XII

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LE *DE LAUDIBUS SANCTAE CRUCIS* DE RABAN MAUR : DE LA CODICOLOGIE À LA THÉOLOGIE EN PASSANT PAR LA POÉTIQUE*

par MICHEL PERRIN

Professeur à l'Université de Picardie
Campus, 80025 Amiens, Cedex

SOMMAIRE. — *En composant le* De laudibus, *Raban Maur a écrit une œuvre remarquable par sa complexité. Les manuscrits conservés permettent de comprendre l'histoire du texte au IX^e siècle. En outre, comme on le montre à partir d'exemples tirés du premier poème, Raban apparaît à la fois poète, peintre et théologien. Dans le* De laudibus *confluent ainsi tous les arts de l'époque carolingienne.*

EPITOME. — *Cum* De laudibus *composuit, Hrabanus Maurus opus scripsit mirandum et multiplex. Codicum seruatorum auxilio possumus intelligere quomodo textus nono saeculo mutatus sit. Praeterea, sicut ostendimus exemplis quae ex primo carmine excerpimus, Hrabanus et poeta et pictor et theologus uidetur. Itaque uniuersae artes temporis Caroli imperatoris in* De laudibus *confluunt.*

Dans la première décennie du IX^e siècle, un jeune moine, envoyé de Fulda à Tours par son abbé pour étudier, imagina et rédigea un cycle de poèmes figurés à la gloire du Christ. Il porta ainsi à un comble de raffinement jamais égalé auparavant ni dépassé depuis ce genre littéraire en vogue dans l'empire carolingien de son temps.

Le *De laudibus* fut unanimement reconnu et loué au IX^e siècle et dans les siècles qui suivirent. Odilon de Cluny (884-1049) estimait ce poème « plus précieux à la vue, plus agréable à lire, plus doux à la mémoire, quoique également plus difficile à composer qu'on en pourrait jamais trouver »[1]. Sigebert de Gembloux en admirait la variété merveilleuse[2]. Vincent de Beauvais considérait son auteur supérieur à tous les poètes de son temps[3]. A l'époque même de Raban, le rédacteur des *Annales Fuldenses* présentait l'œuvre et son auteur comme « un poète sans égal en son temps, qui a composé à la louange du Christ un livre remarquable par la variété de

* Nous avons publié fin 1988 un livre intitulé *Raban Maur, De laudibus sanctae crucis*, Paris-Amiens (éd. Berg-Trois Cailloux). L'ouvrage contient un fac-similé de la totalité des peintures et de quelques pages de texte du manuscrit d'Amiens (*Bibliothèque municipale* 223), une introduction, un essai de traduction française, le texte latin des poèmes, quelques notes, un guide de lecture des figures, des index et une bibliographie. L'ensemble donne l'état de la question, tel qu'il apparaissait à nos yeux en juillet 1988. Ajoutons que J. M. LHÔTE, directeur de la Maison de la Culture d'Amiens, a rédigé pour l'occasion un prélude poétique qui est placé en tête du livre.

1. *P. L.*, 142, 1034 B, cité par H. de LUBAC, *Exégèse médiévale*, t. 1, Paris, 1959, p. 163.
2. *P. L.*, 160, 567 C, cité *ibid.*
3. *Spec. historiale*, 24, 28, cité *ibid.*

ses figures, dans un poème difficile et admirable »[4]. L'existence d'environ cent manuscrits du IX^e^ au XVI^e^ siècle témoigne également de la vogue de ce livre. Dans le même esprit, la première édition, datée de 1501-1503, parle d'une œuvre admirable d'érudition, en vers et en prose. Reprise en 1605, puis en 1626, c'est en pratique elle qui a servi à la *Patrologie latine*[5]. Aucune traduction dans une langue moderne jusqu'en 1988.

Ce simple constat montre qu'après 1626 le succès ne suit visiblement plus; les lecteurs des poèmes au XVIII^e^ siècle sont sévères : « rien au monde n'est moins poétique; ce n'est qu'une prose plate, assujettie à un certain nombre de syllabes »[6]. Le XIX^e^ siècle mentionne à peine l'œuvre. Pour ne donner qu'un exemple, H. DÜMMLER, dans son recueil des poètes latins de l'époque carolingienne, après avoir rappelé que Raban avait pillé Virgile, Ovide, Juvencus, Sedulius, Colomban, Venance Fortunat et Alcuin, estime devoir omettre l'édition du *De laudibus*, pour ne pas accabler et dégoûter le lecteur de ses détours démesurés et insipides[7].

Cette œuvre étrange — et d'un abord souvent difficile — a tendance à rebuter le public et à être rejetée jusqu'à nos jours, à notre avis pour deux raisons majeures. La première concerne l'édition du texte, ainsi que sa traduction, et les problèmes qu'elles soulèvent; la seconde touche le genre littéraire de l'ouvrage : une poésie didactique et symbolique est-elle encore susceptible d'intéresser les hommes d'aujourd'hui?

Mais en avant-propos, il convient de présenter l'œuvre elle-même, fort complexe, et qui se présente dans les manuscrits comme un ensemble — un cycle — de 28 poèmes figurés accompagnés de divers commentaires. Le genre littéraire du poème figuré remonte à l'Antiquité classique, mais comme Raban dit lui-même avoir appris — sans nul doute auprès d'Alcuin à Tours — à semer les lettres à la manière de Porfyrius, il est certain que son point de départ est l'œuvre de ce poète de la cour de Constantin, qui composa une trentaine de ces poèmes vers 325. On voit donc sur les pages de gauche une série de 28 poèmes où les vers inscrits — « intexti » — décrivent des formes extrêmement variées où la croix intervient souvent. Raban joue aussi sur les caractères : la minuscule caroline est utilisée pour les textes en prose, mais les poèmes reçoivent un traitement différent qui les signale aussi à l'attention : les vers inscrits sont en onciales, et le champ est en capitale rustique, tout au moins pour un bon nombre des manuscrits anciens conservés[8]. Raban renoue ainsi avec la tradition des *codices* antiques, qu'il avait pu voir à Tours ou à Fulda.

On trouve ainsi des figures géométriques, ou des dessins à proprement

4. *Annales Fuldenses* 844 (*M. G. H. S. S.*, 364, 12-16) : *Rabanus quoque, sophista et sui temporis poetarum nulli secundus, librum quem de laude sanctae crucis Christi figurarum uarietate distinctum, difficili et mirando poemate composuit. Sophista* est un équivalent de *poeta*.

5. L'*editio princeps* est celle de Johannes Wimpfeling, intitulée *Magnencii Rabani Mauri de laudibus sanctae crucis opus eruditione uersu prosaque mirificum*, Pforcheim (c'est-à-dire Pforzheim), 1503.

6. CREVIER, *Histoire de l'Université de Paris*, 1, 1761, 51-52 (cité par H. de LUBAC, *ibid.*, p. 163).

7. *M. G. H.*, *Poetae latini aeui carolini*, t. 2, Berlin, 1884, p. 157 : *Ex Hrabani operibus poeticis librum de laudibus sanctae crucis compositum hic omittendum duxi, ne ambagibus eius uastis atque insulsis lectores taedio afficerentur.*

8. C'est le cas dans six manuscrits du IX^e^ siècle : *Amiens* 223, *Turin K. II.* 20, *Paris* 2422, *Vienne* 652, *Vienne* 911, et le *fragment de Strasbourg*. *Paris* 2423 et *Lyon* 597 n'emploient que l'onciale, comme *Vatican* 124, la plupart du temps tout au moins pour ce dernier.

parler qui représentent des personnages, le Christ, les Chérubins et les Séraphins, les fleurs qui évoquent les dons de l'Esprit, les quatre Évangélistes et l'Agneau, ou encore un jeune moine agenouillé au pied de la croix.

Les dessins géométriques proposent souvent une combinaison où la symbolique des nombres joue un grand rôle : ainsi le nombre 40 et son mystère, dans la figure 18, est-il représenté par 4 triangles de 10 lettres : $40 = 4 \times 10$. Et chaque triangle est composé de 4 rangées de 4, 3, 2 et 1 lettre : $10 = 4 + 3 + 2 + 1$. Les symboles numériques se superposent donc. On peut même aller encore plus loin. La figure 14 représente les années depuis le commencement du monde jusqu'à l'année de la Passion et mystère qui y est révélé (le symbole est toujours présent) disposé selon la forme de la croix dans des signes de lettres grecques : une croix est dessinée, avec un gamma en son centre, puis sur chaque branche, on trouve un zêta, un tau et un chi. Raban veut représenter 5231 ans ainsi : $\Gamma = 3$; $Z = 7$; $T = 300$ et $X = 1000$. Si l'on considère la valeur des lettres chez les Grecs, 1 Γ, 4 Z, 4 T et 4 X font au total 5231. Le lecteur qui contemple un tel poème et médite sur lui voit donc la forme de la croix, les lettres et leur valeur symbolique chiffrée. Leur couleur et leur signification en tant que lettres peuvent aussi revêtir des sens allégoriques. D'emblée, il est évident que plusieurs niveaux de sens se superposent et se combinent entre eux pour former un tout cohérent et complexe. Et il apparaît aussi que la réalisation pratique et la lecture d'une telle œuvre ne peuvent être ni aisées ni rapides.

En belle page, à droite, en face de chacun des vingt-huit poèmes figurés, on peut lire une explication en prose — *declaratio* —, où Raban explique et commente son projet, souvent à grand renfort de citations bibliques et patristiques, qui n'apparaissent pas toujours comme telles. A la fin de cet exposé, dont la longueur peut varier du simple au triple — ce qui a posé quelques problèmes à certains copistes —, on trouve un guide de lecture des figures, qui permet de suivre les poèmes inscrits. Ainsi, on peut voir sur la même double page, à la fois le poème, et ce qui permet de la comprendre.

En tête du livre 1 et en guise de préambule, on lit une page de prologue, un poème-préface où Raban signe son œuvre par le texte inscrit suivant : « Magnentius Hrabanus Maurus hoc opus fecit », et une table des matières, où l'auteur donne un titre à ses 28 poèmes.

D'après les indications situées à la fin de l'explication de la figure 28, tel se présentait le livre en son premier état, c'est-à-dire vers 810. Raban avait alors trente ans et était écolâtre de l'abbaye bénédictine de Fulda. Il fit présent de son livre à son ami Hatto qui avait participé à la confection de l'œuvre, puis à l'archevêque de Mayence Haistulf (813-826).

Les choses se compliquent ensuite. Raban devient abbé de Fulda en 822, mais il est amené à se retirer puis à se démettre en 842 pour des raisons politiques. Revenu en grâce, il est nommé archevêque de Mayence en 847 et y meurt en 856. Ses hautes fonctions lui permettent de diffuser largement son *De laudibus* et de le donner à des personnages de premier plan, comme l'empereur Louis le Pieux ou le pape Grégoire IV. Cela explique la présence, avant le livre 1 et ses divers préambules, de dédicaces multiples,

dont nous n'avons selon toute vraisemblance conservé qu'une partie, et qui se trouvent en ordre varié dans les différents manuscrits. On peut ainsi lire une dédicace à Otgar (archevêque de Mayence de 826 à 847), une poésie adressée à Saint-Martin de Tours (dite aussi *intercessio Albini*), une dédicace aux moines de Saint-Denis, enfin un poème figuré à Louis le Pieux accompagné d'une explication. L'enchevêtrement des faits historiques, de la présence ou de l'absence de telle ou telle pièce dans tel ou tel manuscrit, fait que la datation de ces diverses pièces est souvent malaisée à établir [9].

En outre, Raban, vraisemblablement poussé par des lecteurs qui trouvaient non sans quelque raison les poèmes excessivement difficiles, a ajouté un livre 2 qui comporte une préface explicative et vingt-huit chapitres qui correspondent aux vingt-huit poèmes figurés : ce sont des retranscriptions libres, en prose, des pièces en vers. Somme toute, c'est avec des moyens différents, un guide de lecture analogue à celui que Raban procure à la fin des explications qui font face à ses poèmes.

L'édition critique de cette œuvre n'existe pas aujourd'hui. Mais elle est à notre portée, en raison des progrès de la paléographie qui ont permis d'identifier quatre manuscrits copiés par des scribes de Fulda (*Vatican* 124, *Paris* 2423, *Amiens* 223 et *Turin K. II.* 20) et deux où l'on reconnaît des « mains » de Mayence et de Fulda (*Paris* 2422 et *Vienne* 652) [10]. En outre, *Vatican* 124 porte la trace de plusieurs strates de corrections et de variantes qui se retrouvent en nombres différents dans les cinq autres manuscrits que nous venons de citer. Cela permet de penser que les manuscrits ont été confectionnés dans l'ordre selon lequel nous venons de les énumérer. Les manuscrits « fuldiens » sont antérieurs aux autres, ce qui est conforme à ce que la vie de Raban pouvait laisser penser. En outre, comme quelques variantes importantes des trois derniers manuscrits ne se trouvent pas dans *Vatican* 124, et que l'état de conservation de ce dernier est anormalement bon, si l'on suppose qu'il a effectivement servi dans le scriptorium de Fulda, l'hypothèse la plus plausible est qu'il a existé un exemplaire qui a servi de modèle dans le scriptorium, sur lequel on a copié un exemplaire de luxe — *Vatican* 124 — et les autres manuscrits du *De laudibus* dont nous venons de parler. Périodiquement, les corrections portées sur l'exemplaire du scriptorium — peut-être à identifier avec l'exemplaire personnel de Raban — ont été reportées sur *Vatican* 124. Par suite de diverses négligences, certaines corrections ont échappé à l'attention des scribes et sont absentes de *Vatican* 124.

On se trouve donc devant un texte carolingien qui devrait permettre de faire ce que l'on fait quand on compare à l'époque moderne plusieurs éditions successives d'un même texte. Nous aurions une strate datable

9. Nous devons faire paraître une étude sur la question début 1990 dans la *R. H. T.* Deux livres sont à signaler : K. HOLTER, *Hrabanus Maurus. Liber de laudibus sanctae crucis, Vollständige Faksimile — Ausgabe im original Format des Codex Vindobonensis 652 der österreichischen National-Bibliothek. Kodikologische und Kunsthistorische Einführung* von K. HOLTER, *Kommentar und Faksimile Band* (*Codices selecti phototypici impressi*, 33), Graz, 1972-1973. — H. G. MULLER, *Hrabanus Maurus — De laudibus sanctae crucis — Studien zur Überlieferung und Geistesgeschichte mit dem Faksimile-Textabdruck aus Codex Reg. Lat. 124 der Vatikanischen Bibliothek*, Ratingen-Kastellaun-Düsseldorf, 1973.

10. Voir l'introduction à notre *Raban Maur, De laudibus sanctae crucis*, en attendant notre article pour la *R. H. T.*

approximativement de 810/825, puis une série d'autres allant de 825 à 856, et enfin une dernière, postérieure à 856, c'est-à-dire à Raban lui-même. Ultime remarque à ce sujet : les variantes n'intéressent que la partie en prose du *De laudibus*, les *carmina figurata*, comme on pouvait s'y attendre, présentent une remarquable stabilité dans la tradition manuscrite.

Mais le plus intéressant du sujet choisi aujourd'hui est l'aspect artistique, poétique et mystique, de l'œuvre. Dans ses préfaces, Raban éclaire le lecteur sur ce qu'il a voulu faire : son poème est une offrande de prémices pour louer la sainte croix, colonne de l'édifice céleste, sur laquelle fut édifiée la maison du Christ, c'est-à-dire l'Église [11]. De plus, il faut suivre l'ordre du texte lui-même et observer chaque figure, sous peine de voir disparaître la valeur de l'œuvre et diminuer l'utilité de sa lecture [12]. Cela signifie que le *De laudibus* est à lire *en entier*, et qu'il ne faut surtout pas se borner à la partie en prose, de lecture évidemment plus aisée. Raban signale d'ailleurs que la compréhension des poèmes est facilitée par le commentaire qui lui fait face et que les vers inscrits y sont notés [13] : le moine-poète était bien conscient que les *carmina figurata* étaient difficiles.

Le prologue se conclut par des indications d'ordre « technique » concernant les abréviations utilisées : Raban se défend d'avoir innové en la matière. Et la référence qu'il fait à Lucrèce en cette occasion est révélatrice de sa volonté : il vise la grande poésie didactique, celle du *De rerum natura*. Et il veut être utile. La préface du livre 2 y insiste tout particulièrement : Raban n'a pas voulu « traduire » les poèmes en prose en s'astreignant au mot à mot, mais en respectant le sens, selon la tradition classique, celle d'Horace [14]. Il est conscient des contraintes imposées à l'ordre des mots et des impératifs dus aux figures : le vers est moins clair que la prose [15].

L'ambition de Raban est immense. Ainsi, dans le poème — préface où il inscrit son propre nom, il transpose poétiquement le passage d'*Exode*, 25, 3-7, où est évoquée la contribution levée par Moïse sur Israël, et il l'utilise en forme de « locus humilitatis propriae ». Or ce passage biblique est sans doute choisi par Raban dans sa préface, parce qu'il l'avait été précédemment par Jérôme, dans le *prologus galeatus* de la *Vulgate*, un passage célèbre que le jeune moine de Fulda ne pouvait pas ne pas connaître. D'emblée, il veut donc, dans le domaine poétique, renouveler l'exploit accompli par Jérôme en procurant la *Vulgate* [16].

Or le sujet du *De laudibus* englobe la totalité de l'univers et la totalité du temps, de la création du monde à la vie éternelle, puisque la croix est

11. Voir le début du prologue, *P. L.*, 107, 145 B.

12. *Ibid.*, 146 B.

13. *Ibid.*, 146 C.

14. Voir la préface du livre 2, *P. L.*, 107, 265 B. Raban cite Horace par l'intermédiaire de la lettre de Jérôme à Pammachius (HIER, *epist.*, 57, 5).

15. *Ibid.*, 265 A.

16. Voir l'édition WEBER de la *Vulgate* (p. 365), l. 58-61) : *quae cum ita se habeant, obsecro te lector, ne laborem meum reprehensionem aestimes antiquorum. In tabernaculum Dei offert unusquisque quod potest : alii aurum et argentum et lapides pretiosos, alii byssum et purpuram, coccum offerunt et hyacinthum; nobiscum bene agetur, si obtulerimus pelles et caprarum pilos* (référence à *Ex.*, 25, 3-7 et 35, 5-9). Raban avait ce texte au moins en mémoire quand il a composé son poème-signature : voir *R. L.*, 107, 148 A (= vers 19-23).

« la forme qui achève et parfait toutes choses »[17]. Projet grandiose, qui s'exprime par le nombre parfait des vingt-huit poèmes, puisque 28 est la somme de ses diviseurs, comme le veut la numérologie antique. C'est un programme cosmique et spirituel qui est tracé là, avec des moyens littéraires qui ne sont plus ceux de Lucrèce, mais de Porfyrius. Car le paradoxe ici — au moins apparent — est que Raban choisit le moyen complexe du *carmen figuratum* pour délivrer ce message. Chacun doit offrir une offrande spontanée au Seigneur qui ne considère pas la grandeur du cadeau, mais la grandeur de la dévotion[18]. Cette poésie complexe est donc un moyen de montrer à Dieu une « dévotion », c'est-à-dire un amour éminent. Sous cet angle, le poème-préface de Raban est signifiant : l'auteur s'y compare à la pauvre veuve de l'Évangile qui donne les quelques piécettes qu'elle possède[19]. Mais son don est plus agréable à Dieu que celui des riches. Les poèmes figurés équivalent donc au don de la pauvre veuve, ce qui ne doit pas étonner à une époque où tout ce qui est art obéit à un but religieux ou politique.

Choisir ce genre littéraire ne peut donc guère obéir au désir de coder pour coder. Sans doute, Raban explique, à la suite de Lactance, que les poèmes sibyllins, une fois transcrits du grec en latin, ne retrouvent plus les mêmes lettres au début de chaque vers, et donc que leur message perd de son intelligibilité. La raison en est que le livre va tomber entre les mains des impies, et qu'il est bon qu'il échappe à leur compréhension[20]. Mais, dans le *De laudibus*, ce ne peut être le cas : les premiers lecteurs sont des moines, des clercs. En outre, Raban veut être le plus clair possible, il veut que le jeu des symboles soit le plus transparent possible, sinon il ne donnerait pas toutes les indications qu'il donne.

Deux interprétations sont susceptibles de justifier le choix du poète : la première est d'ordre politique ou théologique. Chacun doit offrir à Dieu ce qu'il peut en fonction de ses talents. Si donc il a paru normal à Porfyrius d'offrir à Constantion, premier empereur chrétien, un livre de poèmes figurés qui constitue une sorte d'exploit poétique, si ce genre poétique connaît un regain de faveur dès l'époque précédant Raban — sinon Alcuin ne lui aurait pas fait étudier Porfyrius —, on peut comprendre qu'un jeune moine de Fulda ait conçu le projet d'offrir à Dieu ce qu'il pouvait concevoir de

17. *P. L.*, 107, 264 D : *illam formam in eo cantaui quae consummatrix et perfectio rerum est.*

18. *Ibid.*, 145 B. Des idées très voisines sont exprimées dans G. Duby, *Saint Bernard. L'art cistercien*, Paris (coll. « Champs »), 1979, p. 14-18.

19. C'est un topos de prologue, à l'époque, de faire référence à *Luc, 21, 2. Voir M. G. H, Poetae latini aevi carolini*, 1, 209, 15 (*de vita sancti Willibrordi episcopi, praefatio libri secundi*) ; *ibid.*, 1, 236, 11, 23 (*Alcuini carmina*) : *aera... / quae iniecit templi uidua nuda gazis* ; *ibid.*, 3, 37 ; 505 (*Vita beati Leudegarii martyris, liber secundus*) ; *ibid.*, 4, 172, 79 (*Ratbodi carmina*) ; *ibid.*, 4, 917, II, 9-10 (*versus Dicuili Scotti*). Il est remarquable que dans un texte au moins Jérôme réunit *Ex.*, 35, 22-29 et *Luc*, 21, 2-4, tout comme le fait Raban : *in Hiezechielem*, 14, 18-20 (*C. C. L.*, p. 737, 1780-1790) : *in tabernaculo quoque factum legimus, ut, pro uarietate uirium, alius aurum et argentum, coccum, byssum et purpuram uariaque et diuersa subtecmina, alii pelles et caprarum offerrent pilos, et, cum essent dona diuersa pro qualitate substantiae, unum donantium esse praemium, immo maius eorum qui parua quidem obtulerint sed maiora pro uiribus, in exemplum uiduae pauperis quae duo minuta in gazophilacii dona mittebat et Domini iudicio est laudata dicentis...*

20. *De universo*, 15, 3 (*P. L.*, 111, 420 B-422 B). D'une première remarquable, Raban (*ibid.*, 15, 2 = *P. L.*, 111, 419 A-B) cite un passage de Suétone sur l'origine *religieuse* de la poésie, faite *ad religionem magnificentiam deorum : laudes eorum* (= *deorum*) *et uerbis illustrioribus et iucundioribus numeris extulerunt.*

plus beau, de plus riche, de plus complexe, de plus raffiné : un objet d'art princier, réalisé pour le Christ, dont les pieds ont été oints du parfum précieux et coûteux de Marie-Madeleine.

L'art de l'époque peut nous aider à comprendre l'état d'esprit de Raban, si l'on examine la signification des arts de luxe autour de l'an mil. « L'éclat des métaux précieux, des pierres, qui rayonne autour de l'objet, était interprété dans les civilisations primitives comme un signe magique. Il y a un phénomène de transcendance qui, selon l'expression qu'emploiera plus tard Suger, transfère « ce qui est matériel en immatériel », induisant l'esprit à une contemplation qui élève l'âme vers Dieu, lumière de toutes choses... Ce n'est pas par goût du luxe, mais pour plaire à Dieu qu'étaient employées les matières les plus rares, les techniques les plus difficiles »[21].

Plaire à Dieu, voilà sans doute la raison du choix de Raban. Encore une fois, il s'impose le plus grand sujet; il s'agit de louer la croix. Aucun exploit poétique ne peut être trop difficile à cette fin. Une seconde raison — nullement contradictoire à la première — pourrait être que, pour l'auteur comme pour le lecteur de pareils poèmes, le temps passé à méditer à la recherche du sens — il faudrait dire de la superposition des sens — est à considérer en lui-même comme une prière. En effet, Raban insiste sur la notion de l'utilité de son œuvre, bien plus encore que sur sa beauté. Car il ne peut rien ajouter à la beauté de la croix, dont la splendeur se suffit à elle-même[22]. En revanche, c'est pour préserver l'utilité de la lecture qu'il faut suivre l'ordre du *De laudibus*[23] : les textes doivent être lus et relus, la contemplation des poèmes figurés doit être attentive, pour que l'homme pense assidûment à la Rédemption apportée par la croix et qu'il rende sans cesse grâce à son Rédempteur[24]. La lecture difficile des poèmes est une « rumination », une méditation sur le divin mystère. C'est aussi pourquoi Raban n'a pas composé tout de suite le livre second du *De laudibus*, celui où il propose, pour aider le lecteur, une libre transposition en prose des poèmes. La poésie est illumination, traversée de l'obscur[25] : le vers, obscur par nécessité, a besoin du secours de la transparence de la prose pour que le lecteur puisse aller au terme de sa méditation[26]. Il faut passer par la complexité du poème comme par une route difficile et nécessaire.

La poésie du *carmen figuratum* est en effet à plusieurs niveaux. On découvre d'abord une image globale posée sur le texte du fond : par exemple, les Évangélistes et l'Agneau, le Christ en forme de croix, les Chérubins et les Séraphins, ou bien des figures géométriques — cercles, carrés, hexagones, octogones, savamment combinés. La symbolique des nombres

21. L. GRODECKI, F. MÜTHERICH, J. TARALON, F. WORMALD, *Le siècle de l'an mil* (*l'Univers des Formes*), Paris, 1973, p. 263-264.

22. *P. L.*, 107, 145 C.

23. *Ibid.*, 146 B.

24. *Ibid.*, 145 C.

25. A. MICHEL, *In hymnis et canticis. Culture et beauté dans l'hymnique chrétienne latine*, Louvain-Paris, 1976, p. 72, rappelle à ce sujet Plotin, *Ennéades*, 1, 6, 34 : la beauté est « un éclair dans un ciel de nuit ».

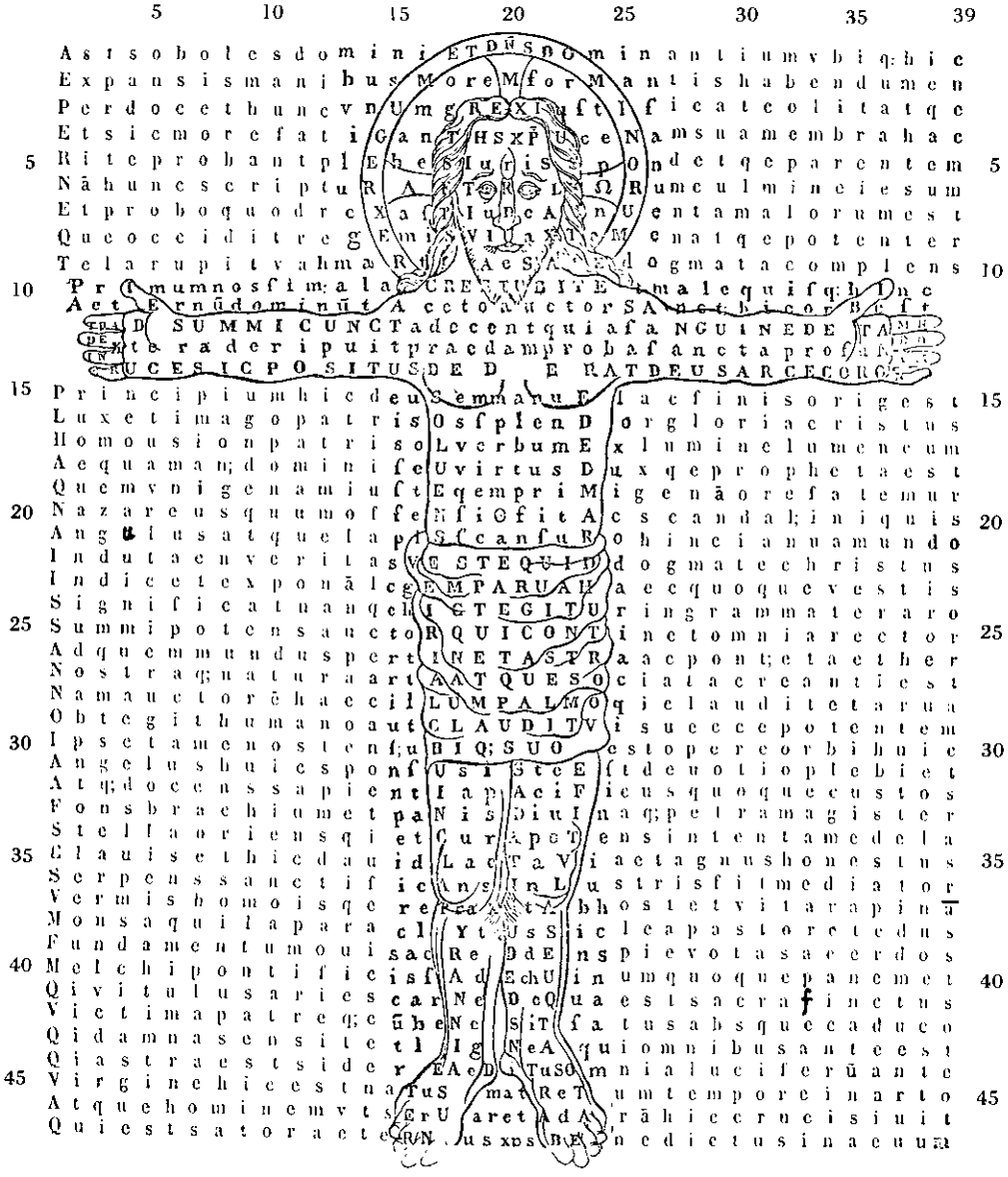
26. *P. L.*, 107, 265 A-B : *opus quod in laudem sanctae crucis metrico stylo condidi, in prosam uertere curaui, ut quia ob difficultatem ordinis et figurarum necessitatem obscura locutio minusque patens sensus uidetur metro inesse, saltem in prosa lucidior fiat.*

intervient ici : celle de 40, 50, 70, 72, 120, 276, et., de même que la symbolique des couleurs, particulièrement évidente dans le poème 16 : les sept dons de l'Esprit sont représentés graphiquement par une croix dont chaque barre est constituée par sept fleurs, aux couleurs évocatrices du Christ, fleur splendide et très agréable [27].

Vient ensuite la poésie inscrite, que le lecteur déchiffre en s'aidant de la page de recto, et enfin le texte poétique du « champ », du substrat. Il est permis de penser que tous les lecteurs n'allaient pas jusque-là et qu'un bon nombre s'arrêtaient une fois lus les vers inscrits. En outre, on découvre, après avoir lu tout le livre, des subtilités qui interviennent entre les poèmes. Ainsi, Raban dit que 28 est un chiffre parfait parce qu'il est la somme de ses diviseurs (28 = 1 + 2 + 4 + 7 + 14) ; et l'on s'aperçoit que le nombre des lettres, dans la largeur des poèmes, est fonction de ce découpage. On relève en effet 14 poèmes de 37 lettres, 7 de 35, 4 de 39, 2 de 36 et 1 de 41, ce qui peut difficilement être le fruit d'un pur hasard [28].

A défaut de pouvoir suivre Raban dans le cycle de ses vingt-huit poèmes, nous voudrions maintenant prendre un exemple concret et suivre la démarche du lecteur. Nous avons choisi le premier poème de la série, dont le symbolisme est peut-être plus facile à cerner que celui de quelques autres.

27. *Ibid.*, 214 C : *ut floris illius iucundissimi decorem demonstrarem.*
28. Voir notre *Raban Maur*, p. 22.



N. B. Les chiffres en haut de la page donnent la référence dans *P. L.*, 107 dont nous reproduisons ici la gravure.

Ast soboles Domini *et Dominus do*minantium, ubique hic 149
Expansis manibus, *mo*rem for*m*antis habendum en
Perdocet. Hunc un*u*m *grex i*ustificat colit atque ; 150
Et sic more fatig*an*tis *cruce n*am sua membra hac
Rite probant plebe*s, i*uris spondetque parentem
Nam hunc scriptu*ra. Et oro altor*um culmine Iesum 151 A
Et probo quod re*x*. As*t Iudea in*uenta malorum est
Quae occidit rege*m*, i*s uiuax tame*n atque potenter
Tela rupit uah m*artia*, E*saiae* dogmata conplens.
P*r*imum nos simus ala*crès, tubite*t male quisque h*inc*
Ae*t*ernum Dominum t*a*cet ; o ! auctor *s*anctus hic or*be* est.
Tradi summi cuncta decent, quia s*anguine demptam*
*Dex*tera deripuit praedam proba, sancta, profu*ndo.*
In cruce sic positus dederat Deus arce coronam.
Principium hic Deu*s*, Emmanu*e*l, ac finis origo est,
Lux et imago Patris, *o*s, splen*d*or, gloria, Christus,
Homousion Patri, so*l*, Verbum, *e*x lumine lumen cum 151 B
Aequa manus Domini se*u* uirtus, *d*uxque propheta est
Quem unigenam iust*e*, quem pri*m*igenam ore fatemur,
Nazareus cum offe*n*sio fit *a*c scandalum iniquis,
Angulus atque lapis, *s*cansur*o* hinc ianua mundo.
Induta en ueritas *ueste, quid* dogmate Christus
Indicet exponam. Leg*em parua hae*c quoque uestis
Significat, namque h*ic tegitu*r in grammate raro
Summipotens auct*o*r, *qui con*tinet omnia rector,
Ad quem mundus pert*inet, astr*a ac pontus et aether.
Nostraque natura art*a atque so*ciata creanti est,
Nam auctorem haec il*lum, palmo* qui claudit et arua,
Obtegit humano aut *claudit u*isu ecce potentem ;
Ipse tamen ostensus u*bique suo* est opere orbi huic.
Angelus huic spons*us* iste *e*st deuotio plebi et
Atque docens sapient*ia*, p*acifi*cus quoque custos,
Fons, brachium et pa*n*is, *diu*inaque petra, magister.
Stella oriens, qui et *cura* po*t*ens, intenta medela.
Clauis et hic Dauid, *la*eta *u*ia et agnus honestus.
Serpens sanctifica*ns, in*lustris fit mediator,
Vermis homo isque re*t*rax*it a*b hoste et uita rapinam,
Mons, aquila, paracl*y*tus, *s*ic leo, pastor et haedus.
Fundamentum, ouis, ac *redd*ens pie uota sacerdos 152 B
Melchi pontificis s*a*dech *u*inum quoque panem, et
Qui uitulus, aries, car*ne de q*ua est sacra finctus
Victima. Patreque cum b*ene sit* satus absque caduco,
Qui damna sensit et *lignea*, qui omnibus ante est,
Qui astra est sider*ea editus o*mnia luciferum ante,
Virgine hic est n*atus* matr*e t*um tempore in arto ;
Atque hominem ut ser*u*aret, *a*d *a*ram hic crucis iuit,
Qui est sator aeter*n*us, Christus *be*nedictus in aeuum.

N. B. 1. Les italiques correspondent aux vers inscrits.
2. Les chiffres à droite des vers donnent la référence du texte dans *P. L.*, 107.

I

La descendance du Seigneur, le Seigneur des Seigneurs, les mains étendues
Sur le monde entier, enseigne à contempler le Créateur.
Le troupeau le déclare juste et n'honore que lui seul ;
Les peuples ont raison de célébrer les membres de celui qui peine
Ainsi, de cette manière, sur la croix, car l'Écriture affirme
Qu'il est père du pouvoir. Je prie Jésus qui est au plus haut du ciel
Et je le reconnais comme roi. Il s'est trouvé en Judée de mauvaises gens
Pour tuer leur roi, mais il est vivant, il a puissamment rompu
Les armes d'un Mars impie, il a accompli les enseignements d'Isaïe.
Et d'abord, point de cesse : quiconque tait le Seigneur éternel
A tort de douter. Oh ! Le saint Créateur est présent en ce monde.
Au Très-Haut tout doit être soumis, car sa main droite honnête et sainte
A arraché à l'abîme le butin racheté de son sang.
Dieu fut ainsi placé en croix et établit dans le ciel la couronne des élus.
Il est Dieu, origine, Emmanuel, commencement et fin,
Lumière et image du Père, visage, splendeur, gloire, Christ,
De même nature que le Père, soleil, Verbe, lumière née de la lumière,
Il est aussi la main du Seigneur, ou sa puissance, à égalité, chef et prophète ;
A bon droit nous le proclamons par notre bouche fils unique, premier né.
Le Nazaréen fut aussi un obstacle et une pierre d'achoppement pour les injustes,
Pierre angulaire et porte où passent les hommes pour accéder au ciel.
Voici la vérité revêtue d'un habit qui me permet d'expliquer ce que
Le Christ montre par son enseignement. Ce petit vêtement symbolise
La Loi, car quelques lettres habillent
Ce tout-puissant Créateur, chef qui contient toutes choses,
Qui touche le monde, les astres, la mer et l'éther.
Notre nature limitée est associée à notre Créateur,
Car elle voile l'auteur tout-puissant de l'univers qui tient le monde
En sa main et le fait échapper à un regard purement humain ;
Il s'est montré partout dans son œuvre à ce monde.
Il est ange, époux, signe d'amour de Dieu pour son peuple,
Sagesse qui enseigne et gardien pacifique,
Source, bras et pain, pierre divine, maître,
Étoile à son lever, soin puissant, remède actif,
Clef et David, voie heureuse et glorieux agneau.
Il est devenu serpent sanctifiant, illustre médiateur,
Ver et homme ; par sa vie, à l'Ennemi il a ravi sa proie ;
Il est montagne, aigle, paraclet, lion, pasteur et chevreau,
Pierre de fondation, brebis ; prêtre du pontife Melchisédech,
Il s'acquitte pieusement de ses vœux en offrant le vin et le pain.
Veau, bélier, modelé dans la chair, il est aussi
Victime sacrée. Alors qu'il avait été engendré immortel par son père,
Il a éprouvé les dommages du bois, lui qui est avant toutes choses ;
Lui qui surgit avant tous les astres étoilés, avant le jour,
Il est né jadis d'une mère vierge, il est entré dans les limites du temps ;
Pour sauver l'homme, il est allé à l'autel de la croix,
Lui, l'éternel semeur, le Christ béni à jamais.

Le titre qui figure dans la page des *capitula* situe d'abord le cadre du poème : l'image du Christ étend ses bras en forme de croix et ses noms expriment sa nature divine et humaine[29]. Ce n'est donc pas le Christ en croix à proprement parler qui est représenté, mais un Christ orant, à la fois Dieu et homme, qui étend ses bras sur le monde pour le protéger et la sauver. D'une manière remarquable, dans l'ensemble des manuscrits du IX^e^ siècle, les mains du Christ, aux doigts anormalement longs et effilés, outrepassent les bords du poème d'une lettre à gauche et à droite aux vers 12 et 13 — seul exemple dans la totalité des poèmes figurés du *De laudibus* —. En outre, les pieds et le nimbe entourant la tête du Christ sortent eux aussi du cadre de l'image. Si le poème est comparable au monde, cela signifie que le Christ « contient » le monde et le dépasse : le dessin transpose ici une conception théologique, et rejoint la poésie[30]. Naturellement, la beauté du dessin et de la peinture, tout au moins dans certains manuscrits, ajoute une impression esthétique à celle donnée par l'image proprement dite.

Ensuite, il faut lire les vers inscrits en bas de la page de droite et les déchiffrer sur la figure. Cinq vers font le tour du dessin en commençant par le majeur de la main droite et en allant vers la tête et la main gauche[31] :

« Jésus a créé toutes choses par la droite du Très-Haut »[32]
« Christ, il paiera de son sang les dettes du monde ».

Ici, on repart de la main droite, en allant vers le bas, en raison des contraintes du dessin et du *carmen figuratum* : en effet, si Raban avait

29. *De imagine Christi in modum crucis brachia sua expandentis et de nominibus eius ad diuinam seu ad humanam naturam pertinentibus.*

30. On peut trouver plusieurs exemples de peintures qui sortent de leur cadre. Ainsi on peut lire dans A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Città del Vaticano, 1960, p. 84 (commentaire de la planche, 89, 2), à propos d'une peinture représentant Jésus multipliant les pains : « Faute de place pour la tête de Jésus ... et son nimbe..., le peintre a dû sortir du champ délimité par les deux lignes du cadre ». Semblablement, un séraphin du Sacramentaire de Drogon (manuscrit Paris B. N. latin 9428, folio 15^v^) sort lui aussi de son cadre. (Voir la reproduction dans J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, *L'Empire carolingien*, Paris, 1968, p. 158). Enfin, et nous sommes là dans le même genre littéraire et artistique que dans le *De laudibus*, chez Porfyrius, au *carmen* 19, le monogramme du Christ constitue le mât d'un bateau dont le gouvernail déborde fortement (de 4 lettres) du cadre du poème figuré.

31. *Ibid.*, 154 A-B : *Sunt ergo uersus quinque, qui in linea humani corporis speciem forinsecus circumdante conscripti sunt, quorum primus incipit a medio digito dextrae manus, et sic in indicem transit, postea in pollicem se erigens et per brachium dextrum ascendens, in uertice capitis finitur. Qui talis est :*

Dextra Dei summi cuncta creauit Iesus.

Secundus a capite descendens similiter in medio digito sinistrae manus finitur iste :

Christus laxabit e sanguine debita mundo.

Tertius item a quarto digito dextrae manus, qui medicus uocatur, incipiens, et per auricularem dextrum brachium subtus ducens, in latere dextro usque ad uentrem medium descendens, rursusque a dextro genu in radicem pedis desinit. Ita :

In cruce sic positus desoluens uincla tyranni.

Quartus quippe in radice pedis dextri exterius incipiens, inter media crura ascendens ad radicem usque pedis sinistri exterius peruenit. Ita :

Aeternus Dominus deduxit ad astra beatos.

Quintus item a radice pedis sinistri exterius usque ad genu ascendens, et a uentre medio per latus et brachium sinistrum usque ad medicum digitum pertingit. Ita :

Atque salutiferam dederat Deus arce coronam.

32. Les vers inscrits contiennent quelques particularités : 2 allongements de brèves aux temps forts : *Dei* au vers 1 et *laxabit* au vers 2 ; et ces mêmes vers comportent une coupe entre le 3^e^ et le 4^e^ pied (voir note 64, *infra*).

voulu suivre le tour de son dessin en continu, il aurait dû aller de droite à gauche pour suivre le dessous les deux bras et écrire un palindrome au vers 14 :

> « Placé ainsi sur la croix, il nous délivre des chaînes du tyran, »
> « Seigneur éternel, il a conduit au ciel les bienheureux, »
> « Dieu, il a placé dans le ciel la couronne du salut ».

Un petit raffinement doit être signalé ici : *dextra* du premier vers cité est écrit précisément dans la main droite de l'image du Christ, selon une correspondance subtile entre le texte et le dessin. Un programme théologique est ici sensible : le rôle de Jésus dans la Création, l'annonce de la Rédemption (le futur *laxabit* est-il un vrai futur, et non *metri causa* ?), l'évocation de la défaite du diable, la promesse du salut pour les saints qui seront finalement couronnés dans le ciel. Ces vers sont à lire dans l'ordre, et ils constituent un résumé de l'histoire de Dieu, du monde et de l'homme.

En outre, dès maintenant, Raban invite le lecteur à méditer sur les principaux noms attribués à la deuxième personne de la Trinité : *dextra Dei, Iesus, Christus, aeternus Dominus* et enfin *Deus*. Tout s'achève dans la gloire du salut.

Le vêtement du Christ — rouge comme la Passion — contient un distique élégiaque :

> « Un petit vêtement couvre celui qui maintient ensemble les astres
> Et sa main enferme la terre entière » [33].

Par un procédé analogue à celui signalé plus haut, Raban parle du vêtement du Christ dans le vêtement lui-même. Ce dernier évoque l'humilité de l'apparence de l'homme-Christ, qui contraste avec sa puissance, manifestée par son action cosmique : il maintient l'univers en empêchant les astres de s'effondrer [34], et il tient la terre dans sa main. L'univers entier est évoqué par *astra* et *solum* ; se mêlent ici le thème classique et stoïcisant du Dieu qui maintient le monde, et l'image du second vers qui vient sans doute de Venance Fortunat [35].

Les derniers mots inscrits insistent sur la royauté du Christ, sa justice et son ordre qui dominent le monde [36]. L'auteur a voulu que le texte contenu dans la couronne évoque l'aspect royal du Christ et que les trois *o* de « *ordo* iustus Deo » correspondent aux deux yeux et au nombril de l'image.

Quand le lecteur termine de déchiffrer les vers inscrits, il est donc déjà

33. *Veste quidem parua hic tegitur qui continet astra,*
Atque solum palmo claudit ubique suo.

34. CIC., *nat. deor.*, 2, 29 ; *Ti.*, 12. Voir aussi E. L. FORTIN, *Christianisme et culture philosophique au cinquième siècle*, Paris, 1959, p. 136-137, pour les prolongements tardifs de ce thème.

35. *Carmina*, 3, 9, 69 : *cuius clauduntur cuncta pugillo.*

36. *P. L.*, 107, 154 C-D : *In caesarie uero capitis eius scriptum est :*
Iste est rex iustitiae ;
In uultu quoque et mento, papillis et umbilico continetur istud :
Ordo iustus Deo.
In corona autem caput cingente, istud :
Rex regum et Dominus dominorum.
In cruce namque quae iuxta caput eius posita est sunt tres litterae, hoc est, A, M et ω, quod significat initium et medium et finem ab ipso omnia comprehendi.

en possession de l'essentiel du message théologique indiqué par le titre du premier poème : un ensemble complexe, mais que les indications données en bas de la page de droite permettent de comprendre sans problème majeur.

Le poème qui forme le champ ou le fond du dessin doit être maintenant abordé. Il est expliqué dans son ensemble sur la page de recto : le Sauveur avec ses membres forme une croix ; ceux qui ont foi en son nom ont l'espérance de la vie éternelle ; la contemplation de la croix nous rappelle que le Christ a « avalé » la mort pour sauver l'humanité [37].

Vient ensuite une très longue énumération, qui occupe environ 100 lignes dans la *Patrologie latine*, des *nomina Christi*, très fortement inspirée des *Étymologies* d'Isidore de Séville [38]. Peu après 842 d'ailleurs, Raban a lui-même composé un *De rerum naturis* (*De uniuerso* est le titre traditionnel depuis l'*editio princeps*) dont les *Étymologies* sont la source principale. Par comparaison, Raban insiste sur l'aspect symbolique de ce qu'il évoque. Ainsi le Christ est oint d'une huile immatérielle, d'une huile de joie [39]. De plus, limité par la place dont il disposait dans le *De laudibus*, c'est-à-dire une page de manuscrit, Raban omet ce qui était complexe ou purement érudit chez Isidore. Son exposé en devient plus sec : c'est un résumé qui contient cependant presque la totalité des *nomina Christi* énumérés par son prédécesseur. Sans doute aussi pour gagner de la place, Raban a coupé l'introduction et la conclusion d'Isidore.

La structure du poème correspond approximativement à l'explication donnée au recto. Les vers 1 à 14 contiennent une adoration du Christ Créateur et Sauveur du monde, et une proclamation de sa royauté ; les *nomina Christi* sont énumérés dans les vers 15 à 42 ; la conclusion, dans les vers 43 à 47, porte sur le paradoxe du Christ, roi du monde, qui s'est abaissé jusqu'à s'incarner et monter sur l'autel de la croix.

Les difficultés de cette poésie apparaissent d'emblée. Des mots-outils pourraient bien n'être que des « chevilles » : *hic* au vers 1 et au 11, *hinc* au vers 10 ; *sic* fait double emploi avec *more... hac* au vers 4, pour ne donner que quelques exemples. Il faut aussi résoudre certaines abréviations : développer $\overline{DNS}$ en *Dominus* au vers 1, $\overline{XPS}$ en *Christus* au vers 47, *rapinā en rapinam* au vers 37, *arā* en *aram* au vers 47, ou encore *ubiq:* en *ubique* au vers 1. Ce sont des facilités que le poète se donne pour que le vers reste dans le cadre de 39 lettres de large qui lui est imparti. Certaines graphies surprenantes ne s'expliquent que par les contraintes dues aux vers inscrits : au vers 4, *X*^{ruce} et *fatigantHs* correspondent au vers qui fait le tour de la tête du Christ où l'on peut lire « Iesus Christus » sous la forme $\overline{IHS\ XPS}$. Semblablement, la forme verbale *tubitet* du vers 10 est énigmatique. Le *t* initial est indubitable, car il correspond au *t* de *iustus* dans « ordo iustus Deo ». Comme au livre second, dans le passage parallèle, on peut lire *dubi-*

37. *Ibid.*, 151 C : *deglutiens quidem mortem ut uitae aeternae heredes efficeremur.*

38. Isid, *étym.*, 7, 2.

39. *P. L.*, 107, 152 B-C : *non oleo materiali, sed oleo laetitiae, hoc est, Spiritu sancto unctus est prae omnibus participibus suis.*

tet[40], il est certain que Raban s'est autorisé ici une liberté en raison des contraintes dues aux vers inscrits.

On peut aussi constater que l'auteur, de temps à autre, place deux lettres sur une seule case : *altωrum* au vers 6 ou *regem* au vers 8; aux vers 12 et 13, le bout des doīgts dépasse d'une lettre à gauche comme à droite; au vers 14, *in* est superposé à *cruces*, et *coronam* est écrit *coron*^{am}; mais 4 cases sont restées vides : *dederat* est écrit *de d e rat*; semblablement, au vers 38, on lit *paraclyt us*. Enfin, la tmèse étrange « Melchi... sadech » du vers 40 peut être une commodité, ou une imitation — certes un peu surprenante — de la poésie épique latine archaïque (Ennius !); la vogue de la tmèse reprend dès le IV^{e} siècle avec Sédulius.

Ce relevé rapide et incomplet signale donc des facilités très semblables à ce que l'on peut repérer dans les autres poèmes du *De laudibus*. Le cas échéant, l'auteur n'hésite pas même à simplifier les lettres géminées, parfois appartenant à deux mots différents, pour gagner de la place si besoin est, ou, en sens inverse, à recourir à la dittographie ou à laisser des cases vides. Dans un cas, Raban a renoncé devant une difficulté extrême : il s'agit des vers 18, 19 et 20 du poème 16, où 7 fleurs symbolisant les 7 dons de l'Esprit sont inscrites à l'horizontale.

Comment Raban est-il passé, du texte isidorien qui lui a servi de point de départ, à cette poésie? Le Sévillan, tout comme le jeune moine de Fulda, procède souvent par association d'idées ou de thèmes semblables, mais on ne peut mettre en parallèle la prose d'Isidore, celle de Raban, et le *carmen figuratum*, tant les différences sont évidentes : l'ordre des *nomina Christi* ne correspond pas à l'ordre isidorien. Ici encore, les contraintes dues aux vers inscrits ont joué. En raison du nombre de lettres imposées, la liberté de Raban est faible du vers 1 au vers 14 où elle est nulle (le dessous des bras du Christ est entièrement compris dans le vers inscrit), beaucoup plus grande dans les vers 15 à 21, à nouveau faible des vers 22 à 30, où 8 à 9 lettres sont neutralisées au centre par le vêtement du Christ, et moyenne après le vers 31, où 3 à 5 lettres non consécutives sont imposées vers le centre du vers.

Le poème commence donc par une évocation théologique générale qui présente Jésus comme le Fils de Dieu, Créateur et Maître du monde, sur lequel il agit par la Rédemption et auquel il promet le salut, c'est-à-dire la couronne céleste du vers 14. Le passage contient en outre un rappel de l'annonce du Christ par l'Ancien Testament[41], une affirmation puissante de la foi de l'auteur, à la première personne, une condamnation des Juifs régicides, et un appel des fidèles à l'action apostolique[42].

Viennent ensuite 7 vers où Raban accumule 25 qualificatifs du Christ. Dans cette énumération qui ne manque pas de souffle, les contraintes métriques ont dû jouer, mais les idées s'attirent les unes les autres selon une certaine logique : au vers 15, le Christ est commencement et fin; aux

40. *Ibid.*, 266 A : *quicumque aeternum Dominum illum esse non confitetur, male ac perniciose dubitet.*

41. Au vers 9.

42. Vers 6-8 et 10-11.

vers 16 et 17, ce sont les images qui évoquent la lumière : « lux, splendor, gloria, sol, ex lumine lumen », au vers 19, « unigenam » entraîne « primigenam »; au vers 20, « offensio » amène « scandalum », et au vers 21 « angulus lapis » annonce « ianua ». Le reste est plus difficile à cerner dans le détail et il est peut-être vain de chercher à l'expliquer.

Des vers 22 à 30, il est question de l'humble vêtement du Christ qui contraste avec sa puissance sur le monde. Raban abandonne ici l'énumération des *nomina Christi*; il reprend le même thème que celui qui était traité dans les vers inscrits correspondants, et il les glose dans le poème qui constitue le fond de son dessin. Le Christ est la vérité revêtue d'un vêtement qui symbolise la Loi. A nouveau le poète représente concrètement une idée abstraite en soi, et il n'hésite pas à être ouvertement didactique : *indicet, exponam, significet*[43], et à commenter le symbole[44]. Il développe ainsi le distique contenu dans le vêtement du Christ, maître du monde malgré son apparence misérable.

La fin du passage glisse à un autre thème : la relation entre le Christ — homme et Dieu — et l'homme. Celle-ci est possible par l'Incarnation qui associe la nature de l'homme à celle de son Créateur[45]; la chair du Christ est le vêtement qui camoufle sa toute-puissance aux yeux des hommes impies. Pour les non-croyants, le Christ n'est qu'un homme, bien que ses miracles manifestent sa divinité aux yeux des croyants[46]. Dans ce second symbolisme du vêtement transparaît une intention théologique : la nature divine du Christ, visible au regard de la foi, ne l'est pas à la vision humaine.

A partir du vers 31, Raban retrouve une plus grande liberté; l'énumération des *nomina Christi* reprend, et l'on discerne un élargissement des thèmes à partir du vers 40 ou du vers 42, où Raban passe à la conclusion de son poème. Ce passage contient une sorte d'inventaire à la Prévert, qui ne correspond pas du tout à l'ordre isidorien. Les images se heurtent et se bousculent ici. Tout un bestiaire défile, absolument incompréhensible pour qui ne détient pas la clé biblique de chaque *nomen Christi*. Il faut voir ici une poétique du surprenant, de l'inattendu, du mystérieux, qui naît de l'accumulation de ces termes, simples et transparents en eux-mêmes, mais chargés d'une forte puissance symbolique par leur usage biblique et patristique.

La conclusion s'élargit enfin sur les paradoxes du Christ, variante des *adynata* antiques : il est né d'une mère vierge, dans le temps et avant le temps. Et le dernier vers résume toute l'histoire sainte du monde : *sator aeternus* rappelle la Création et *benedictus in aeuum* évoque l'éternité bienheureuse.

De puissantes déformations ont donc été imposées au passage isidorien qui a servi de départ. Mais un autre texte permet de faire des comparaisons avec le poème. En effet, Raban a écrit une œuvre en *geminus stylus*, en vers et prose[47]. Sans doute, tel n'était pas son projet initial. Mais l'ajout du livre

43. Vers 23-24.

44. Vers 24 et suivants.

45. Vers 27.

46. Vers 30.

47. Voir la bibliographie située à la fin de notre *Raban Maur*, et E. R. CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, 1986 (*P. U. F.*, coll. *Agora*), t. 1, p. 249.

second du *De laudibus* a pour le lecteur un double avantage. D'abord la retranscription en prose facilite la compréhension d'un très grand nombre de passages des poèmes qui demeureraient autrement à l'état de rébus indéchiffrables. Ensuite, la comparaison du texte d'un poème avec le passage correspondant du livre second permet de mieux comprendre la poétique de Raban. Il n'est pas question ici de mettre en parallèle l'ensemble du poème 1 et du premier chapitre du second livre; il suffira de noter quelques points sensibles et de donner quelques exemples.

D'emblée les caractéristiques du vocabulaire employé apparaissent manifestement. Ainsi les mots non latins de la poésie sont-ils traduits du grec ou de l'hébreu en latin. *Emmanuel* du vers 15 devient *nobiscum Deus, homousion* du vers 17 *consubstantialis*, et *paraclytus* du vers 38 *aduocatus pro nobis*. Les noms à consonance étrangère sont par leur mystère — il faut les expliciter — ou leur exotisme, sentis comme poétiques. On rejoint ici la poésie de l'obscur.

Mais on relève aussi l'usage de termes en provenance directe de la grande littérature antique. *Soboles Dei* du vers 1 équivaut au prosaïque *Filius Dei : soboles* est déjà cité comme un archaïsme par Cicéron[48], Lucrèce l'utilise[49], et l'on ne peut oublier le « deum soboles » virgilien[50] : cet emploi situe Raban dans la continuité de la grande poésie romaine.

Arx au vers 14 désigne le ciel, la citadelle céleste[51]. A l'ablatif, le mot est très fréquent dans le *De laudibus*, à tel point qu'on peut le soupçonner parfois de n'être qu'une cheville. Mais c'est aussi un souvenir de Virgile, d'Ovide, voire de poètes plus tardifs[52].

De même, *sator aeternus* du vers 47 est-il transposé en prose par *conditor*. Souvent comme titre de Jupiter, on trouve *sator* chez les poètes, depuis l'archaïque Pacuvius, jusqu'à Virgile et divers poètes[53].

Raban estime donc que ce vocabulaire poétique classique est indispensable au grand style qu'il adopte pour faire l'éloge de la croix. Mais les différences entre poésie et prose ne se bornent pas là. On peut noter aussi un bon nombre d'impropriétés, de glissements de sens. Il n'est pas exclu que certains soient le résultat des contraintes du mètre et des vers inscrits. Ainsi *plebes* du vers 5 est-il transposé par *populi*. Dans la littérature patristique, *plebs* évoque le peuple chrétien, tout particulièrement opposé au clergé. Dans le poème, il est sans doute inutile de chercher quelle peut être la différence entre les deux termes; il faut considérer que Raban avait besoin d'un *e* et d'un *s*, et que c'est cela qui a guidé son choix.

Le second exemple est plus délicat. Aux vers 2 et 3, on peut lire *morem formantis habendum en / Perdocet* qui correspond à *speciem restaurantis honorandam... ostendit*. Le sens apparemment normal du vers est : « le Christ enseigne qu'il faut considérer la volonté du Créateur ». Mais la cor-

48. *De orat.*, 3, 153.

49. 4, 1232.

50. *Ecl.*, 4, 49.

51. Au vers 14, *dederat arce coronam* équivaut à *caeleste regnum ... concessit* (*P. L.*, 107, 266 A).

52. Voir VERG, *Aen.*, 1, 250; OV., *am.*, 3, 10, 21; *met.*, 1, 27; STAT., *Theb.*, 8, 410; IVV., 15, 146; P. NOL., *carm.*, 18, 7.

53. Voir PACVV., *trag.*, *295*; *VERG., Aen.*, 1, 254 : *hominum sator atque deorum*; PROP., 4, 2, 55; GERM., *Arat.*, 4; STAT., *Theb.*, 3, 488; PRVD., *Symm.*, 2, 190; P. NOL., *carm.*, 10, 50; 29, 19.

respondance entre le *carmen* et le livre II invite à reconsidérer cette traduction. En effet, *morem* est traduit en prose par *speciem*, qui signifie dans ce contexte « aspect », « air », « dehors » : il s'agit sans doute possible de l'image du Christ dessinée par Raban en tête du *De laudibus*. Dans ces conditions, *mos* doit avoir un sens faible, celui de « manière d'être »[54] et le vers signifie sans doute que le Christ enseigne à contempler le Créateur ; en un sens, il est l'image visible de Dieu le Père. Enfin, les deux *m* de *morem* sont imposés par les textes inscrits ; on est donc amené à penser que Raban a pu utiliser un sens de *mos* qui n'est pas obvie à première lecture. Cette constatation entraîne deux conséquences importantes : la première est qu'il faut admettre que le texte des poèmes n'est pas compréhensible à lui seul. La seconde concerne la traduction : si l'on considère que le sens du texte poétique est donné par le livre II, il faut, dans les cas où Raban a été gêné par les contraintes du *carmen figuratum*, donner une priorité absolue au livre II et, dans la pratique, traduire systématiquement comme si le texte du poème était, pour le sens, un strict équivalent de la prose. Je n'ai pas osé aller jusque-là dans le premier essai de traduction publié en 1988 sur un texte latin provisoire, mais il est sûr que le compromis adopté alors n'est pas à l'abri de toute critique.

La difficulté de compréhension de cette poésie tient aussi à l'usage, voire à l'abus, des brachylogies, évident dans ce genre de texte, où chaque terme évoquant un *nomen Christi* reçoit un codage biblique, et n'est véritablement compréhensible que par un lecteur très cultivé en ce domaine. Chaque terme est comme une tesselle arrachée à sa mosaïque originelle et réemployée dans un autre texte. C'est dire aussi que plusieurs textes se superposent. Pour comprendre ce que Raban veut dire quand il appelle le Christ *leo* ou *pastor* au vers 38, il faut connaître les versets bibliques correspondants ; le sens du poème est donc enrichi de la multiplicité des textes qu'il inclut en transparence. Poésie et polysémie, ce qui ne veut pas dire flou, se rejoignent ici.

Trois exemples seulement de brachylogies. Au vers 7, on lit *et probo quod rex*, ce qui signifie d'après le livre II *credo quod ipse est rex regum*. La violence de l'ellipse s'explique par la suite du vers 7, où le mot *Iudea* est quasiment imposé par les vers inscrits. Ensuite, au vers 21, *angulus atque lapis* équivaut à *hic est lapis angularis credentibus*. L'hendiadyn et l'inversion de la formule normale *lapis angularis* surprennent le lecteur. Mais surtout l'ellipse de *credentibus* rend plus difficile la compréhension de la suite des idées entre le vers 20 et le vers 21 : le Christ est à la fois pierre de scandale pour les injustes et pierre angulaire pour les croyants. La rupture du parallélisme dans la poésie est un moyen d'être bref, et sans doute aussi d'obliger le lecteur à réfléchir. Troisième exemple : *opere* du vers 30 est glosé au livre II par *miraculis coruscantibus ac tonante Euangelio*. La phrase est claire en elle-même pour le croyant cultivé, mais elle exige une fois de plus une gymnastique intellectuelle et spirituelle bien précise pour mettre en page *opere* dans son contexte évangélique.

Certaines expressions enfin consistent en des transpositions faisant

54. « *Romano more* : à la romaine (CIC., *Phil.*, 11, 33).

intervenir à la fois le vocabulaire et une riche thématique; elles nous semblent particulièrement éclairantes pour cerner ce qui fait l'intérêt de la poésie de Raban. Au vers 9, *Tela rupit uah martia* correspond à *arma impiorum... subuertit*. D'emblée on constate que seul *martia* a pu être inspiré par les vers inscrits. Le système d'équivalence entre la poésie et la prose montre que *tela rupit* signifie *arma subuertit* : *rupit* est peut-être plus concret et brutal que *subuertit*; et le texte du livre II fait penser à *dominus... insidias impiorum subuertet* de *Proverbes*, 10, 3. Mais c'est le rapport entre *uah martia* et *impiorum* qu'il convient d'expliquer. *Vah* est une interjection marquant notamment la douleur, la colère, le mépris, la menace; elle indique ici le mouvement de peine du Christ au sujet des impies; de même *martia* renvoie bien évidemment à la notion d'armes. Mars est le dieu de la guerre, et de plus c'est un dieu païen, donc impie. L'interjection et l'adjectif épithète se renforcent donc pour évoquer la condamnation des impies.

Le second passage se situe aux vers 25-26. Le tout-puissant Créateur, le chef qui contient toutes choses[55], s'étend au monde, astres, mer et éther : *astra ac pontus et aether*, ce que le livre II transpose en *caelum et terra et mare*. Le texte du livre II est immédiatement compréhensible; en outre, l'ordre suivi dans l'énumération reprend celui de *Genèse*, 1-2. Ensuite, il faut essayer de justifier *astra ac pontus et aether*; la combinaison des éléments du monde se retrouve de diverses manières en poésie latine avec des termes voisins : *aer, tellus, pontus, aether* chez Ovide[56]; *maria, terrae, sidera, aethera* chez Manilius[57], *pontus et aether* chez Sénèque[58], *terras, aethera, pontum* chez Lucain[59], ou même *terra, pontus, astra* dans un hymne de Venance Fortunat intitulé *in honorem sanctae crucis*[60] que Raban connaissait vraisemblablement : c'est une référence à la grande poésie antique et chrétienne. *Terra* a été remplacé par *astra* en raison des lettres imposées par les vers inscrits dans le vêtement du Christ. La séquence *pontus, aether* est-elle un souvenir d'Ovide, voire de Sénèque, ou manifeste-t-elle seulement la volonté d'utiliser un vocabulaire d'origine grecque? Ce dernier point reste plus mystérieux.

On peut tirer un troisième exemple du vers 28 : *palmo qui claudit et arua*, explicité dans le livre II par *qui pugillo caelum metitur et terram palmo concludit*. L'idée que le Christ mesure le ciel avec son poing ne se trouve pas dans le poème. Mais le sens en est clair : le Christ tient le monde dans sa main, c'est un signe de sa toute-puissance. Ce thème a trouvé une transposition graphique dans un certain nombre de manuscrits carolingiens qui représentent le Christ tenant une boule dans sa main[61]. En outre, le passage reprend l'idée contenue dans le vers inscrit dans le vêtement du

55. Ce n'est pas le lieu d'insister sur la rime léonine *auctor/rector*, et sur le thème, à la fois antique — et plus précisément stoïcisant — et patristique de Dieu « qui contient toutes choses », c'est-à-dire qui maintient la Création en l'empêchant de s'effondrer.

56. *Met.*, 1, 15.

57. 1, 489.

58. *Troad.*, 112.

59. 1, 525.

60. *Carm.*, 2, 2, vers 21 (*P. L.*, 88, 88).

61. J. HUBERT, J. PORCHER, W. F. VOLBACH, *L'empire carolingien* (*l'Univers des Formes*), Paris, 1968, p. 154.

Christ et même certains mots, comme *palmo* et *claudit*; peut-être cette contrainte explique-t-elle l'ellipse du poème.

Au vers 37, *retraxit ab hoste et uita rapinam* correspond en toute certitude à *captiuam ducens captiuitatem*[62], car ce qui précède et ce qui suit dans le livre II transcrit exactement *uermis homo isque* et *mons*. Emmener captive la captivité est interprété par Raban comme signifiant que la captivité est prisonnière et donc que la liberté est donnée à nouveau au monde. L'expression *retraxit ab hoste rapinam* signifie donc que le Christ a arraché à l'ennemi son rapt. *Hostis* est une très ancienne appellation du diable dans la littérature chrétienne. *Rapina* évoque donc l'humanité, que le diable a arrachée à Dieu dans un premier temps, au moment où il a tenté Adam et Ève dans le paradis, et que le Christ, en retour, arrache au diable par sa mort sur la croix. C'est une libération, une délivrance de la captivité du péché. Et le préverbe *re* de *retraxit* indique que le Christ ne fait que récupérer de force son bien qui lui avait été volé. Reste à expliquer *uita*. Dans la mesure où il est un *nomen Christi*, la phrase peut signifier : « lui qui est vie, il a arraché l'humanité au diable »; ou bien, dans le droit fil de ce que nous venons de dire : « la vie du Christ — donnée sur la croix — a repris de force au diable l'humanité que ce dernier par violence avait enlevée ». Je proposerais de traduire : « par sa vie, à l'Ennemi il a ravi sa proie ». La poésie du passage vient de l'extrême simplicité de la phrase : un sujet, un verbe, deux compléments; dans son économie, elle contraste avec l'extrême richesse de ses significations théologiques, et la multiplicité des textes auxquels elle peut faire allusion : en quelques mots, Raban dit que par la Rédemption le Christ triomphe du péché originel.

Le dernier exemple à tirer du texte est moins riche : *patreque cum bene sit satusque caduco* du vers 42 est explicité au livre II par *qui Filius est Patris aeterni* : le Christ a été « semé » par son Père. *Satus* éveille les mêmes échos que *sator* du vers 47. Et le Fils est *abs caduco*, c'est-à-dire immortel, loin du caduc, du fragile, de l'éphémère, conformément au sens de *caducus* notamment en poésie classique[63].

Il nous reste à « nouer la gerbe » de ces observations[64]. Un effort considérable est à faire pour comprendre la poésie de Raban. Par un jeu

62. Voir *Éphésiens*, 4, 8. Signalons en passant que l'interprétation de Raban et celle de la *TOB* divergent.

63. Avec le sens de « destiné à mourir, condamné », voir VERG., *Aen.*, 10, 622; STAT., *Silu.*, 2, 1, 212.

64. Bien que cette question ne soit pas au centre de notre sujet, il faut dire quelques mots de la métrique de ces 47 vers. On relève un vers hypermètre (v. 17, élidé sur le v. 18), la scansion *uĕrĭtās* (pour *uēritās* crétique), au v. 22, *sidĕrea* au lieu de *sidērea* (au v. 44 : confusion avec des dérivés latins du grec σίδηρος?). On relève ensuite le grand nombre d'élisions (59); les vers 1, 19, 27, 30, 44, 46 comptent 3 élisions; et le vers 6, 4. Raban aime apparemment allonger la brève au temps fort (14 cas) : *iuste* v. 19); *fit* (v. 20); uestē (v. 22); *tegitūr* (v. 24); *atqūe* (v. 27); *sponsūs* (v. 32); *retrāxit* (v. 37); *carnĕ et uitulīus* (v. 41); *damnā* et *sensit* (v. 43); *matrĕ* (v. 45); *ād* et *seruaret* (v. 46). Mais le phénomène le plus intéressant est celui des vers présentant une coupe entre le 3e et le 4e pied. Selon Dag NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958, p. 67, les *versus citocadi* sont des vers dans lesquels l'hexamètre est divisé en deux parties semblables et qui riment entre elles. Chez Raban, nous trouvons dans cette pièce 16 vers à coupre entre le 3e et 4e pied, mais sans rime interne : vers 3, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 32, 35, 37, 38, 42, 43, 44, 46. Chose curieuse, comme M. J. HELLEGOUARC'H nous l'a signalé, on trouve un vers analogue à la fin du *Nom de la Rose* d'U. ECO : *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* (Bernard de MORLAIX, *de contemptu mundi*).

complexe de symboles, on passe de l'Antiquité classique à l'Antiquité Tardive, à la Bible et à l'époque carolingienne sans transition aucune. Bien que l'idée de l'auteur soit claire au départ, le résultat est obscur à première lecture, car l'auteur joue sur plusieurs registres à la fois. Même les mots les plus simples font référence à quelque chose qui les dépasse, dans un texte qui allie la simplicité du dépouillement et la richesse du contenu à déchiffrer patiemment selon une logique symbolique.

Dans la structure de ces poèmes, les contraintes de la forme jouent un rôle déterminant. Les acrobaties verbales du *De laudibus* nécessitent l'usage d'une langue comportant des déclinaisons pour que les mots aient une place libre dans la phrase; l'absence d'articles et de pronoms-sujets facilite également la tâche du poète notamment quand il s'agit de vers rétrogrades. Autant dire que le latin est sans doute une des rares langues où l'on puisse atteindre une telle virtuosité. De plus, l'auteur fait violence à la syntaxe habituelle et au sens courant du vocabulaire; parfois il introduit des chevilles, mais le plus souvent il est elliptique. La présence du livre II du *De laudibus* est sans nul due à la prise de conscience, par Raban, du fait que ses contemporains ne comprenaient pas les *carmina*, malgré leur connaissance du latin et de la Bible. Ces contraintes sont à l'origine de quelques admirables trouvailles, mais aussi d'extrêmes difficultés, qui vont parfois nettement au-delà de ce que l'on rencontre dans le premier poème. Pour Raban, le problème est de faire un vers cohérent, à la fois dans sa forme métrique et son sens, en tenant compte des *uersus intexti*. Quand ces lettres imposées forment un bloc, le travail est relativement simple : il faut reprendre les mots et les idées des vers inscrits. Tout se complique quand les lettres imposées sont éparpillées dans le vers, ou quand elles alternent en blocs réguliers. Un seul exemple suffira ici : le poème 11 comporte 5 carrés de 6 lettres de côté disposés en croix, qui symbolisent le Pentateuque. Donc, en 6 vers consécutifs, on trouve la séquence suivante, en allant de gauche à droite : 6 lettres libres, 6 imposées, 3 libres, 6 imposées, 3 libres, 6 imposées et 6 libres. Les carrés ont 6 lettres de côté en raison des valeurs symboliques du 6, et aussi parce qu'un hexamètre comporte environ 36 lettres, et non pas 25 ou 49. En outre, chaque carré est attribué à un livre biblique différent : la *Genèse* est en haut, l'*Exode*, le *Lévitique*, les *Nombres* occupent le milieu, et le *Deutéronome* est situé en bas de la figure. Or, dans le poème qui sert de « champ », il faut raccorder le tout pour obtenir des vers cohérents à la fois pour le sens et pour le mètre. Dans ce passage et dans d'autres analogues, Raban s'est allongé pour ainsi dire sur un lit de Procuste poétique, et la suite des idées est particulièrement difficile à suivre. Cela n'empêche pas des réussites. Au vers 17 de ce même poème, on lit *nupta canit triuiis leuibus*, qui signifie l'Église-épouse sans tache ni ride d'*Éphésiens*, 5, 27, comme on le voit d'après le passage correspondant du livre II. *Leuibus* correspond à lisse, donc sans ride, pur. L'Église chante « sur des places lisses », c'est-à-dire dans la pureté : « toute pure, elle proclame sa foi ». Même avec le secours de la transposition en prose du livre II, la compréhension du vers n'est pas immédiate. Mais une certaine obscurité fait partie de la beauté poétique, comme nous l'avons dit. Cela étant, on peut aussi se demander si Raban

n'est pas allé parfois au-delà des possibilités de la langue elle-même. Du maniérisme, de la complexité des sens et des textes qui se font écho les uns aux autres, on peut aussi glisser de temps à autre au galimatias pur et simple.

Non sans paradoxe à première vue du moins, cette richesse polysémique à l'infini s'inscrit à l'intérieur d'une poésie volontairement didactique. Cette volonté et cette tournure d'esprit ne sont pas évidentes pour nos contemporains. J'emprunte ici à la plume de M. Jacques Perret, à propos des *Géorgiques* de Virgile, quelques lignes qui s'appliquent lumineusement au *De laudibus*[65] : « La poésie antique se tient beaucoup plus volontiers à proximité des perceptions communes (que la moderne). N'allons pas, certes, penser que les Anciens se fussent régalés de simples descriptions d'un inventaire ou d'un manuel scientifique, mais ils ne sentent pas, comme nous, le besoin de s'arracher aux apparences. Car ces apparences, pour eux, s'enracinent dans une réalité; les choses ont un dedans, un secret, un être, non apparent au premier coup d'œil, mais non arbitraire non plus et tel qu'on pût, au gré de sa fantaisie, lui donner un nom de son choix. Ainsi le monde extérieur n'est pas dévalué. Dire ce qui est à partir de ce qu'on voit, telle est l'œuvre du poète.

Dans le désordre métaphysique du moins moderne, des tentatives de ce genre ne peuvent plus aboutir. Baudelaire a entrevu que le monde était une forêt de symboles. Mais symboles de quoi? L'affirmation une fois posée est restée courte... Fondé sur des principes plus fermes, le rapport d'un Virgile au monde peut être un rapport d'attention confiante, avec des moments d'intelligence plus profondes, d'autres où le regard se fait plus cursif, mais tous liés dans un progrès vers le sens et l'intériorité des choses. La promenade dans l'univers n'est plus un circuit dans un cabinet de miroirs fous. Les objets portent un message, ils sont à connaître, les uns puis les autres; le long poème narratif ou descriptif a sa raison d'être. »

On pourrait reprendre pratiquement ces lignes et passer des *Géorgiques* au *De laudibus*, à ceci près que l'œuvre carolingienne n'est pas descriptive et didactique, elle est plutôt symbolique et didactique. Dans le premier poème, en témoignent les verbes *perdocet*, au vers 3, *exponam* et *indicet* au vers 23, et *significat* au vers 24. L'appui sur une métaphysique évite à Raban de tomber dans une compilation creuse, dans un maniérisme gratuit, dans le chatoyant ou dans l'obscur pour l'obscur. La présence du livre II en témoigne, si besoin est. C'est une théologie qui charpente cette œuvre et lui donne sa solidité : le *De laudibus* est aussi massif, aussi solide en son genre et à sa façon, que les tours de la façade de l'église abbatiale de Corvey — « Corbeia noua » — qui obéissent à un programme architectural et correspondant à une théologie[66] : elles ont une grandeur austère, qui échappe à la volatilité, à la fugacité de l'instant.

Car il s'agit d'une prière de louange, d'une méditation religieuse, qui intègre la durée dans un jeu poétique multiple, et très moderne à certains

65. *Virgile, Géorgiques* (*N. R. F., Poésie/Gallimard*), Paris, 1987, avec une préface de J. PERRET, p. 22-23.

66. Voir *L'empire carolingien* (cf. note 61), p. 56.

égards. Il y a aussi un art de l'image, de la mise en forme visuelle des nombres, des lettres, des signes-symboles et des couleurs. C'est une théologie qui s'exprime par la peinture et l'écriture, et cela à plusieurs niveaux qui se superposent sans se recouvrir exactement. Il faut du temps pour avoir une vision globale de l'ensemble, saisir la symbolique de l'image, suivre les vers inscrits et les comprendre, avant de passer à la lecture et au déchiffrage des vers du « champ » ou du « fond » de l'image. Ensuite seulement, en redécouvrant l'ensemble, on comprend l'intention ou les intentions de l'auteur, pour qui cet itinéraire est prière. Si l'on voulait prendre une comparaison, le lecteur est semblable au voyageur qui escalade une montagne en en faisant le tour. Le paysage change tout en restant un peu semblable à lui-même, mais on ne peut espérer l'embrasser dans sa totalité qu'une fois parvenu au sommet. Les énigmes de Raban sont claires avec le temps[67]. Par le jeu poétique, viennent confluer dans une œuvre en un sens globale, cosmique comme cette croix que Raban dit « consummatrix rerum », les différents arts de l'époque, à l'exception peut-être de la musique, encore que la musique soit nombre, et que l'on parle beaucoup de nombres dans le *De laudibus*. En disant cela, nous rejoignons encore le IX[e] siècle : Jean Scot Erigène n'estimait-il pas que tous les arts confluaient vers la contemplation du Christ[68]. Tel est bien le programme mis en œuvre par Raban.

67. Voir A. MICHEL (cf. note 25), p. 126.

68. *Expositiones in Ierarchiam caelestem* (= *CC. Continuatio medievalis* 31, Turnhout, 1975), I, 540-561, p. 16 (le texte est cité dans J. J. CONTRENI, *The carolingian Renaissance*, p. 59-74, chapitre *Renaissance before the Renaissance. Cultural revival of late antiquity and the middle age*, éd. par W. Treadgold, Stanford, 1984) : *Vt enim multe aque ex diuersis fontibus in unius fluminis alueum confluunt atque decurrunt, ita naturales et liberales discipline in unam eamdemque interne contemplationis significationem adunantur, qua summus fons totius sapientie, qui est Christus, undique per diuersas theologie speculationes insinuatur.*