

Wim VERBAAL

VIX ROMAE ROMA RECORDOR : L'IMAGE DE ROME DANS L'ÉCOLE DE LA LOIRE

La grandeur de Rome a impressionné les gens de toutes les époques. Ses monuments, même en ruines, ont ébloui les siècles et l'histoire de ce premier empire aux aspirations universelles ne fut jamais oubliée mais a été un point de référence pour l'Europe jusqu'aux temps modernes. Il n'en allait pas différemment au , bien que, dans ces siècles à la renommée obscure, Rome, avant tout, était le pape et la curie, avec toutes les associations impliquées, du cœur de la religion chrétienne universelle au centre de toute la corruption du monde. Cependant, dans les trésors méconnus de la littérature médiévale, quelques textes du XIIe siècle nous montrent aussi une autre vision, et bien surprenante, de la Ville Éternelle. Cette contribution se propose de présenter ces poèmes en les liant aux mouvements intellectuels et poétiques de leur temps.

L'ÉCOLE DE LA LOIRE

Avant d'aborder le thème, l'image de Rome dans l'école de la Loire, il semble nécessaire de déterminer plus exactement ce qu'on a pris l'habitude d'appeler, à tort ou à raison, l'« école de la Loire », aussi connue sous le nom d'« école d'Angers », et de présenter son contexte historique et surtout poétique. On se heurte là, déjà, à un premier problème, car il n'est pas du tout certain qu'il y ait jamais eu une telle école, centrée à Angers ou autour de la Loire. Dans la première moitié du siècle dernier¹, on a perçu une affinité entre quelques poètes, écrivant vers 1100 et dont le centre d'activité se situait autour de la Loire. En outre, ces écrivains échangeaient des poèmes de compliments, s'adressaient souvent aux mêmes destinataires et traitaient à peu près les mêmes sujets.

Ainsi, l'école de la Loire était née et elle a reçu un de ses plus beaux éloges de la part de Wolfram von den Steinen dans son *Kosmos des Mittelalters* (première édition en 1959). Dans la langue inimitable des historiens allemands du dix-huitième et du début du dix-neuvième siècle, il chante ce « cercle de poètes et de maîtres, qui, par leur zèle pour les hautes valeurs formatrices, s'efforçaient de délimiter, loin du tumulte séculier, un espace tranquille d'ambition humaniste »².

Auparavant, déjà, des doutes avaient été exprimés sur la validité de la reconnaissance d'une « école » pour le mouvement poétique vers 1100. D'autres

¹ H. Brinkmann, *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1920, p.18-28, parle le premier d'une sorte de « cercle de poètes », qu'il situe à Angers autour de Marbod de Rennes.

² W. Von den Steinen, *Der Kosmos des Mittelalters*, Bern – München, Francke Verlag, 1969², p. 231 : « ein Kreis von Dichtern und Lehrern, die sich im Eifer um hohe Bildungsgüter abseits alles weltlärms einen Raum des ruhigen humanistischen Strebens einzuhegen wußten ». C'est par lui que ce mouvement est connu comme « école ou cercle de la Loire ».

critiques ont préféré parler d'une sorte de « cercle » de la Loire³, ou même d'un « cercle » qui n'était composé que par les trois poètes les plus connus⁴.

Ainsi, l'on sera obligé de s'attarder un peu sur cette dénomination d'« école » et sur les caractéristiques du mouvement poétique vers 1100, d'autant plus que l'hypothèse qui sera proposée dans cette contribution oblige à élargir le champ et à inclure aussi des poètes qui, en général, ne sont pas considérés comme faisant partie de ce même mouvement.

D'abord, il est nécessaire de présenter les poètes qui constituent le cœur de ce mouvement poétique, dont on ne peut pas contester l'influence rénovatrice sur les décennies suivantes.

L'aîné fut Marbod ou Marbode, en latin Marbodus, qui, après avoir été d'abord écolâtre, puis chancelier de l'école de la cathédrale d'Angers, fut consacré évêque de Rennes en 1096. Il se retira vers 1120 dans le monastère Saint-Albin d'Angers, où il a dû mourir vers 1123⁵.

Le poète le plus fameux, de peu le cadet de Marbode, fut Hildebert de Lavardin, écolâtre de l'école de la cathédrale du Mans avant d'y être nommé archidiacre en 1091 et puis évêque en 1096. En 1125, il fut élu au siège métropolitain de Tours, où il restait jusqu'à sa mort en 1133⁶.

Ces deux poètes sont les seuls de ce groupe poétique de la soi-disant école de la Loire qui sont vraiment connus. De quelques autres, on n'a plus que de rares poèmes et dispersés qu'on peut toujours leur attribuer. C'est le cas pour le poète Godefroid, chancelier de Reims jusqu'à sa mort vers 1094, qui nous a laissé trois poèmes dont un sur la chute de Troie⁷. Ou pour Serlon de Bayeux, mort vers 1120, dont six poèmes sont connus.

Pour d'autres auteurs, on ne connaît que leur nom, comme celui du poète Gautier, que Marbode dans un de ses poèmes qualifie de *metuendus poeta*. On a voulu

³ P. Von Moos, *Hildebert von Lavardin 1056 – 1133*, Stuttgart, Anton Hiersemann Verlag, 1965, p.16.

⁴ M. Hélin, *Littérature d'occident. Histoire des lettres latines du Moyen Âge*, Bruxelles, Office de publicité, 1943, p.54. Aussi J.-Y. Tilliette, dans l'introduction à son édition des œuvres poétiques de Baudri de Bourgueil, *Baldricus Burgulianus Carmina*, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. xxxiv, se montre-t-il prudent : « les trois 'poètes de la Loire' ne constituent en aucun cas une école littéraire au sens strict où nous l'entendrions aujourd'hui ».

⁵ Il n'existe pas de bibliographie récente sur Marbode. La dernière qui fut mise au point date déjà de 1990 et se trouve dans A. degl'Innocenti, *L'opera agiografica di Marbodo di Rennes*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1990, p. 201-208. L'édition plus récente du *De ornamentis verborum* et du *Liber decem capitulorum* par R. Leotta (Florence, SISMEI, 1998) offre le même état que la première édition par le même éditeur en 1984 ! Toute la bibliographie depuis les dernières années 1980 reste donc à faire. Pour une impression d'ensemble donnée par les bibliographies plus générales, voir E. Broecker, *Gottfried von Reims, Kritische Gesamtausgabe*, Frankfurt-Berlin, Peter Lang, 2002, p. 160-177, et Th.Haye, *Das lateinische Lehrgedicht im Mittelalter*, Leiden-New York, Brill, 1997, p. 404-426.

⁶ La bibliographie sur Hildebert est un peu mieux élaborée grâce à quelques éditions récentes : P. Orth, *Hildeberts Prosimetrum De Querimonia und die Gedichte eines Anonymus*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000, p. 166-170 et N.K.Larsen, *Hildeberti Cenomannensis Episcopi Vita beate Marie Egiptiace*, Turnhout, Brepols (CCCM209), 2004, p. 212-222. Elles montrent cependant le peu d'intérêt du monde scientifique pour ces poètes. L'œuvre fondamentale reste pourtant le livre de P. Von Moos, *Hildebert von Lavardin 1056-1133*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1965.

⁷ Maintenant E. Broecker, *Gottfried von Reims, Kritische Gesamtausgabe*, Frankfurt-Berlin, Peter Lang, 2002.

lui attribuer le recueil connu sous le nom des *Carmina leodiensia*, une attribution assez controversée⁸.

Ne sont pas inclus dans cet aperçu deux poètes dont l'un est pourtant toujours cité avec Marbode et Hildebert : Baudri, abbé de Bourgueil, élu évêque de Dol en 1107, mais de façon controversée parce que considérée comme simoniaque. Il mourut en 1130⁹. Très tôt, il a adressé des poèmes d'éloge à Hildebert et à Marbode, qu'il a pris comme modèles et avec qui il a aimé être en contact poétique. Il s'adresse aussi aux mêmes destinataires que les autres et ses poèmes correspondent en quelque sorte à leur poétique¹⁰.

Cependant, ici, il ne sera pas considéré comme un véritable membre du mouvement autour de Hildebert et de Marbode, parce qu'il s'écarte d'eux de plusieurs façons déterminantes. Premièrement, parce qu'il fut moine, ce qui importerait peut-être moins dans cette époque, si l'une des caractéristiques fondamentales du mouvement poétique n'était justement son aspect profondément séculier. En outre, il se distingue des autres par sa poétique elle-même, bien que, en se tenant d'une certaine manière à une poétique plus traditionnelle, son œuvre s'apparente surtout à l'œuvre tardive d'un Marbode¹¹.

La même chose vaut pour Raoul le Tourtier, moine à Fleury-sur-Loire, qui nous a laissé un manuscrit de ses poèmes, dont la partie la plus originelle sont ses onze lettres élégiaques¹².

Un autre groupe aux confins du mouvement autour de Marbode et Hildebert est constitué par des femmes. Par les poèmes de Marbode, Hildebert, Baudri, nous savons que ces auteurs échangeaient des vers aussi avec quelques femmes, probablement des moniales. Une certaine Muriel, moniale à Wilton, était la destinataire de vers d'Hildebert, de Serlon de Bayeux, de Baudri, qui, tous, vantent ses talents de poëtesse. Malheureusement, on ne peut lui attribuer aucun poème.

Voilà pour ce qui concerne les membres connus de l'« école » de la Loire au sens strict. Or, quelles sont les caractéristiques de ce mouvement poétique ? En premier lieu, deux choses frappent le lecteur. D'abord, les problèmes d'attribution et puis, le caractère, comme on l'a dit, profondément séculier du mouvement. Et ces deux points sont liés l'un avec l'autre.

⁸ La mise au point a été fait par Walter Bulst, qui, d'ailleurs, reste le savant qui a contribué de façon la plus importante à toute la problématique autour des auteurs de la Loire : W. Bulst, *Carmina Leodiensia*, Heidelberg, Carl Winter, 1975.

⁹ Bibliographie de base dans J.-Y. Tilliette, *Baldricus Burgulianus Carmina*, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. LXI-LXV.

¹⁰ Mais voir les mises en garde dans Tilliette, *Baldricus*, p. XXXIV, qui fait observer qu'on peut trouver autant de différences que de ressemblances.

¹¹ Pour le caractère plutôt traditionnel de l'œuvre de Baudri, voyez les remarques pertinentes dans Tilliette, *Baldricus*, p. xxxvii.

¹² Édition par M. B. Ogle & D.M. Schullian, *Rodulfi Tortarii Carmina*, Rome, American Academy, 1933. Une étude de l'œuvre se trouve dans F. Bar, *Les épîtres latines de Raoul le Tourtier; étude de sources. La Légende d'Ami et Amile*, Paris, Droz, 1937. L'intérêt pour les épîtres de Raoul le Tourtier fut éveillé par la version la plus ancienne qu'il donne de la légende d'Ami et Amile. L'évolution de cette légende durant le douzième siècle a fait l'objet d'une de mes recherches non encore publiée.

La difficulté d'attribution est due à la transmission des poèmes, qu'on ne possède que dans les anthologies, les florilèges et les collections, mis à part quelques exceptions. Ainsi, il n'existe toujours pas d'autre édition moderne de l'œuvre de Marbode, pourtant un des plus importants représentants du mouvement, que celle de la *Patrologia latina*, constituant un amalgame de poèmes originaux, faux et supposés¹³.

Pour Hildebert on a, depuis quelques décennies, une édition de ses *Carmina minora*, qui ne contient plus qu'une fraction de ce qu'on peut trouver dans la *Patrologia* et qui a été assez fortement critiquée pour ses critères d'authenticité peut-être trop rigides¹⁴.

Baudri et Raoul le Tourtier sont les seuls dont toute l'œuvre est connue. Le fait qu'ils étaient moines n'est pas sans importance, parce que les monastères garantissaient une transmission plus continue, plus cohérente et moins menacée que les traditions séculières. Cela est assez connu, bien que, dans leur cas, la transmission ne soit fondée que sur un seul manuscrit.

On devrait, cependant, considérer la situation aussi de l'autre côté. En effet, que l'œuvre de ces poètes n'appartenant pas au monde monastique nous soit transmise, est déjà remarquable¹⁵. Auparavant, les collections de poètes séculiers étaient très rares, à peu près inexistantes. Ce n'est qu'au XI^e siècle que ce type de collection poétique commence à se répandre dans toute la France et ailleurs, un des exemples les plus célèbres étant bien sûr la collection des *Carmina cantabrigiensia*.

Comment ces collections ont-elles pu voir le jour ? D'abord, il y avait un échange intensif de vers. Des collections privées ont donc pu être constituées à l'initiative personnelle de chaque poète. Ceci, pourtant, ne suffit pas pour garantir une transmission. Nous connaissons d'autres périodes avec un échange comparable, comme la période carolingienne, bien que là il s'agisse surtout de poètes monastiques, ce qui donnait plus de garanties.

Pour la période autour de 1100, un autre élément doit être pris en considération : cet échange se déroule dans un contexte nouveau. Tous ces poètes étaient liés, d'une façon ou d'autre, aux écoles des cathédrales. C'étaient des maîtres, des écolâtres, des responsables de l'éducation des clercs et leur charge spécifique fut l'enseignement des lettres, la grammaire et la rhétorique.

Cet aspect scolastique ou pédagogique explique une des caractéristiques les plus remarquables de ce mouvement poétique, en confirmant simultanément la

¹³ Pour une évaluation de cette édition (en réalité une réimpression de l'édition censurée de 1708 par A. Beaugendre), je me réfère aux études de Walter Bulst, plus spécialement à son article « Liebesbriefgedichte Marbods », dans B. Bischoff (éd.), *Liber Floridus*, St. Ottilien, Eos, 1950, p. 287-301. A. Degl'Innocenti donne aussi une très bonne description des différentes éditions depuis l'*editio princeps* par Yves Majeuc (Rennes 1524), qui reste à l'heure actuelle la meilleure !

¹⁴ A. B. Scott, *Hilbertus Carmina minora*, Leipzig, Teubner, 1969 avec une réédition (*Editio altera*) à Munich, Saur, 2001, qui ne diffère guère de l'original. Voir la critique de B. K. Balint en *Bryn Mawr Classical Review* 2003. 02. 18.

¹⁵ Il est révélateur de prendre en considération l'œuvre poétique d'autres auteurs séculiers, comme par exemple Pierre Abélard, dont les poèmes amoureux étaient très connus, mais il n'en reste aucune trace (ou presque). En outre, la transmission de ces poésies religieuses a connu beaucoup de problèmes aussi.

décision d'en exclure les moines¹⁶. C'est le caractère recherché, étudié, pour ne pas dire précieux de ces vers, qui veulent impressionner, éblouir par leur maîtrise technique des règles poétiques, étudiées et enseignées dans les écoles. Ce ne sont que des variations sur l'hexamètre antique, introduisant la rime intérieure (les vers léonins), la rime finale (les *caudati*), les combinaisons (*trinini salientes caudati*), les hexamètres ne comprenant que des dactyles avec rime intérieure et finale (*tripartiti dactyllici caudati*), la rime par paires ou en alternance, embrassant une, deux ou trois syllabes, les vers se finissant tous par une monosyllabe, qui, avec la syllabe précédente, rime avec les deux syllabes finales du mot avant la césure, etc. etc.

Ces poèmes sont des prouesses poétiques, par lesquelles un maître montre à un collègue ce dont il est capable. En même temps, ce sont des modèles et des exemples qu'on pourrait utiliser dans l'enseignement. Et ce caractère de poésie d'école, échangée entre maîtres, nous renvoie à deux autres caractéristiques du mouvement : l'aspect ludique et l'aspect compétitif.

Le jeu littéraire fait partie intégrante de cette poétique. D'une part, il s'agit des jeux de mots, de rimes, de virtuosité, comme le « *Technopaegnon* » de Marbode sur un vase de saphir, acheté à Rome¹⁷ :

*Porticus est Romae, quo dum spatiando fero me
res quaerendo novas, inveni de saphyro vas.
Institor ignotus vendebat cum saphyro thus.*

Ou le premier vers connu qu'il a récité tout jeune, avant 1087, durant un banquet en l'honneur de Guillaume le Conquérant – on lui offrait le vin dans une coupe d'or en forme de bateau : spontanément, le jeune clerc produisit le hexamètre léonin suivant :

*Nec pice nec clavis eget hec argentea navis*¹⁸

D'autre part, il s'agit de sujets inattendus de la part de ces dignitaires ecclésiastiques, comme des poésies d'amourette, des correspondances amoureuses avec des filles, avec des garçons, des poèmes érotiques, mythologiques, fantaisistes¹⁹. Pour comprendre cet aspect ludique, qui nous paraît parfois un peu puéril, on doit prendre en compte la « découverte », pour ainsi dire, d'Ovide comme poète de l'amour, ainsi que de Martial²⁰. Les poètes vers 1100 ont excellé dans l'imitation de

¹⁶ C'est la même distinction que fait J.-Y. Tilliette, essayant de cerner les auditeurs de Baudri de Bourgueil *Baldricus*, p. xxxvi-vii.

¹⁷ Carm. LIX *Vas fractum*, vss.1-3 (PL 171, col. 1685).

¹⁸ L'anecdote se trouve dans le *Cantatorium sive Chronicon Sancti Huberti*, édité par K.Hanquet, Bruxelles, 1906, p. 43 : cap.17 (24).

¹⁹ En ce qui concerne Marbode, la transmission de ces poésies érotiques est tout à fait exemplaire de la façon de distinguer les mentalités médiévales et post-médiévales. Ces poésies se trouvent dans l'*editio princeps* de 1554 et furent probablement copiées du manuscrit, entretemps perdu. Ce n'est que Beaugendre, l'éditeur de 1708, qui a supprimé ces poèmes, considérés indignes d'un évêque ! Voir l'histoire de la transmission dans Bulst, 1950, p. 298-299.

²⁰ Ces « découvertes » s'insèrent dans la résurgence d'auteurs classique en grand nombre durant les décennies autour de 1100. Apparemment, ces découvertes ont été le résultat d'une véritable fouille dans les

ces deux modèles classiques, nous laissant des *Héroïdes*, des lettres ovidiennes, des épigrammes dans le genre de Martial. Quelques vers d'Hildebert ont d'ailleurs trouvé leur place dans l'*Anthologia latina* comme des vers attribués à Martial²¹

L'influence d'Ovide a été si forte qu'un poète des années 1140, parlant des hexamètres classiques, les désigne comme des vers ovidiens par opposition aux vers modernes rimés.²²

En ce qui concerne l'aspect compétitif, il ne s'agit pas uniquement d'une émulation entre collègues d'école afin de « faire mieux ». Entre ces auteurs, on sent une tension poétique qui les pousse vers les mêmes défis, vers les mêmes tentatives. Ainsi, l'œuvre de Marbode et d'Hildebert contient des poèmes sur des sujets proches. Tous les deux ont écrit des poèmes didactiques, Hildebert entre autres sur la Messe, *De mysterio missae*. Marbode est connu pour son *Lapidaire*²³ et à la fin de sa vie pour sa collection de dix poèmes sur des sujets divers, le *Liber decem capitulorum*²⁴.

Chacun a écrit la Vie d'une sainte pécheresse en vers léonins avec une rime de deux syllabes : Hildebert sa très jolie *Vita Mariae Aegypticae*²⁵, Marbode la *Vita sanctae Thaidis*²⁶. À ces deux *Vies de saintes pécheresses* se joint une *Vie de Théophile* (*Historia Theophili*), une des premières histoires de Faust dans l'Occident, qui fut longtemps attribuée à Marbode²⁷. Comme Hildebert, aux moments de dramatique intensité, ce poète anonyme introduit des vers *trinini salientes*, par exemple quand Théophile est rongé par le remord:

*Qui cruciatur, ad hoc reparatur, ut hic patiatur ;
dumque precatur ut excipiat, ut eripiat,
nemo iuvatur, nemo levatur, poena novatur :
mors dominatur, nec miseratur, nec satiatur.*²⁸

bibliothèques pour trouver des textes qui soutenaient les positions du pape ou de l'empereur dans leur épreuve de force. C'est à ce moment aussi que le Code de Justinien est réapparu. Voir sur ce sujet A. Winroth, *The Making of Gratian's "Decretum"*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

²¹ Ainsi le *Carmen* 48, qu'on peut toujours lire dans l'édition de l'*Anthologie latine* d' A. Riese, Leipzig, Teubner, 1906 (rééditée en 1964) Tome I. 2, p. 273 sous le numéro 795.

²² Bernard de Cluny ou de Morlais dans son *Carmen de Trinitate* v. 1061-1070, notamment v. 1064-1065 : *Gratis grata sonis admisceo metra Leonis. // Nunc versus planos aro scilicet Ovidianos*. K.Halvarson (éd), *Bernardi Cluniacensis. Carmina de trinitate et de fide catholica, De castitate servanda, In libros regum, De octo vitiiis*, Stockholm, Alqvist, 1963, p. 38.

²³ Pour son *Lapidarium*, 150 manuscrits sont énumérés dans l'édition, malheureusement très défectueuse, de J. M. Riddle, *Marbode of Rennes' (1035-1123) De lapidibus*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1977, p. 131-135. On compte, de plus, 30 manuscrits avec une traduction en langue vernaculaire (p. 135-136).

²⁴ Édition récente par R. Leotta, *Marbodo di Rennes. De ornamentis verborum ; Liber decem capitulorum*, Firenze, SISMEI, 1998, qui, comme on a remarqué plus haute, constitue en grande partie une réédition du texte de 1984.

²⁵ Édition par N.K.Larsen, *Hildeberti Cenomannensis Episcopi Vita beate Marie Egiptiace*, Turnhout, Brepols (CCCM209), 2004.

²⁶ Seule édition dans la PL 171, col. 1629-1634.

²⁷ Ainsi dans la PL 171, col. 1593-1604.

²⁸ PL 171, col.1597D.

Chez Hildebert, ce type de vers (mais dans une forme encore plus sophistiquée) apparaît par exemple au moment où Marie l'Égyptienne raconte comment elle a obtenu le pardon de la Vierge:

*Trina triennia, bina tetrennia sic abiere,
lenibus aspera, mitibus effera mista fuere.
Sed nova vulnera Virgo puerpera, cum bene flevi,
Tersit et abluat; inde salus fuit, inde quievi.*²⁹

Tout porte à croire que tous ces poètes se sont lancé un même défi avec des conditions pareilles, définies à l'avance.

Il est aussi possible qu'on leur ait donné le sujet et la forme poétique dans une sorte de concours. Parce qu'un autre aspect de ce mouvement poétique est son caractère courtois. Hildebert et Marbode, mais aussi Baudri, Serlon et tant de poètes restés anonymes ont été liés à la maison Anglo-Normande de Guillaume le Conquérant.

Les femmes surtout ont joué un rôle important dans le mécénat culturel et poétique : Mathilde de Flandre, épouse de Guillaume le Conquérant, sa fille Adèle de Blois, mère d'Étienne, prétendant de la couronne anglaise, sa belle-fille Mathilde, épouse d'Henri I^{er} d'Angleterre, sa petite-fille Mathilde, épouse de l'empereur Henri IV en premier mariage, de Geoffroy Plantagenêt en deuxième mariage et aïeule de la maison de Plantagenêt.

On sait qu'elles savaient apprécier un talent poétique hors du commun. Le morceau de bravoure de Marbode durant le dîner de Guillaume le Conquérant est significatif. Ces souveraines pouvaient bien avoir imposé à leurs favoris un concours de virtuosité poétique. Peut-être même peut-on imputer à leurs initiatives la réalisation des collections poétiques, puisque beaucoup de manuscrits de nos poètes sont d'origine anglaise. Peut-on parler de pure coïncidence ?³⁰

Que peut-on conclure donc sur le mouvement poétique autour de 1100 ? L'école de la Loire, a-t-elle reçu ce nom à juste titre ? Si l'on veut y voir un mouvement cohérent dans la lignée d'un ou plusieurs esprits qui ont produit une sorte de manifeste, devenu prescriptif pour leurs imitateurs, on doit avouer qu'il n'y a aucune raison d'accorder ce titre à ces courants poétiques³¹.

Il est vrai que Marbode a laissé deux écrits poétiques, mais ils n'ont rien d'une proclamation de foi. Le premier est destiné aux élèves, énumérant les ornements (*ornatus*) les plus importants³², l'autre est une sorte de rétractation vis-à-vis des œuvres de la jeunesse, déclarant le retour à une sobriété plus classique :

*Quae iuvenis scripsi, senior dum plura retracto,
paenitet et quaedam vel scripta vel edita nollem,*

²⁹ *Vita beate Marie Egypciace* vss. 611-614: Larsen, 2004, p.276.

³⁰ Voir sur ce sujet, Th.Latzke, "Der Fürstinnenpreis", in *Mittellateinische Jahrbuch* 14, 1979, p.48-65.

³¹ Tilliette, 1998, p.xxxiv.

³² Le *De ornamentis verborum*, édité par Leotta, 1998, p.2-25, qui traite en vers 30 figures rhétoriques.

*tum quia materies inbonesta levisque videtur,
tum quia dicendi potuit modus aptior esse.*³³

Cependant, il n'est pas davantage permis de nier que ce mouvement fut marqué par une cohérence et un dynamisme interne qui en font plus qu'une simple vogue poétique. Marbode surtout semble avoir joué un rôle catalyseur, donnant aux courants poétiques, aux goûts contemporains une nouvelle direction, leur imprimant un nouvel élan. Hildebert y a été sensible et l'a perfectionné, puis ces nouvelles tendances dans l'écriture se sont répandues à une vitesse inconnue jusque là. Le milieu scolastique avec ses échanges fréquents d'étudiants et le patronat de la maison anglo-normande avec son organisation efficace ont offert un cadre propice à cette expansion³⁴.

LA VISION DE ROME

Dans ce contexte poétique, on peut finalement se pencher sur les deux poèmes les plus connus et les plus appréciés d'Hildebert. Il s'agit de deux de ses *Carmina minora*, numéros 36 (*Par tibi, Roma, nihil*) et 38 (*Dum simulacra mihi*)³⁵. Le premier surtout a été si apprécié par les esprits lettrés depuis la Renaissance, que lui seul a valu à son poète l'épithète honorifique de « premier humaniste ». Un honneur qui lui fut fort contesté par les Italiens de la première moitié du siècle dernier qui ne voulaient pas voir leur Pétrarque détrôné !³⁶

Cela n'empêche pas que le lecteur moderne de ce poème reste un peu perplexe par la vision de Rome tout à fait atypique pour le . Tous ces vers sont envahis par un regret sentimental pour le passé qui ne trouvera son expression classique que quelques siècles plus tard dans les vers de Villon : *Où sont les neiges d'antan*. Seulement, ici, il s'agit de la grandeur de Rome.

Ce qui frappe surtout, c'est l'absence totale de la moindre référence à la Rome chrétienne. Certains lecteurs modernes ont eu tant de mal à accepter cette absence qu'ils ont essayé de lier ce poème avec les événements contemporains du poète, par exemple avec le sac de Rome par les Normands de Roger II (1084/85). Parfois aussi les derniers vers sur les dieux sont lus comme si le poète parlait des images des saints. Ces lecteurs se trompent : le poète parle bien sérieusement de la chute de la Rome antique.

³³ *Liber decem capitulorum I: De apto genere scribendi*, vss. 1-4 (Leotta, 1998, p. 29-31). Il faut signaler que, apparemment, Marbode ne regrette pas tellement d'avoir écrit des *iuvenilia*, mais plutôt de les avoir écrit dans un style « inepte » !

³⁴ Pour la diffusion rapide d'idées nouvelles par les étudiants et les maîtres d'école, voir Ch. M. Radding & W. W. Clark, *Medieval Architecture, Medieval Learning. Builders and Masters in the Age of Romanesque and Gothic*, New Haven, Yale University Press, 1992, notamment Part I: The Eleventh Century, p. 11-54. Voir aussi le chapitre sur la controverse eucharistique de 1050 dans mon livre *Een middeleeuws drama*, Kapellen-Kampen, Pelckmans, 2002, p. 67-79.

³⁵ Le texte des poèmes est donné en appendice.

³⁶ Voir le résumé que Peter von Moos a fait : Von Moos, *Hildebert*, p. 242-244.

L'étonnement aurait été moins grand si l'on avait toujours gardé l'autre poème à l'esprit comme le volet nécessaire pour compléter un diptyque³⁷. Tandis que le premier poème peut être lu comme une lamentation sur la grandeur classique perdue, le deuxième constitue la réponse obligatoire de Rome à cette attitude, préférant son nouveau statut comme tête de la chrétienté à son ancien rôle de *caput mundi* terrestre. Les Italiens opposés à l'idée d'un humaniste français de 1100 peuvent être rassurés : Hildebert reste un homme du qui n'exalte pas l'antiquité classique en soi.

Ce qui n'empêche pas qu'il ait écrit un poème extraordinaire avec ce *carmen* 36 et l'on se méprend trop facilement. Tout le poème exalte cette grandeur antique qui ne s'efface même pas dans ses ruines, dans ses vestiges. Sa teneur diffère radicalement de celle qu'on trouve dans cet autre poème, à peu près contemporain, l'hymne aux apôtres Pierre et Paul, dont la première strophe contient aussi une louange de Rome :

*O Roma nobilis, orbis et domina,
cunctarum urbium excellentissima,
roseo martyrum sanguine rubea,
albis et virginum liliis candida,
salutem dicimus tibi per omnia,
te benedicimus: salve per saecula.*

Ici, la même idée mène cependant à l'image chrétienne plus traditionnelle de Rome, envisagée comme la ville du salut.

Rien ne vaut moins pour le poème d'Hildebert. Toute notre attention reste fixée sur la Rome antique, sur ses vestiges contemporains, sur sa puissance, le charme de son pouvoir, les efforts humains et de la nature pour en faire la véritable capitale du monde entier. Et, enfin, sur son indestructibilité : ni la nature, ni le temps, ni même les dieux n'ont pu détruire sa splendeur (*decus*).

Mais, en le lisant, on se rend compte – bien lentement, c'est vrai – que les phrases, les paroles, les vers utilisés pour évoquer la tension entre l'ancienne grandeur et ses ruines impressionantes, ne s'écartent jamais du champ terrestre et matériel. Même les dieux, dont l'étonnement devant la beauté de leurs statues est évoqué dans la dernière partie, restent emprisonnés dans cette atmosphère profondément matérielle. Même la Nature ne savait pas créer les dieux comme l'a fait l'homme (v. 33), écrit le poète d'une façon stupéfiante. Ce vers est d'autant plus choquant, si l'on pense à l'importance accordée par l'homme de 1100 à la Nature comme expression dans la matière de la volonté de Dieu³⁸.

Cependant, je pense qu'on peut trouver là le sens de ce poème : la Rome antique fut en toute sa splendeur l'œuvre de l'homme ! Elle fut créée par les hommes, avec les hommes, pour les hommes. C'était sa valeur et c'était sa faiblesse,

³⁷ P. Von Moos parle sur ce sujet d'un « kleine wissenschaftliche Kontroverse – die einzige, mit der ein hildebertisches Thema geehrt wurde » (Von Moos, *Hildebert*, p.242). Il donne un aperçu de cette controverse dans les pages qui suivent.

³⁸ Voir sur ce sujet, G. D. Economou, *The Goddess Natura in Medieval Literature*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1972, p. 58.

parce que la lecture du poème nous frappe aussi par son silence sur les causes de la chute de Rome. Au centre exact du poème, il n’y a que cette constatation sèche : « la ville tomba » (*urbs cecidit*), reprise à la fin du distique par les deux mots *Roma fuit* (« il était une fois Rome »).

Pourquoi ?, se demande-t-on. Mais le poète ne nous donne pas de réponse immédiate. Il ne trahit son opinion que dans le distique final qui a été avec raison compris comme une transition avec le deuxième poème.

*Urbs felix, si vel dominis urbs illa careret,
vel dominis esset turpe carere fide.*

Conclusion bizarre, cette fin d’un poème qui n’a pas du tout parlé des maîtres romains ! Seul César a été nommé, d’abord à cause de ses arcs tombés dans les marais, et puis pour sa volonté de puissance. Mais, apparemment, dans ces vers se trouve la clé d’une compréhension plus intégrale du poème. Car César a voulu posséder Rome par le crime, ne voulant être ni allié, ni beau-père fidèle. Justement le manque de fidélité, de foi (*pietas, fides*) a été funeste pour Rome, comme l’exprime le dernier mot de tout le poème³⁹. La Rome éternelle des hommes ne fut pas fondée sur la seule base qui donne de l’éternité.

Ainsi, le deuxième poème est devenu le complément nécessaire du premier. Sur les vestiges de la Rome classique, créée par les hommes, se dresse maintenant la Rome chrétienne, la Rome de la foi, qui ne fut pas un travail humain, mais qui est l’œuvre divine. Le jeu des oppositions qu’on peut déjà tracer dans le premier poème devient maintenant une hantise. Les paradoxes s’accumulent, les antithèses règnent et donnent naissance à des vers et des expressions d’une force extraordinaire comme ce demi-vers du titre de mon exposé : *vix Rome Roma recordor* et l’hémistiche précédent *vix scio que fuerim*.

La tension monte aussi avec l’enchevêtrement croissant des vers 13 à 24, aboutissant à une construction aimée par ces « Loirains » : l’*articulus*, séparant les éléments qui vont ensemble (v. 23-24)⁴⁰ :

*Durus eques, index rigidus, plebs libera quondam,
querit, amat, patitur, otia, lucra iugum.*

Après ce climax, la croix fait son apparition et avec elle une autre tension poétique, exprimant une vérité chrétienne profonde : la *concordantia discordantiarum*. Le roi sert, mais en liberté. Il est tenu par la loi, mais en portant le diadème. Il craint les commandement, mais en les aimant. L’avare répand ses richesses sans diminuer l’abondance. Il pratique l’usure en la gardant et la plaçant au-dessus des astres.

³⁹ N’oublions pas, que pour le Moyen Âge, la personnalité de César fut d’abord celle qu’avait peinte Lucain, qui faisait partie du curriculum d’école.

⁴⁰ Marbodius, *De ornamentis verborum*, 11 : « *Articulus dicitur, cum singula verba intervallis distinguuntur caesa oratione, hoc modo: Armis, classe, cibo dives mala castra petisti; / solus, inermis, inops, inglorius ecce redisti; / ferro, peste, fame comptus es et periisti* » (Leotta, 1998, p.10).

Les deux poèmes ensemble ne font pas autre chose. Ils constituent une unité grâce à la tension interne, grâce à l'opposition de la Rome classique, matérielle et humaine, en ruine, avec la Rome chrétienne, spirituelle et divine, fondée sur la foi. Pour Hildebert, Rome est éternelle : matériellement, dans les vestiges de sa grandeur terrestre, spirituellement, dans son humble service de la croix.

Ces poèmes ont connu une résonance immédiate et énorme. Ils ont touché une corde sensible dans les esprits contemporains. Le premier poème fut souvent cité, parfois pour ses premiers vers (Magister Gregorius, *De mirabilibus Urbis Romae*, XIIe siècle ?), parfois dans sa totalité (Guillaume de Malmesbury, *Gesta regum Anglorum*, avant 1125). En outre, on rencontre des échos quasiment immédiats⁴¹.

D'abord, on doit se demander quelle peut avoir été la raison de cette diffusion rapide. Et pour répondre à cette question, il est important de regarder d'un peu plus près la tradition textuelle. Car, dans leur transmission et dans les meilleurs manuscrits, ces deux poèmes ont toujours constitué un ensemble avec deux autres poèmes, les *Carmina minora* 35 et 37, dédiés aux monarques régnants d'Angleterre.

L'éditeur a pensé que la séquence transmise reflète une erreur du copiste et que les deux poèmes auraient dû être édités plutôt comme une unité⁴². Il se trompe visiblement, parce qu'on a pu démontrer que Hildebert, apparemment, avait une prédilection pour un *ordo difficilior*, une séquence moins évidente, mais conforme à la figure de l'*articulus* tant employée⁴³.

En outre, avec cet enchevêtrement des poèmes, Hildebert a su fondre deux thèmes : l'éloge de Rome et l'éloge de l'Angleterre et de ses souverains, qui ont été aussi ses patrons principaux. Il n'y a aucun doute que le succès et la diffusion rapide de ces deux poèmes doivent être interprétés dans le cadre propagandiste de la maison anglo-normande.

Ce n'est donc pas un hasard si le premier écho datable se trouve dans le poème d'un poète flamand, Pierre le Peintre (vers 1110), vu les liens de la maison anglo-normande avec les comtes de Flandre. Son *De excidio romani imperii et magnificentia Catonis* est manifestement inspiré par le premier poème d'Hildebert. C'est un poème en 64 hexamètres *caudati*, avec rime finale donc, et avec un prologue en 15 vers rythmiques rimés.

Le sujet est proche du poème d'Hildebert : une lamentation sur la chute de la Rome classique. Mais Pierre le Peintre l'approche d'une façon tout à fait originale, en liant cette chute à la mort de Caton. Ce Caton n'a que quelques affinités avec le personnage historique : sa moralité inflexible, sa sévérité, sa mort volontaire, bien que Pierre le fasse mourir par le poison et puisque la mort elle-même n'ose pas le toucher. Une histoire étrange et qui réclame d'être mieux étudiée et comprise.

Mais ce qui nous importe est le lien que Pierre a institué entre la chute de Rome et une décadence morale. Par sa mort, Caton a donné libre entrée aux vices qui se sont depuis emparés de Rome, en premier lieu la cupidité.

⁴¹ Pour la réception immédiate, voir Von Moos, *Hildebert*, p. 241-242.

⁴² A. Scott, *Hildebertus*, p. XXXIII.

⁴³ A. Wilmart, « Le florilège de St-Gratien », *Revue bénédictine* 48, p. 149-181.

Ainsi, Pierre a jeté le pont entre la vision spirituelle d'Hildebert et une tradition bien enracinée au XI^e siècle : l'invective contre la Rome papale. Et c'est dans la poursuite de cette tradition (qui trouve ses origines dans la Querelle des Investitures) que les poèmes d'Hildebert ont connu leur plus forte résonance. Déjà, on peut le trouver dans un autre poème de Pierre le Peintre, *De crimine symoniali*, une véritable invective, contenant quelques échos lointains d'Hildebert⁴⁴.

Une résonance plus évidente se trouve dans le poème anonyme, mais transmis sous le nom d'Hildebert lui-même et ayant toutes les caractéristiques qu'on a pu démontrer chez ces poètes « loirains ». C'est l'invective mordante en *versus trinini salientes*, commençant par

*Roma nocens, manifesta docens exempla nocendi,
Scylla rapax, puteusque capax, avidusque tenendi.*⁴⁵

Ce poème, de même longueur que le *carmen* 36 d'Hildebert (38 vers), ramène la cupidité romaine à cette grandeur de l'Empire classique. À cause de son pouvoir croissant, Rome s'est enrichie et est devenue la victime de ses propres conquêtes. Les mœurs anciennes, qui avaient fait sa grandeur

*(Multa scientia, pauca superbia, regula morum,
os Ciceronis, vita Catonis, cura bonorum)*

se sont corrompues par l'afflux des richesses et Rome est tombée.

Les vers sont pleins de réminiscences d'Hildebert. Parfois ils contiennent une réponse claire à ses propos. Comme les vers *Si quaeris quanti fueris, tu quae cecidisti : // numen eras, caput orbis eras, dum Roma fuisti*, qui répondent bien sûr aux vers d'Hildebert : *vix scio que fuerim* (*carmen* 38.7) et le distique *Urbs cecidit ... Roma fuit* (*carmen* 36.19-20).

Mais le poète a su capter aussi la virtuosité des paradoxes, qu'il pousse vers la fin à une extrémité qui ne le cède en rien à son modèle.

*Sic bona turpibus urbs data sumptibus est malefacta,
fractaque stantia stat super omnia per prius acta.*

L'image de Rome, debout sur les débris de sa propre grandeur, qui avait un sens très spirituel chez Hildebert, se retrouve de façon lapidaire et avec une tension poétique qui touche les limites de l'expression. Qui se tient encore debout ? La *Roma fracta* ? Elle se dresse (*stat*) sur tout ce qu'elle a fait jadis (*prius acta*), mais qui se dresse aussi bien qu'elle (*stantia*). Le passé et l'actualité entrent en collision l'un avec l'autre. La grandeur se dresse mais cassée par l'avarice qui se tient toujours debout. La *concordantia discordantiarum* chrétienne est devenu une *concordia discordans*, qui mord à la façon des satires.

⁴⁴ Van Acker, 1972, p. 87-90.

⁴⁵ PL 171, col. 1441-1442.

Incontestablement, le poète anonyme de *Roma nocens* appartenait au même milieu littéraire qu'Hildebert et son poème doit être considéré comme un produit de cette compétitivité qui régnait entre ces poètes. Un satiriste plus tardif s'est bien rappelé ces deux poèmes. Bernard de Cluny ou de Morlais prouve en plusieurs endroits qu'il est familier avec les poèmes d'Hildebert et celui de son interlocuteur. Vers la fin de son poème *De octo vitiis*, il consacre 110 vers à une invective contre la cupidité de Rome (v. 1254-1364), ce qu'il reprend – parfois presque à la lettre – dans le troisième livre de son *De contemptu mundi* (III.595-769)⁴⁶.

Ces passages sont remplis de résonances d'Hildebert comme de son correspondant anonyme. Mais ils ajoutent peu de nouveauté à la technique poétique ou à l'image d'une Rome déchirée entre son passé et son actualité. Les mêmes idées, les mêmes paradoxes se rencontrent et s'accumulent, trouvant expression dans les hexamètres *tripartiti dactylici caudati*, un tour de force, dont le poète a été bien conscient⁴⁷.

Visiblement, Hildebert a donné, avec ses poèmes, naissance à une nouvelle orientation de la poésie satirique du XIIe siècle. L'emploi sophistiqué des paradoxes, attestant sa virtuosité comme poète et comme homme d'église, a surtout été repris par des poètes qui y voyaient un instrument parfait pour se déchaîner contre la cupidité de la Curie et de Rome elle-même.

L'invective contre Rome existait avant Hildebert, bien sûr, mais la satire poétique n'avait pas encore trouvé ses moyens efficaces. Sans le savoir et, soyons-en sûrs, sans le vouloir, Hildebert, qui n'avait pas du tout la veine satirique, a déclenché avec son poème le plus humaniste le déferlement satirique romain qui caractérise le XIIe siècle. Ou bien, pour reprendre une image tant aimée par ce siècle si riche et toujours si surprenant, la manière de faire naître devant ses yeux une *discordantia concordantiarum*.

⁴⁶ Halvarsson, 1963.

⁴⁷ Dans le prologue de son poème *De contemptu mundi*, adressé à Pierre le Vénérable, Bernard se vante d'avoir pu écrire trois livres dans ce mètre : « *Id enim genus metri, tum dactylum continuum exceptis finalibus trocheo vel spondeo, tum etiam sonoritatem leonicam servans ob sui difficultatem iam pene ne dicam penitus obsolevit. Denique Hildebertus de Lavadino, qui ob scientiae prerogativam prius in episcopum post in metropolitanum promotus est, et Wilhardus Lugdunensis canonicus, versificatores praestantissimi quam pauca in hoc metrum contulerint palam est. Quorum Hildebertus dum illam beatam peccatricem Mariam (loquor Egyptiam) exametris commendaret hoc metro quattuor tantum coloravit versus ; Wilhardus vero plus minus triginta in sua illa contra quosdam satyra. Quorsum haec ? Ut illud scilicet intelligatur quod non nisi Deo cooperante et sermonem confirmante tres libellos eo scripsi metro quo illi paucos immo paucissimos scripserunt versus* ». R. E. Pepin, *Scorn for the World : Bernard of Cluny's De Contemptu Mundi*, Michigan, East Lansing, 1991, p. 8.