# LA DESCRIPTION DU PALAIS DE LA NATURE DANS L'«ANTICLAUDIANUS» d'ALAIN DE LILLE (I, 55 – 206)

Au début de l'*Anticlaudianus*, dans un développement d'environ cent cinquante vers, Alain de Lille situe et décrit le palais dans lequel est censé vivre le personnage allégorique qui mène l'action de son poème, c'est-à-dire la Nature. La place et l'étendue de cette description suffisent à indiquer son importance. Mais je voudrais essayer de l'expliquer, disons-le en un raccourci, par référence à la rhétorique, à la philosophie et à son insertion dans le temps. Il est clair qu'à travers une description dont l'objet consiste à donner un lieu à une entité comme Nature, on envisage essentiellement d'approcher d'une part le va et vient constant qui s'établit entre la pensée et l'*ornatus*, de l'autre, le degré de vie et de mobilité de ce qui pourrait n'être que stéréotype. Pour situer ce texte, il convient de rappeler que Nature intervient ici directement comme participant à une action, épique ou non [1], parce qu'elle a une existence dans d'autres œuvres du XIIème siècle [2] et surtout parce que son personnage fait déjà partie de l'œuvre et de la «mythologie» d'Alain. G. Raynaud de Lage, qui ne cache pas sa préférence pour le *De planctu* [3], a raison d'en souligner l'autonomie et de marquer que l'*Anticlaudianus ne se donne pas comme la suite du De planctu Naturae, et n'y renvoie jamais par aucune allusion* [4]. Cependant, la première partie du *De planctu* consiste en une présentation de Nature : Alain y trace le portrait du personnage ; son diadème et ses vêtements brodés sont lourds de culture et de signification ; ils marquent les liens étroits qui l'unissent aux quatre éléments et les premières paroles de Nature sont immédiatement précédées [5] d'une évocation du printemps sur laquelle nous reviendrons, splendide, grouillante, musicale et colorée. Dans la suite, Alain a exposé les domaines et les limites de son pouvoir ; et il en est découlé une longue réflexion morale sous forme de dialogue. L'*Anticlaudianus* continue donc l'animation d'un personnage qui préside le concile des Vertus à la recherche de l'homme parfait dont l'élaboration nécessitera un voyage céleste. Ainsi, la description du palais constitue les prémisses d'un récit dont le personnage principal est déjà connu ; en même temps, elle en situe l'affabulation puisque les Vertus vont se réunir autour de Nature dans son palais. Disons succinc-

tement que Nature habite un lieu retiré, caractérisé par une luxuriance proche de celle de l'âge d'or ; que la description du palais proprement dit comporte des considérations philosophico-morales en même temps que des notations concernant les matières et les formes, puis l'évocation de peintures où apparaissent les philosophes, et les criminels, comme erreurs de Nature. Enfin, les derniers vers [6] constituent un retour au thème des sources et origines : *rerum causas et semina nundi* [7]. Alain dessine le chaos originel, la *concordia discors*, les phénomènes météorologiques, les saisons, et l'harmonie qui s'établit entre les éléments. Je voudrais donc, à propos de ce texte, tâcher de procéder méthodiquement et de sérier des composantes à la vérité étroitement imbriquées. C'est-à-dire préciser la place de la tradition rhétorique et celle du genre littéraire, établir, s'il y a lieu, le rôle fonctionnel du palais de Nature dans le poème allégorique, montrer la cohérence de la description avec les idées exposées dans l'ensemble du poème, avec, sur un plan philosophique, ce que Et. Gilson appelait un «naturalisme chrétien» [8] et avec un certain type d'expression symbolique, conforme aux intentions et à la pratique de l'*interprétation*.

*

La description du palais de Nature dépend d'une tradition rhétorico-poétique. Ce que je viens d'appeler description remonte à un genre d'exercice conseillé par des rhéteurs grecs comme Hermogène, Aphthonios ou Théon [9] celui de l'Ἔκφρασις [10]. Il en constitue même le troisième type, c'est-à-dire la description de lieux. L'exercice s'est introduit ensuite dans la littérature grecque en tant que discours-type ou vision d'œuvre d'art [11]. Même si à Rome le vocabulaire devient plus incertain, *descriptio* pour Cicéron [12] ou Priscien [13], *euidentia* pour Quintilien [14], le développement d'Alain de Lille obéit à des règles codifiées permettant d'atteindre un but précis : faire voir au lecteur un lieu. L'application de ces règles se vérifie au moins sur deux points. Décrivant un palais situé dans un lieu retiré, Alain emprunte consciemment à d'autres descriptions du même type ; retenons seulement, comme garantie d'une référence aux auteurs classiques, des souvenirs de lieux retirés évoqués par Virgile [15] à la suite d'Homère [16] et par Ovide [17] ; des emprunts pour l'âge d'or à la IVème *Bucolique*, au livre I des *Métamorphoses* etc. ;

des rapports étroits avec la description du palais du Soleil dans les *Métamorphoses* [18] non seulement pour l'éclat et les représentations figurées mais pour la composition d'ensemble ou encore avec ceux du Sommeil [19] et de *Fama* [20]. De plus – c'est le second point – Alain, comme ses prédécesseurs classiques dans la pratique de la *descriptio*, se sert constamment du vocabulaire des arts plastiques et de la technique picturale ; on peut dénombrer 4 occurrences du verbe actif *pingere* [21], 2 de *res picta* [22] ou *regia picta* [23], 9 de *pictura* [24] sans compter celles de *forma*, *color*, *colorare* etc. En outre, la discussion à laquelle il se livre, sur les rapports entre l'art et la vérité remonte à la conception antique de la peinture et s'apparente à celle qu'on trouve dans plusieurs ἐκφράσεις d'Ovide, celle des tapisseries de Pallas et Arachné [25] ou celle de la statue de Pygmalion notamment [26].

Mais avant d'aborder des questions plus étroitement poétiques, il convient encore de préciser que cette description de lieu n'est pas celle d'un palais où résiderait n'importe quel personnage humain ou divin. Nature porte un nom en rhétorique ; c'est une personnification ou *fictio personae* telle que Quintilien la définit au livre IX de l'*Institution Oratoire* [27] ; c'est l'équivalent de la prosopopée des Grecs ; elle se caractérise par le fait qu'elle possède un corps et un discours : *corpora et uerba.* La Nature que nous présente Alain de Lille répond à la définition traditionnelle de la personnification en en dépassant largement les limites. Nature a un corps et des vêtements dont le *De planctu* donne une présentation très circonstanciée ; mais sa capacité de parole – *uerba* – va jusqu'à animer deux ouvrages métaphysiques d'une certaine ampleur. C'est dire que, par une démarche difficile à analyser comme l'a montré K. Reinhardt [28] on passe de la personnification pure et simple à la participation du personnage ainsi constitué à une allégorie. Selon les auteurs classiques, l'allégorie correspond pour la pensée à ce qu'est la métaphore pour les mots, mais elle comporte aussi avec elle une différence quantitative ; Quintilien écrit donc : ἀλληγορίαν *facit continua* μεταφορά [29]. Et la participation d'une personnification à un poème allégorique d'une part ne remonte guère sous une forme systématique qu'à l'Antiquité tardive, d'autre part ressortit non plus à la rhétorique mais à la littérature ; il ne s'agit plus de l'*ornatus.*

*

**Le genre littéraire et le rôle fonctionnel de la description.**

Il est donc permis de se demander à quel niveau la description du palais de Nature s'intègre au poème allégorique qu'est l'*Anticlaudianus*. En passant de la tradition rhétorique à la tradition littéraire, on rencontre d'autres difficultés. L'analyse en a été faite par M. R. Jung dans ses *Études sur le poème allégorique en France au Moyen-Age* [30] : difficultés historiques créées par l'évolution de sens du mot allégorie ; problèmes posés non seulement par les rapports entre l'allégorie et l'ornementation mais par ceux qu'elle entretient avec ce qu'elle appelle l'*essence* de certaines œuvres médiévales. Je renverrai aussi aux excellentes pages de P. Zumthor dans son *Essai de poétique médiévale* [31] sur le fonctionnement de l'allégorie [32] et sur l'évolution du poème allégorique [33] jusqu'à un tournant qui a été étudié par H. R. Jauss dans son article sur *La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240* [34]. Retenons simplement pour la définition du genre que *les acteurs qui mettent en mouvement l'action allégorique* sont des personnifications [35] ; et pour son histoire, quelques jalons, poèmes en vers ou prosimètres : la *Psychomachie* de Prudence, le *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella et sa postérité, Boèce et la *Consolation de Philosophie*, puis, au XIIème siècle, Bernard Silvestre pour l'allégorisme cosmologique et Alain de Lille pour l'allégorisme utopique [36]. Reste à savoir si la description du palais de Nature dans l'*Anticlaudianus*, c'est-à-dire dans un poème appartenant très précisément au genre allégorique, existe comme simple hors d'œuvre ou bien s'intègre – et par quels procédés – à la trame de l'ouvrage, à ce que M. R. Jung appelle sa *story* [37], disons exerce un rôle fonctionnel. Si nous nous contentons en un premier temps de nous interroger sur les structures littéraires, le parallélisme avec Bernard Silvestre peut sans doute garantir que la description de la demeure de Nature ne vise pas seulement à donner un décor. Dans le *De mundi uniuersitate* ou *Cosmographia* [38], Nature fait partie des personnages principaux et Bernard décrit son palais d'une manière au premier abord moins anecdotique que celle d'Alain. La description intervient en II, 9, c'est-à-dire dans la partie intitulée *Microcosmos* : Granousion est un endroit isolé, retiré ; il y règne un printemps continuel, généreux pour les arbres et les plantes ; et Bernard insiste sur l'idée de fécondité.

Le palais de Nature, dans l'*Anticlaudianus*, sert de lieu à une grande partie de l'action. Pendant plusieurs centaines de vers, Nature y reçoit les Vertus et dialogue avec elles. C'est là que les Arts libéraux construisent le char qui conduira Prudence jusqu'au ciel. Donc, tout se passe dans le palais de Nature jusqu'au livre IV, vers 242. En outre, du point de vue de la structure du poème, il faut relever un certain nombre d'entrecroisements et de symétries. Le séjour dont nous étudions la description sert de pendant au monde supraterrestre qui est dépeint au livre V, vers 305 et suiv. : c'est un monde de lumière et d'équilibre que Prudence ne peut contempler qu'à travers un miroir. En même temps, il est symétrique du domaine de Fortune, abrupt, situé au milieu des flots et changeant [39]. Mais, surtout, la symétrie est complète avec le monde du nouvel homme qui se trouve évoqué à la fin du livre IX [40]. Avec les mêmes réminiscences poétiques, on y trouve un âge d'or, recréé, défini par l'éclat, la spontanéité et la fécondité. Les notations picturales se répondent entre elles :

Sic flores alii rident uarioque colore
Depingit terram florum primeua iuuentus [41].

Tout se passe comme si, par l'action menée tout au long du poème en accord avec les Vertus et les Arts libéraux, Nature était parvenue à offrir au monde cet âge d'or qui caractérisait son propre palais et dont la description était, de ce fait, fondamentale. Et c'est dire qu'une pensée gouverne cette action.

*

**La cohérence de la pensée au niveau des descriptions.**

Si l'on s'en tient, pour quelques instants, à chercher une cohérence de la pensée au niveau des descriptions et de leurs sources, on peut déjà rassembler certains éléments importants.

La description du palais de Nature emprunte à Virgile et à Ovide en même temps qu'à des auteurs de l'Antiquité tardive, Claudien, Ausone etc. .

Pour le vers 55 par exemple :

Est locus a nostro secretus climate longo
Tractu

il faut juxtaposer

Virgile : Est in secessu longo locus [42],

Ovide : Est prope Cimmerios longo spelunca recessu[43]
et Claudien : Est locus extremum pandit qua Gallia litus[44]

Dans l'évocation du printemps éternel, Alain se sert de Virgile *Bucoliques* I, II et IV, de Catulle LXIV, d'Ovide décrivant l'âge d'or dans les *Métamorphoses* [45] ou son contraire dans les poèmes de l'exil [46]. Et les rencontres sont nombreuses avec Bernard Silvestre lorsqu'interviennent des *exempla* ou des notions intellectuelles.

Or les «sources» sont les mêmes lorsqu'il s'agit de dépeindre *Ratio* ou *Concordia* [47] pour qui s'ajoutent des réminiscences de Boèce [48] ; la robe de Logique [49] avec en outre des souvenirs de Martianus Capella [50] ; l'apparition de Rhétorique [51]. Et à la fin du poème, dans la description de l'univers du nouvel homme, on retrouve Prudence, Virgile, Claudien, Ovide et Boèce [52] pour des passages qui concernent tous l'âge d'or.

Il y a donc là une sorte de cohérence qui dépend de l'idée qu'Alain se fait d'une nature idéale et qui ne se limite pas aux emprunts concernant les descriptions.

D'ailleurs tous ces emprunts portent sur des textes ou des auteurs chez qui l'on peut trouver une référence à un idéalisme platonicien ou chrétien. Et l'on connaît les interférences qui existent au XIIème siècle entre le platonisme et le christianisme.

*

**La cohérence au niveau des thèmes.**

Il ne s'agit nullement ici d'esquisser une étude de l'idée de Nature chez Alain de Lille [53]. Mais s'il y a une sorte de proximité littéraire entre Bernard Silvestre et Alain, si la *Cosmographia* et le *De planctu* sont des prosimètres à personnages allégoriques aisément comparables, cette parenté va plus loin sur le plan philosophique et dépend de leurs liens avec l'École de Chartres. Je voudrais simplement essayer de montrer dans quelle mesure la description du palais de Nature est révélatrice d'une conception d'ensemble, en en classant les thèmes les plus importants, ou, si l'on veut, les idées-forces.

Ce qui s'impose dès l'abord, c'est la valorisation par rapport aux autres d'une saison, le printemps. Ce printemps éternel est symbolisé en priorité par la rose [54]. Et les saisons de l'année sont associées à celles de la vie. Le printemps est aussi caractérisé

par les chants des oiseaux [55]. A la fin de la description, on note encore : *ridet uer* [56]. Or le *De planctu* contient déjà un ensemble de vers sur les beautés de la rose et des autres fleurs printanières [57] ainsi qu'une description générale de cette saison [58], avec la même allusion aux saisons de la vie. Si la rose printanière réapparaît dans la conclusion du poème :

E tunicis egressa suis rosa purpurat ortos [59]

c'est que les fleurs et le printemps sont l'expression métaphorique d'une réalité plus complexe. Il s'agit de l'âge d'or, c'est-à-dire d'un thème pythagoricien véhiculé par le platonisme et son interprétation médiévale. On peut donc essayer de classer les composantes de cette évocation d'un mythe qui se rattache à la doctrine du temps cyclique [60]. Les deux composantes principales sont étroitement liées à l'idée de création, c'est d'une part l'abondance, le pullulement, en un mot la fécondité, de l'autre l'organisation cohérente et harmonieuse.

On est immédiatement frappé par la richesse somptueuse et chatoyante qu'évoque la description du palais. Les métaux précieux abondent audacieusement, pour l'ensemble du palais :

A nostris laribus excepta beatior aula
Aera metitur, altis suspensa columnis
Sydere gemmarum prefulgurat, ardet in auro
Nec minus argenti proprio donatur honore [61]

et pour les peintures murales :

Delira uidetur
Picture facies meliorem poscere formam,
Sed neque gemmarum radius splendore diescens,
Nec nitor argenti, nec fulgure gracius aurum
Excusare potest picture crimen adultum
Quin pictura suo languens pallescat in auro [62]

comme dans la suite lorsqu'Alain décrit *Ratio* :

Argenti facies, feces exuta metalli
Infra se splendore diem stellasque relinquens,
Exultat... [63]

ou Rhétorique vêtue de pierres précieuses et d'argent [64].

A l'idée de richesse s'associe celle d'éclat qu'on retrouvera dans la description finale de l'âge d'or :

Iam celo contendit humus, iam terra nitorem
Induit ethereum [65].

C'est l'éclat de l'eau :

Exuit ingenitas feces argenteus humor,

Ad puri remeans elementi iura, nitore
Fulgurat in proprio, peregrina fece solutus [66]

semblable à celle qui, chez Ovide, attire Narcisse [67], ou celui de la rhétorique cicéronienne :

Verbi pauperiem redimit splendore colorum
Tullius et dictis ornatus fulgura donat [68]

Mais il y a plus caractéristique que cette richesse et cet éclat ; c'est la vie et la fécondité, c'est le pullulement qu'on retrouve dans beaucoup d'autres récits platonisants de la création. La main de Nature est qualifiée de *praelarga* [69]. Et l'ensemble du tableau indique non seulement le grouillement par la juxtaposition des négations :

Hunc florem non urit hyems, non decoquit aestas [70]

mais une fécondité jeune et spontanée excluant la mort, même pour les fleurs :

Non ibi nascentis expirat gracia floris
Nascendo moriens... [71]

et dans une métaphore qui associe l'être humain à la fleur :

... nec enim rosa mane puella
Vespere languet anus, sed uultu semper eodem
Gaudens, eterni iuuenescit munere ueris [72].

Le vocabulaire est significatif : *parit* [73], *gignens* [74], *parturit* [75], *proles* [76], *fructus* [77], *praegnans* [78] etc. Rien d'excessif, pas de vent, pas de grêle, aucune contrainte, même pas celle du soc de la charrue, aucune maladie. L'eau et la terre s'accordent :

Pregnantis gremium telluris inhebriat iste
Potus et ad partus inuitat nota parentis
Arboribus similes tellus non inuida potus
Donat et affectum pariendi suggerit illis [79].

Car il est clair que cette abondance et cette fécondité sont organisées ; on y devine, on y lit même cette notion pythagoricienne de l'harmonie, elle aussi transmise par le platonisme.

L'harmonie existant au niveau des phénomènes météorologiques, des plantes et des êtres, s'affirme surtout au niveau des éléments, malgré quelques délires de la Nature. Il s'agit alors des vers 184 à 206. Nature a des lois qu'elle répand dans tout l'univers :

Quas toto sparsim promulgat in orbe [80].

Elle porte elle-même la connaissance du système du monde :

Scrutatur rerum causas et semina mundi [81].

La fin de la description expose le même système du monde que les encyclopédies du haut Moyen-Age influencées par

Chalcidius [82] : du chaos à l'ordre, du chaos à la séparation et à l'accord des éléments dans une *concordia discors* dont l'histoire n'est plus à faire. Un parallélisme apparaît entre les saisons et les éléments. Surtout, Alain conclut en intégrant la morale à l'exposé du système du monde, en tout cas la *fides* liée à la *Concordia* :

Vel cur terra sedet, fluit amnis, profluit aer,
Flamma uolat reliquisque fidem non inuida seruat ;
Non audens uiolare fidem cur federa terris
Labilis unda tenet, certo contenta meatu [83].

Laissant ici de côté la recherche qu'on pourrait entreprendre sur le thème *concordia* – *discordia* dans l'*Anticlaudianus* – et c'est fondamental – nous remarquerons seulement qu'il reparaît à propos de Raison [84] de Concorde évidemment [85], et dans le final :

Pugna cadit, cedit iuueni Victoria, surgit
Virtus, succumbit Vitium, Natura triumphat
Regnat Amor, nusquam Discordia, Fedus ubique [86].

Enfin, imbriquée dans l'évocation de cet âge d'or, il faut tenir compte du défilé de personnages que nous offrent les peintures du palais ; c'est-à-dire, de la part d'éléments purement intellectuels susceptibles d'orienter l'analyse sans ambiguité. Ce défilé est en fait amené par une réflexion sur les rapports de la vérité et du mensonge dans l'art. En un premier temps, les personnages nommés sont symboliques ; Aristote [87] représente la logique, Platon [88] la métaphysique, Sénèque [89] la morale – notons qu'il s'agit d'une morale stoïcienne consistant à suivre la nature – et Ptolémée [90] l'astronomie. C'est dire que dans ce palais – et à l'évidence depuis longtemps – nous avons affaire à la fois à la Nature et à une réflexion intellectuelle sur celle-ci. On passe ensuite du contenu à la forme avec l'apparition de Cicéron symbolique de la rhétorique, et de Virgile, symbolique d'une poésie à interpréter :

Virgilii musa mendacia multa colorat
Et facie ueri contexit pallia falso [91].

En un troisième temps, d'autres personnages historiques ou littéraires représentent des qualités morales : Hercule, la vigueur, Ulysse, le bon sens, Hippolyte, la pudeur ; en face des résultats de certains délires de Nature comme Néron, Midas, Ajax ou Paris.

*

**L'interpretatio et le naturalisme chrétien.**

Une telle galerie de personnages significatifs pour clore la description, un exposé cohérent du système du monde garantiraient s'il en était besoin, la portée philosophique de ces quelques cent cinquante vers. L'existence de ceux-ci est liée à l'idée d'une *interpretatio* et à une conception précise de la nature. A ce propos, l'influence du genre littéraire et celle de l'environnement historique et intellectuel se rejoignent. Toute la lignée des poèmes allégoriques de langue latine dépend d'auteurs profondément soucieux de la portée philosophique de leur œuvre. Ils sont proches de commentateurs comme Macrobe ou Fulgence, à moins qu'ils ne soient eux-mêmes auteurs de commentaires, tel Bernard Silvestre, le plus proche d'Alain dans le temps et dans les intentions. De toute façon, il y a une parenté indéniable entre l'attitude qui consiste à juger la littérature antique comme susceptible d'une interprétation allégorique et celle par laquelle on compose des poèmes qui soient par eux-mêmes allégoriques. Cette tendance existe en même temps dans les divers traités sur la nature des choses qui remontant, en langue latine, à Lucrèce, mais surtout, en ce qui concerne les options philosophiques, à Pline l'Ancien et a Sénèque, sont particulièrement nombreux au XIIème siècle, en vers comme en prose. Beaucoup de leurs auteurs appartiennent à l'École de Chartres. Et tous – Honorius Augustodunensis, Guillaume de Conches, Jean de Salisbury, Raoul de Longchamp, Alexandre Neckam etc. – ont en commun d'étudier la nature, ou le cosmos, en tant que création de Dieu [92].

La Nature qui mène l'action de l'*Anticlaudianus* agit en étroite cohésion avec la divinité. On pourrait reprendre à son sujet le vers ambigu qui introduit, chez Ovide, la description de la séparation des éléments :

Hanc deus et melior litem natura diremit [93].

Elle a une cohérence avec celle qui apparaît dans le *De planctu* en dépit de l'évolution d'Alain d'un ouvrage à l'autre. Et s'il y a une leçon à tirer des réserves exprimées par G. Raynaud de Lage qui s'étonne que ce soient les vêtements et les chaussures du personnage qui traduisent son aspect cosmique [94], c'est bien la certitude de l'importance significative de chaque détail descriptif. L'examen de ces détails confirme qu'il n'y a pas ici une réaction chrétienne contre le platonisme [95] ; mais vraiment comme l'écrivait Et. Gilson un véritable naturalisme chrétien. La Nature, selon Alain, est une

ouvrière de Dieu, et elle exécute la création selon le *Timée*. Cela ressort de l'étude que menait T. Gregory en 1964[96]. Partant d'Augustin il aboutit à une réflexion sur Alain de Lille rappelant la *naturalis iustitia siue mundi creatio* de Guillaume de Conches [97] et cette nature à la fois *genitrix rerum* et *uinculum mundi* que présente Alain [98]. Le palais dont la description sert d'ouverture à l'*Anticlaudianus* convient dans le détail à un tel naturalisme chrétien dérivé du platonisme ; car les détails de la description concilient l'expression d'un pullulement organisé et celle d'une morale où les excès se trouvent réprouvés. Et il est essentiel que ce tableau soit en étroite correspondance avec la peinture finale de l'univers du nouvel homme construit dans l'accord de Dieu et de la Nature.

*

Au bout du compte, il apparaît qu'existe, sur le plan philosophique, un accord fondamental entre le personnage de Nature et sa demeure, dans une harmonie entre Dieu et la Nature associés pour créer un homme nouveau. La description sur laquelle s'ouvre l'*Anticlaudianus* constitue, certes, au premier chef, un morceau de bravoure conforme aux règles définies par la rhétorique gréco-latine pour l'ἔκφρασις et elle concerne un personnage que la rhétorique définit comme *fictio personae*. Mais elle s'intègre en même temps à l'œuvre littéraire et au développement organisé d'une pensée philosophique. En situant longuement son personnage dans l'espace, Alain donne à sa description un rôle fonctionnel : non seulement le palais sert de lieu à une mise en scène et à une action, mais il prend son importance en symétrie avec d'autres lieux ou d'autres descriptions : l'univers de Raison, la demeure de Fortune, le monde de l'homme nouveau. Et le poème se referme sur l'extension de l'environnement de Nature à l'homme qu'elle a créé en accord avec la divinité. Le rôle fonctionnel de cette description s'exerce dans un poème allégorique proche de la *Cosmographie* de Bernard Silvestre, et appartenant à une véritable lignée. Les thèmes principaux de la description : âge d'or, printemps éternel, pullulement et fécondité, organisation cohérente d'un système du monde sont conformes à une doctrine. Et il est naturel qu'à une époque où les penseurs, chartrains en particulier, s'appliquent généreusement à trouver dans les textes de l'Antiquité une signification philosophique, chaque détail d'un poème allé-

gorique ait une portée. Le palais de Nature, loin d'être un simple ornement dans le poème, contient une définition de cette Nature même qu'il abrite, définition conforme à un naturalisme christianisé et surtout moralisé.

*Simone Viarre*
Université de Lille III

## NOTES

1 Pour G. RAYNAUD DE LAGE, l'*Anticlaudianus* – au moins d'intention – est une épopée (*Alain de Lille, poète du XIIème siècle*, Montréal – Paris, 1951, p. 117).

2 Notamment dans la *Cosmographia* de Bernard SILVESTRE, éd. C. S. BARACH, J. WROBEL, Innsbruck, 1876 ; voir aussi A. VERNET, *Bernardi Silvestris Cosmographia...* Thèse de l'École des chartes, exemplaire dactylographié, Paris, 1936 ; et plus récemment traduction anglaise de W. WETHERBEE, Columbia University Press, New York, Londres, 1973.

3 *Op. cit.* p. 96.

4 *Op. cit.* p. 51, pour les dates, voir M. T. d'ALVERNY, *Alain de Lille, textes inédits*, Paris, 1965.

5 PL CCX, col. 441-442.

6 I, 190 et suiv.

7 I, 190.

8 Et. GILSON, *La philosophie au Moyen-Age*, 2ème éd. Paris, 1944, p. 311 et suiv.

9 Herm., *Prog.* 10 ; Apht, 12 ; Théon, 11.

10 Voir, pour l'ensemble de ces questions H. LAUSBERG, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, Munich, 2ème éd. 1973.

11 Voir à ce sujet les travaux de J. BOMPAIRE et en particulier, *Image, métaphore, imagination dans la théorie littéraire grecque*, *B.A.G.B.*, IV, 1977, p. 358-359.

12 *De oratore*, III, 205.

13 *Praeexercitamina rhetorica*, 10 : *descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat.*

14 *I. O.*, IV, 2, 123 ; IX, 2, 40.

15 *Aen.* I, 159.

16 *Od.* XIII, 1.

17 *Met.* XI, 592.

18 *Met.* II, 1 et suiv.

19 *Met.* XI, 592 et suiv.

20 *Met.* XII, 39 et suiv.

21 I, 63, 95, 132, 169.

22 I, 121.

23 I, 153.

24 I, 119, 120, 122, 123, 130, 160, 163, 164, 186.

25 *Met.* VI, 70 et suiv.

26 *Met.* X, 243 et suiv.

27 *I.O.*, IX, 2, 29 et suiv.

28 K. REINHARDT, *Personifikation und Allegorie*, dans *Vermächtnis die Antike*, Göttingen, 1960, p. 1-40.

29 *I.O.*, IX, 2, 46.

30 M. R. JUNG, *Romanica Helvetica*, 82, Berne, 1971.

31 Paris, 1972.

32 p. 126-127.

33 p. 129 et suiv.

34 H. R. JAUSS, dans l'*Humanisme médiéval*, édité par A. FOURRIER, Paris, 1964.

35 M. R. JUNG, p. 20.

36 M. R. JUNG, p. 59.

37 p. 85. Il discute en même temps la cohérence de cette *story*.

38 Voir note 2.

39 VII, 396 et suiv.

40 IX, 380 et suiv.

41 IX, 408-409.

42 *Aen.* I, 159.

43 *Met.* XI, 592.

44 *In Ruf.* I, 123.

45 *Met.* I, 89 et suiv.

46 par ex, *Tristes*, II, 29.

47 II, 165 et suiv.

48 *Consolatio*, VI, *metr.* 6.

49 III, 1-136.

50 *De Nupt.*, IV.

51 III, 137 et suiv.

52 *Consolatio*, II, *metr.* 5.

53 Voir outre Et. GILSON, *op. cit.*, T. GREGORY, *L'idea di natura nella filosofia medievale*... Firenze – Roma, 1964 et les Actes du IIIème Congrès de Philosophie Médiévale (Passo della Mendola, 1964) notamment S. ARCOLEO, *La filosofia della natura nella problematica di Alano di Lillo*, *Atti*, Milan, 1966, p. 255 et suiv. ; enfin, dans ce recueil, la communication de M. de GANDILLAC.

54 I, 64 et suiv.

55 I, 92 et suiv.

56 I, 201.

57 PL CCX, col. 439.

58 PL CCX, col. 441-442.

59 IX, 405.

60 Voir notamment A. LOVEJOY, G. BOAS, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, New York, 1965. Pour le temps cyclique chez Platon, *Timée* 21 c 1 à 25 d 6 et le commentaire de Chalcidius *ad loc.*

61 I, 113 et suiv.

62 I, 159 et suiv.

63 I, 465 et suiv.

64 III, 250 et suiv.

65 IX, 394-395.

66 I, 100 et suiv.

67 *Met.* III, 407.

68 I, 140-141.

69 I, 59.

70 I, 68.

71 I, 64-65.

72 I, 65-66.

73 I, 74.

74 I, 77.

75 I, 79 et 99.

76 I, 79.

77 I, 88-89.

78 I, 103.

79 I, 103 et suiv.

80 I, 189.

81 I, 190.

82 Voir S. Viarre, *Cosmologie antique et commentaire de la création du monde... Settimane di studio del centro italiano di Studi sull'alto medievo*, 22, Spolète, 1975, p. 541-573.

83 I, 203 et suiv.

84 I, 436 et suiv.

85 II, 213 et suiv.

86 IX, 384 et suiv.

87 I, 131-132.

88 I, 132-134.

89 I, 135-136.

90 I, 137-139.

91 I, 142-143.

92 Voir J. M. PARENT, *La doctrine de la création dans l'école de Chartres*, Paris, Ottawa, 1938.

93 *Met.* I, 21.

94 *Op. cit.* p. 78.

95 *Op. cit.* p. 71.

96 T. GREGORY, *op. cit.*

97 *Op. cit.* p. 33.

98 VII, 210.