur un thème patristique», dans *Vigiliae Christianae*, 38 (1984), pp. 285-301.

l'Aquilon et le Midi, comme la sainte Écriture les désigne en de très nombreux passages, on trouvera Adam à l'initiale de ces mots. Ces quatre parties du monde s'appellent en effet en grec Anatolè, Dysis, Arctos, Mésembrion [le Levant, le Couchant, l'Ourse, le Midi]. Si on écrit ces autres noms comme quatre vers, l'un sous l'autre, on lit Adam dans leurs initiales⁵⁰.

Avec un texte principal portant des textes secondaires (portés) grâce à un mot structurant (porteur), l'imbrication textuelle est poussée à l'extrême. Elle permet un jeu complexe et subtil de superposition de sens qui ouvre la voie à une véritable herméneutique de la lettre comme support de méditation.

Loin de l'habituelle distinction entre texte et image ou des discussions autour de leurs capacités respectives à donner accès au divin, les *carmina figurata* réconcilient finalement *pictura* et *scriptura*, dans une perspective de dévoilement de l'invisible par le visible, tout en respectant la prééminence du Verbe sur la création. On peut alors laisser le mot de la fin à Raban Maur qui, dans un de ses poèmes adressé à Atton, abbé de Fulda, donne la mesure de toute la puissance du texte-image:

Le texte vaut plus que la forme revêtue par une image inconsistante; il apporte à l'âme plus de beauté qu'avec ses couleurs la peinture factice, qui ne montre pas comme il faut la figure des choses. Car l'écriture pieuse est la règle parfaite du salut; elle est plus efficace dans la vie et plus utile à chacun; elle est plus directe que le goût, plus parfaite que le sens, et l'on doit s'y tenir comme à quelque chose de plus maniable que l'on ait pour les sens humains⁵¹.

Recibido: 12/02/2013

Acceptado: 20/03/2013

⁵⁰ *In cuius vocabulo, quattuor litteris, quattuor orbis terrarum partes per graecas appellationes demonstrantur. Si enim graece dicantur oriens, occidens, aquilo, meridies, sicut plerisque locis santa eos scriptura commemorat, in capitibus verborum invenies Adam. Dicuntur enim graece memoratae quattuor mundi partes: Anatole, dysis, arctos, mesembria. Ista quattuor nomina, si tamquam versus quattuor sub invicem scribas, in eorum capitibus Adam legitur.* Éd. et trad. Michel Perrin, *op. cit.*, p. 120.

⁵¹ *Plus quia gramma valet quam vana in imagine forma / plusque animae decoris praestat quam falsa colorum / pictura ostentans rerum non rite figuras. / Nam scriptura pia norma est perfecta salutis / et magis in rebus valet et magis utilis omni est, / promptior est gustu sensu perfectior atque / sensibus humanis facilis magis arte tenenda.* Éd. MGH, *Poet. Lat.* II, p. 196; trad. Pascal Boulhol, *Claude de Turin, un évêque iconoclaste dans l'Occident carolingien. Étude suivie de l'édition du Commentaire sur Josué*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2002 (Collection des études augustiniennes. Série Moyen Âge et Temps modernes, 38), p. 209.



RESUMEN: Les liens étroits entretenus entre le dessin et l'écriture ont donné naissance, au haut Moyen Age, à des formes poético-graphiques d'une grande complexité, culminant avec les *carmina figurata* –celui envoyé par Venance Fortunat à Syagrius évêque d'Autun ou ceux du *De laudibus sanctae Crucis* de Raban Maur. Puisant à une métaphore textile toujours renouvelée, les auteurs tissent ainsi le texte-son et la lettre-image, confinant parfois au vertige lorsqu'ils les combinent avec la symbolique des nombres. Art de la contrainte à la fois poétique et graphique poussée à l'extrême, ces poèmes figurés jouent sur les signes pour finalement permettre, par une méditation savante, d'accéder à l'invisible.

ABSTRACT: The close ties between drawing and writing generated in the early Middle Ages very complex poetic-graphics forms, being the most intricate the so called *carmina figurata* –from the one sent by Venantius Fortunatus to Bishop Syagrius of Autun to the Raban Maur's *De laudibus sanctae Crucis*. Using textile metaphors constantly renewed, these authors weave the text-sound and the letter-image, sometimes bordering onto vertigo when they combine them with numerical symbolism. Forcing the poetic and the graphic to the extreme, these figurative poems play with visible signs in order to access, finally through a cultivated meditation, to the invisible.

PALABRAS CLAVE: Dessin. Écriture. *Carmina figurata*. Poésie. Métaphore textile. Venance Fortunat. Raban Maur.

KEYWORDS: Drawing. Writing. *Carmina figurata*. Poetry. Textile metaphor. Venantius Fortunatus. Raban Maur.