RHÉTORIQUE, POÉTIQUE ET NATURE CHEZ ALAIN DE LILLE

L'on assiste dans l'œuvre d'Alain de Lille à l'union de deux styles. D'une part, il s'adonne volontiers à la virtuosité «moderne», que les auteurs de *poetriae* (tels Geoffroy de Vinsauf ou Matthieu de Vendôme) mettaient à la mode. D'autre part, il se présente comme un écrivain religieux. Cela le conduit à rechercher la sobriété, dont il présente effectivement l'éloge lorsqu'il traite de la *praedicatio*. N'y a-t-il pas une contradiction entre ces deux manières d'écrire ? C'est la question que nous posons ici. Nous allons essayer d'expliquer cette dualité.

Pour y parvenir, nous réfléchirons sur la rhétorique. Nous venons de dire qu'Alain en utilise abondamment les procédés. Or, nous croyons que cette discipline ne se réduit pas à un ensemble de recettes. Dès l'origine, ceux qui l'enseignaient se sont référés à la philosophie pour élaborer ses concepts. Elle a été un intermédiaire entre la sagesse et le langage. Nous allons voir que cela reste vrai à l'époque qui nous intéresse (il suffit d'ailleurs de penser à des hommes comme Jean de Salisbury ou Hugues de Saint-Victor pour s'en assurer). Nous chercherons donc le sens philosophique ou spirituel de la rhétorique qui se fait jour chez Alain de Lille. On comprend bien que cela impliquera un recours à l'idée de nature. Plus largement, le problème est celui de la forme ou de la figure, dans leur rapport avec l'être.

*

Il y a incontestablement un emploi fréquent et original de la rhétorique chez Alain de Lille.

Cela nous apparaît si nous étudions, en dehors des citations diverses auxquelles il recourt, la liste même de ses œuvres. On lui attribue, de manière plausible, un commentaire de la *Rhétorique à Herennius*, dont Caplan a fait l'étude [1]. Il a signalé les influences qui s'y manifestent (Boèce, Cicéron, l'École de Chartres). Il a indiqué les principaux procédés de style qui s'y trouvent décrits ;

ils reparaissent dans la création littéraire proprement dite de notre auteur. Il s'agit des différents métaplasmes où l'écrivain joue avec la sonorité des mots, avec leur étymologie. Du point de vue de la pensée, nous devons parler de l'*effictio*, par laquelle on personnifie des types idéaux ou caractéristiques, et de la prosopopée ou de l'éthopée. Ces figures se combinent plus ou moins dans l'allégorie, qui est une description pourvue d'un sens second.

Nous pouvons immédiatement donner une foule d'exemples tirés des œuvres d'Alain. Comme nous l'enseignent le *De planctu Naturae* et l'*Anticlaudianus*, l'allégorie constitue l'un des aspects majeurs de son langage (cela est vrai surtout dans ces œuvres). Le détail de l'expression répond aussi à ce que nous venons d'indiquer. Voici par exemple le portrait de Genius ; il est en train de tracer un tableau qu'il présente à la Nature : *Styli obsequentis subsidio imagines rerum ab umbra picturae ad ueritatem essentiae transmigrantes uita sui generis donabantur* : «Grâce à l'aide de son stylet, les images des choses faisaient migration de l'ombre de la peinture à la vérité de l'essence et elles recevaient en don la vie appartenant à leur espèce» [2]. Notons cette remarque : il s'agit, par l'imitation de l'apparence, d'aller à l'essence. Ainsi donc, Genius nous présente une série de types : *Illic Helena, suo decore semidea, quae mediante pulchritudine sua pulchritudo poterat nuncupari, illic in Turno fulmen audaciae, uigor regnat in Hercule...* Nous voyons que ces personnages sont bien des types, des êtres exemplaires, des modèles. Hélène mérite de porter le nom même de la beauté. Turnus incarne l'audace foudroyante, «la vigueur règne en Hercule», dans Ulysse nous trouvons l'habileté du renard... *Illic Cato pudicae sobrietatis nectare debriebatur. Plato ingenii splendore rutilabat sidereo.* Nous voyons que les types qu'on nous propose peuvent être moraux ou philosophiques. L'auteur passe maintenant à l'éloquence : ... *Illic stellata cauda Tulliani pauonis... Illic Aristoteles sententias aenigmaticarum locutionum latibulis inuoluebat.* La dernière formule se réfère aux *Réfutations sophistiques* ; nous aurons à en reparler. Quant à Cicéron, ce qu'on nous en dit présente peut-être une nuance d'ironie. Mais il ne faut pas s'arrêter à cela. Nous devons plutôt saisir l'éloge qu'implique cette allégorie. Si l'on nous parle du paon, ce n'est point pour dénoncer sa vanité, mais pour évoquer les ornements qui constellent sa queue déployée. Précisément, l'éloquence constitue la *cauda* de la philosophie, qui trouve dans la belle expression son épanouissement.

Cela (qui correspond à la théorie antique de l'*elocutio*) se retrouve dans l'*Anticlaudianus*, lorsque l'auteur présente la description allégorique des arts libéraux. La rhétorique vient, après la grammaire et la logique, orner le char de Prudence. Ses «gemmes» en décorent le timon [3]. Il s'agit bien, on le voit, du complément esthétique qui s'ajoute aux autres disciplines du *triuium*. Or cette description de dame Rhétorique mérite notre intérêt par les attributs qui lui sont accordés. Ceux-ci se rattachent à deux disciplines. La musique d'abord, qui est représentée ici par *tuba* et *cornu*, la trompette et la corne. La première symbolise l'amplification et la seconde l'abondance. Naturellement, la musique a d'autres qualités, mais celles-ci interfèrent moins avec la rhétorique. D'ailleurs, nous l'avons dit, Alain fait une grande place à un autre art : la peinture, *pictura*, obtenue par l'emploi des *colores*. L'éloquence est en effet peinture par l'emploi soutenu des tropes et des figures. On sait l'importance que cette réflexion sur les «couleurs» avait depuis l'antiquité et qu'elle a gardée au moyen âge. Nous devons retenir cette insistance qui souligne, nous le verrons, l'un des aspects originaux de la poésie pratiquée par Alain.

*

Telle est donc sa conception de la rhétorique. Nous devons nous demander maintenant pourquoi il lui fait la part si grande. Nous verrons qu'on peut donner plusieurs réponses, en les ordonnant les unes par rapport aux autres.

En premier lieu, il est permis de penser qu'il entre dans cette pratique une certaine dose de parodie. Alain, quelquefois, n'emploie pas de tels procédés sans arrière-pensées critiques. Cela nous apparaît, dans le *De planctu*, à l'occasion de ces reproches qu'il adresse à des poètes profanes. Retenons-le bien, il s'agit de critiques. Or voici comment il les rédige : ces hommes sont «ceux qui déflorent», si l'on peut dire, «en l'efflorant vitieusement la fleur de Flore» (*Florae florem in uitia efflorando deflorant*). Et voici encore cette interrogation oratoire : *Cur decore deifico uultum decoraui Tyndaridis, quae pulchritudinis usum in meretricationis abusum abire coegit, dum regalis tori foedus deserens, foede se Paridi foederauit* : «Pourquoi ai-je embelli d'une beauté divinisante le visage de la Tyndaride, qui a dégradé l'usage de la beauté en en faisant l'abus de la prostitution, lorsqu'abandonnant le pacte du lit royal, elle a fait avec Paris un honteux traité» [4].

Notre traduction, qui met en relief ce que le texte a d'alambiqué, ne peut en rendre les savantes assonances.

Or ces musiques ressemblent exactement à des poèmes célèbres. Nous trouvons l'un d'eux dans les *Carmina burana* :

Suscipe flos florem, quia flos designat amorem...
Hunc florem, Flora, dulcissima semper odora...
Florem Flora uide, quem dum uideas mihi ride...
Flos in pictura non est flos, immo figura [5] ...

Le dernier vers rappelle singulièrement ce que nous avons dit sur éloquence et peinture. Les précédents ont sans doute plus de grâce que la version qu'en donne Alain, mais cette dernière comporte certainement un caractère parodique. Voici maintenant un second passage que nous empruntons cette fois à Matthieu de Vendôme, en son art poétique :

Pauperat artificis Naturae dona uenustas
Tyndaridis, formae flosculus, oris honor.
Humanam faciem fastidit forma, decoris
prodiga, siderea gratuitate nitens [6] ...

Ici encore, les affinités entre les deux textes sautent aux yeux (sans que nous puissions cependant affirmer une influence directe).

On peut également noter, dans notre dernière citation, la précision du vocabulaire esthétique, qui évoque les différentes nuances de l'esthétique cicéronienne (grâce et dignité) [7]. Cela nous induit à penser que la parodie, qui joue certainement un rôle dans le style d'Alain, n'explique pas tout. Il faut chercher ailleurs et remarquer notamment que cette expression si ornée n'apparaît de manière véritable que dans le *De planctu* et l'*Anticlaudianus*. Il s'agit, chez notre auteur, des œuvres les plus brillantes, celles où il veut mettre en valeur sa virtuosité. Voici précisément ce qu'il écrit dans sa préface en vers à l'*Anticlaudianus* :

Scribendi nouitate uetus iuuenescere charta
gaudet et antiquas cupiens exire latebras
ridet et in tenui lasciuit arundine musa [8] ...

«Le vieux papier se réjouit de rajeunir par la nouveauté du style»... Retenons cette proclamation de modernisme. Alain se félicite de quitter le style des anciens. Cela nous paraît très important. Certes, il le fait en citant Virgile. Mais, d'une part, nous avons vu ce que l'emploi des figures a chez lui de remarquable. Et surtout son modernisme consiste précisément à remettre en honneur, même à propos d'un sujet religieux, ce style «littéraire» et orné.

Avançons encore d'un pas. Nous avons constaté qu'il y a tout ensemble chez Alain complaisance et ironie envers son propre

style. Cela nous donne l'occasion de revenir au *De planctu* et à l'*Anticlaudianus*, pour en étudier l'esthétique de plus près. Notre auteur nous enseigne que dame Nature aime à montrer ensemble le beau et le laid. L'un et l'autre figurent simultanément dans la description du palais de l'*Anticlaudianus* [9]. C'est encore le cas à propos de Genius, dans le *De planctu*. Nous avons dit que ce personnage peint la représentation de tous les types de vertus ou de supériorités, Caton, Platon, Hélène, etc. Or, il le fait sur la partie droite du tableau qu'il propose à nos yeux. Mais, sur la partie gauche, que voyons-nous ? Des ébauches confuses, l'inachevé, l'informe, l'imparfait, tout ce qui n'a pas réalisé son *officium* ni accompli sa fonction avec plénitude [10]. Parmi ces images, qui sont laides parce qu'elles sont incomplètes, nous trouvons Thersite. *Illic Paris incestuosae cupidinis mollitie figurabatur. Illic Ennii uersus a sententiarum uenustate ieiuni, artem metricam effreni transgrediebantur.* Pacuvius, de même, ignorait les règles et l'ordre du récit. On peut soupçonner qu'Alain, parlant ici par ouï-dire, plutôt qu'à Ennius et à Pacuvius, pense à des contemporains, mauvais historiens ou adeptes trop convaincus du vers rythmique. Mais nous retiendrons essentiellement ce mélange des styles qui permet au laid de figurer à côté de l'idéal, à la louange de voisiner avec la satire. On pourrait expliquer de cette manière la répartition et l'alternance des pièces versifiées dans le *De planctu*.

Ce rapprochement peut nous intéresser par lui-même. Mais il est possible aussi d'en prolonger l'analyse et d'en faire apparaître le sens philosophique.

Car enfin qui est ce Genius qui montre à la nature les modèles de la perfection et de l'imperfection ? C'est l'esprit de Dieu, conçu comme puissance démiurgique, qui impose à la matière la *figura*, les types, les sceaux des formes. Il le fait, selon les cas, d'une manière plus ou moins achevée. Nous reconnaissons ici une doctrine cohérente, qui s'ancre à la fois dans l'antiquité et chez les contemporains de notre auteur. Elle provient, bien sûr, du *Timée*, relayé par la *Lettre* 65 de Sénèque et par Boèce. Elle se prolonge dans le néo-platonisme et notamment, comme l'a montré M. T. d'Alverny, dans la *Theophania* du ps. Jean Scot, où paraît ce terme de *genius*. Elle s'épanouit enfin dans l'École de Chartres. Ajoutons, pour revenir à l'antiquité, que la même philosophie, qui allait de Platon à Sénèque, se trouvait à la source de la rhétorique et de l'esthétique cicéroniennes. Alain ne l'ignorait sans doute pas. Il le savait au moins par la tradition augustinienne, qui se rat-

tachait au même courant, grâce à Varron. L'unité profonde de la tradition poétique en Occident se manifeste ici d'une façon frappante. La laideur et la beauté des images, des allégories, des figures constituent un langage divin. Cela s'accomplit dans la théophanie, forme directe et intuitive de la connaissance, qui vient compléter la théologie.

Nous parlons de langage. Il faut donc faire encore un pas dans l'analyse philosophique et s'occuper de lui maintenant. Nous avons vu que les œuvres poétiques d'Alain favorisent tout-à-fait cette démarche. Il se complaît à souligner les paradoxes logiques qui résultent de certains emplois des mots, rendus inévitables par le paradoxe religieux. Le célèbre *Rythmus de Incarnatione* nous montre assez qu'on ne peut pas exprimer ce Mystère sans bouleverser les lois de la grammaire et de la dialectique [12].

Plus largement, nous avons dit qu'Alain évoque en certaines occasions les *Réfutations sophistiques* d'Aristote. On sait qu'à partir de ces dernières s'est développée une réflexion qui, plus tard, allait conduire à la théorie de la supposition et à l'examen des *modi significandi*, à côté des *modi essendi*. Alain n'en est pas encore là. Mais ses *Regulae*, qui constituent parmi ses ouvrages l'un des plus originaux et des plus profonds, s'engagent pourtant sur cette voie en analysant les problèmes à la fois logiques et grammaticaux qui se posent lorsqu'on parle de l'Etre. C'est bien le cas d'Alain, puisqu'il veut parler de Dieu.

Sans suivre le texte, essayons d'éclaircir l'un des problèmes fondamentaux qu'il pose [13]. Soit la formule : *homo est iustus*. Je vois bien son sens logique : il s'agit d'attribuer un prédicat à un substantif. Mais, en réalité, plusieurs interprétations sont possibles. La phrase peut laisser «supposer» plusieurs choses à celui qui essaie de la comprendre du point de vue de l'être et non seulement des essences. Elle peut vouloir dire : l'homme, en général, est juste. Elle peut aussi se comprendre : un homme (particulier) est juste. Il peut même arriver que celui qui l'exprime y ait glissé une figure, par exemple une métaphore (juste au sens d'avare) ou une antiphrase (s'il dit cela comme la servante de Molière dit : «le pauvre homme» en parlant de Tartuffe : alors, cette phrase – *homo est iustus* – suppose que nous avons affaire à un fripon).

Mais prenons maintenant cette autre phrase : *Deus est iustus*. Celle-ci est toujours vraie. D'autre part, elle n'est jamais générale, car il n'y a qu'un seul Dieu et on ne peut parler de lui que d'une

manière singulière. Mais il faut ajouter que cette formule est toujours insuffisante. Les adjectifs du langage humain ne peuvent s'appliquer que par antiphrase ou par métaphore à Dieu, qui passe infiniment nos qualités et donc nos qualificatifs.

Telles sont les observations auxquelles Alain de Lille arrive dans les *Regulae*. Nous voyons qu'il reprend le problème des noms divins, tel que l'avaient posé les néo-platoniciens, du ps. Denys à Jean Scot. Mais nous constatons aussi qu'il le traite en grammairien et en logicien, dans un esprit instauré par Boèce et Aristote et selon une méthode que les siècles suivants vont développer.

Or, cela nous conduit à des applications qui relèvent de la poésie religieuse. Si, quand on veut parler de Dieu, les questions se posent de cette manière, la réponse apparaît bien claire : il faut recourir aux métaphores et à la profusion. Tout peut être dit de Dieu, de lui tous les adjectifs sont vrais, sauf, naturellement, ceux qui expriment le vice, la limitation ou l'inconstance. Oui, tous sont vrais, mais aucun ne suffit. Il faut donc tous les accumuler, s'efforcer de multiplier leur sens, employer les images, les tropes, les figures.

Nous l'avons dit, Alain de Lille se situe dans la lignée de l'Érigène. Cela est vrai pour son style même. En effet, Jean Scot, déjà, s'était posé les mêmes questions : comment exprimer le divin s'il ne se laisse approcher que par les démarches de la théologie négative ? Déjà, la métaphore et l'abondance caractérisaient cet extraordinaire poème sur le Christ :

> «Si tu veux t'élever, volant par les brises ouraniennes,
> et sillonner d'un esprit transporté les pôles de l'Empyrée,
> d'un œil qui pénètre la nuit tu parcourras les temples de sagesse,
> dont les hauteurs sont toujours recouvertes par une nuée épaisse et sombre
> qui surpasse tout sentiment, tout esprit et toute parole.
> De là vint jadis la ténèbre dont le voile recouvrit la cîme du Sinaï» [14].

Nous allons retrouver un langage très analogue dans l'*Anticlaudianus*, lorsqu'Alain nous décrit Théologie et, à son propos, Dieu lui-même [15] :

> *... Formaque figurat*
> *informem, locat immensum, monstratque latentem,*
> *incircumscriptum describit, uisibus offert*
> *inuisum ; quod lingua nequit pictura fatetur...*

Notre auteur ne se distingue de l'Érigène que par un usage plus modéré des termes grecs. Mais on peut admirer la précision des notes théologiques : l'expression *incircumscriptum describit* résume l'un des principaux aspects du débat sur l'iconoclasme. Et la formule relative à la peinture développe ensemble plusieurs indications que nous avons données plus haut. Mais continuons la lecture du texte :

Qualiter ipse Deus in se capit omnia rerum
nomina, quae non ipsa Dei natura recusat...

Ces vers reprennent exactement la doctrine des *Regulae*, comme vont le faire encore les suivants :

cuncta tamen, mediante tropo, dictante figura,
concipit et uoces puras sine rebus adoptat.
Ens, iustum sine iustitia, uiuens sine uita,
principium sine principio, finis sine fine,
immensus sine mensura, sine robore fortis...

Sous l'effet d'une théorie du sens fortement marquée par la logique aristotélicienne, l'emploi de la *figura* vient justifier le jaillissement scotiste des métaphores, contre la sobriété que les Victorins, par exemple, observaient alors.

*

Nous pouvons maintenant conclure. Nous le ferons de deux façons, en rappelant chaque fois que nous avons analysé la rhétorique d'Alain pour en mettre en lumière le sens spirituel à partir de la philosophie qu'elle implique.

En premier lieu, nous avons pu souligner qu'à travers cette rhétorique même, et fût-ce en prenant les chemins de la préciosité, Alain est arrivé à une poésie véritable, une poésie de la profondeur et de l'être. Qu'on nous permette de le montrer encore par un dernier exemple. Nous réfléchirons sur la *Regula* XCIX. Notre auteur médite sur la notion de *thesis*, bien connue des logiciens et des rhéteurs. Il la définit comme *proprius status hominis*, «état propre de l'homme», qui distingue le bien et le mal. Il s'agit d'une transposition métaphysique, d'une métaphore faite à partir d'un terme dialectique (on peut se demander au demeurant si Alain en connaît bien la portée exacte). Cela permet une alliance d'idées. A la thèse, en logique, répond l'hypothèse. C'est ce qui se trouve «sous» la thèse. Si nous prolongeons la métaphore commencée précédemment, cela intervient lorsque la pensée humaine

s'abaisse, au-dessous de sa condition naturelle, jusqu'à des passions dignes de la bête. Mais, puisque nous interprétons ainsi l'hypothèse, nous sommes conduits à chercher le mot qui désignera, par opposition, ce qui est au-dessus de la «thèse», l'état où l'homme se dépasse dans la contemplation amoureuse du spirituel. Pour découvrir ce terme, il suffira d'un tout petit calembour, d'une lettre qu'on ajoute. On parlera de l'*apotheosis*. Bien sûr, il s'agit ici d'une figure étymologique, d'un jeu de mots compliqué d'une métaphore. Quelle que soit la croyance qu'il peut attacher à la vérité de ses rapprochements (nous sommes à une époque où les grammairiens ne sont guère fixés sur l'origine des mots !), il nous est permis de penser que l'auteur sourit un peu, comme il aimait, semble-t-il à le faire, et qu'il a conscience d'accomplir un exercice de virtuosité brillante. Mais il sait aussi que cela lui permet, par un raccourci heureusement ménagé de son langage, de rejoindre l'essentiel, qu'il n'aurait peut-être pas touché aussi directement d'une autre manière [16].

Nous le montrerons mieux encore en signalant une dernière nuance. Entre la *thesis* et l'*apotheosis*, il faut placer, d'après Alain, l'*exstasis*, extase, ou métamorphose, qui se produit lorsque l'âme sort, pour le bien ou pour le mal, de son état naturel. Alors intervient la mélancolie. Nous apprenons par l'*Anticlaudianus* que celle-ci se traduit notamment par une léthargie, une sorte de sommeil, qui se saisit de la Prudence, lorsque, dans sa montée vers Dieu, elle quitte les limites de l'univers naturel et aborde l'Empyrée [17]. Faut-il déjà penser à l'ange songeur de Dürer, au sommeil de la raison dont parlera Goya, ou plutôt à la *Divine Comédie*, qui, dans son schéma fondamental, doit beaucoup au voyage spirituel de l'*Anticlaudianus* ? Certes, d'une part, c'est la Mélancolie qui s'annonce et de l'autre nous savons que Dante, dans le temps où il passait de Virgile à Béatrice, connut un moment de sommeil [18].

Et cela nous conduit à notre seconde remarque, la dernière. Nous avons dit que les pratiques littéraires d'Alain le conduisent vers l'être et lui permettent en cela de ménager la transition entre le présent et l'avenir, entre Jean Scot et Dante. Mais cela se fait par les voies de la *figura* et là encore notre auteur s'inscrit dans le mouvement même d'une tradition et d'un progrès. L'on assiste chez lui au triomphe du sens allégorique. Mais cela lui permet en même temps de réaliser ce qu'on pourrait appeler la récupération du sensible dans la *theophania*, dans le jeu de l'image ou de la métaphore ou encore dans l'alternance de l'idéal et de la satire,

du beau et du laid. Or, qu'on y songe, ce sont là les deux faces du gothique, tel qu'il va se développer peu après. Voici que le réalisme est remis en honneur par la recherche même de l'idéal ; voici que, du même coup, il lie commerce avec l'allégorie et le symbole. Jusqu'au XVème siècle, cela constituera un trait dominant de l'art chrétien. Alain joue un grand rôle dans l'apparition de ce style, de ce langage. Certes, il n'en est pas l'inventeur, mais il l'adapte à la pensée religieuse et contribue ainsi à sa fortune, en même temps que d'autres écrivains. Tel est le prix, le mérite de cette démarche englobante par laquelle, utilisant et dépassant la tradition antique de la rhétorique et de la philosophie, il a voulu comprendre, critiquer, adopter le «style moderne».

Alain Michel
Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne *

NOTES

* Je remercie vivement les organisateurs de ce Colloque, auquel je suis particulièrement heureux de participer. Alain je suis, Lillois je reste et je n'oublie pas ce que je dois à cette Université où j'ai passé des années très heureuses.

1 H. CAPLAN, *Of Eloquence*, p. 247 sqq. On trouvera chez cet auteur les raisons qui permettent de douter de cette attribution (cf. aussi RAYNAUD de LAGE). Elles ne nous paraissent pas contraignantes. Naturellement, l'attribution n'est pas certaine. Mais, en tout état de cause, il s'agit d'un traité rédigé par un certain maître Alain, qui écrit à la même époque que le nôtre et en suivant le même courant d'idées.

2 PL 210, 471.

3 *Dum sic temonem gemmis et floribus axem*
exhilarat uirgo, cumulum largita decoris,
pingentis calamo cedit tuba, dat loca celti
cornu, sicque duo sumunt sibi iura duorum (III, 267 sqq.).
Nous suivons le texte de BOSSUAT.

4 449 sq.

5 HILKA-SCHUMANN, II, 2, 186, p. 311.

6 Cf. FARAL, p. 129 sq., n° 56.

7 Cf. *De officiis*, I, 130 ; A. MICHEL, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*, p. 361.

8 487, éd. BOSSUAT, p. 57, v. 4 sqq.

9 Il s'agit des peintures qui décorent le palais de dame Nature :
Ergo Naturae quicquid munuscula plene
percipit, aut eius modicam subterfugit artem
inscriptum thalamis picturae gratia monstrat... (I, 184 sqq.).

10 481.

11 Cf. A. MICHEL, *op. cit.*

12 Cf. PL 210, 578 :
Noua fit translatio,
nouus color in iunctura,
noua fit constructio.
In hac Verbi copula
stupet omnis regula.

Il s'agit de la strophe consacrée à la rhétorique. On remarquera l'emploi horatien du terme *iunctura.*

13 Nous nous référons aux *Regulae* XXVI sqq.

14 *De Verbo incarnato, MGH, Poetae aeui carolini*, III, p. 538 sq. (trad. A. MICHEL, *In hymnis et canticis*, p. 138 sqq.).

15 V, 115 sqq. ; 124 sqq.

16 Il faudrait étudier dans le même esprit l'ensemble des *Distinctiones.*

17 ... *Sic somnus adulter*
oppressit Phronesis animum, somnoque soporans
extasis ipsa suo mentem dormire coegit... (VI, 6 sqq.).

18 DANTE, *Purg.*, XXVII, 70 sqq. ; ce rapprochement nous a été signalé par M. A. CIZEK. On signalera que, chez DANTE, il s'agit d'un sommeil naturel qui, lorsque vient la nuit, saisit ceux qui escaladent la montagne du Purgatoire et les contraint à «bivouaquer» avant d'entrer au Paradis. L'extase proprement dite va intervenir à l'arrivée de Béatrice. Ainsi s'enrichit et se nuance le schéma proposé par Alain. A chaque instant, chez DANTE, l'allégorie débouche dans le concret.