

Lars ELFVING. *Étude lexicographique sur les séquences limousines*. (Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia latina Stockholmiensia, VII.) Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1962. In-8, 283 p. Cour. suéd. 28.

La place que tiennent les séquences limousines dans la poésie religieuse en général et dans l'hymnologie médiévale en particulier méritait bien l'étude approfondie que M. E. vient de consacrer à leur vocabulaire. Nous n'essaierons pas de la résumer ; au terme de 250 pages d'analyses scrupuleuses, l'A. n'a pas cru devoir rédiger les quelques pages de synthèse que nous attendions. A-t-il craint de schématiser ? Le recenseur, avec plus de raisons encore, ne s'y risquera pas. Que l'A. veuille donc l'excuser si la répétition de critiques de détail donne à la longue l'impression d'une sévérité que l'ensemble ne mérite pas.

M. E. examine successivement les moyens (lexicographiques et stylistiques) destinés à amener la rime en *-a* ; l'emploi des mots poétiques et des mots non poétiques, puis celui des mots grecs. Ceci nous mène au milieu du livre. Abordant, après celle des mots, l'étude de l'expression, il passe en revue les synonymes et les paraphrases désignant le ciel d'abord, le verbe « chanter » ensuite. Puis il traite des métaphores techniques et enfin des termes musicaux. Ceci, hélas, passe notre compétence, et puisque l'A. s'est refusé à formuler ses conclusions, c'est aux musicologues qu'il appartiendra de dire si, par le truchement du vocabulaire, nous en savons maintenant davantage quant à l'exécution de nos séquences.

L'énoncé déjà de ces rubriques appelle quelques observations. La faveur dont jouissent les études stylistiques a multiplié les recherches concernant l'emploi de certains mots propres à la poésie — d'aucuns parlent même de « poétismes » — et des mots antipoétiques (les *unpoetische Wörter* d'Axelson) d'autre part. Mais ce sont là des distinctions qui n'étaient plus observées par les auteurs de nos séquences ; ceux-ci « mêlent sans aucune gêne les divers tons » (p. 87). Leurs continuels emprunts aux textes de l'Écriture les amenaient forcément à enfreindre des convenances littéraires datant d'un autre âge. N'est-il pas arbitraire, dès lors, d'adopter comme principe de classement ces convenances périmées ? N'est-ce pas aussi

faire trop d'honneur à la *variatio sermonis* que de l'ériger (p. 227) au rang d'un procédé de style? Elle résulte simplement du souci, commun à tous les écrivains, d'éviter les répétitions vicieuses, d'autant plus à craindre ici que le registre des thèmes traités est assez limité, et d'autant plus voyantes que les pièces sont d'une extrême concision. On s'étonnera enfin de voir qualifiés de « métaphores techniques » (p. 189) des poétismes aussi caractérisés que *Bacchus* (= le vin), *Phœbus* (= le soleil), *Phœbé* (= la lune). Les illogismes du plan ne nuisent guère, reconnaissons-le, aux analyses de détail dont est fait l'ouvrage. Celles-ci ne sont malheureusement pas à l'abri de toute critique.

Le manque de rigueur dans les traductions est particulièrement regrettable dans une étude lexicographique. Trop souvent, l'A. a donné au mot un sens qu'il tient uniquement de son contexte : ainsi *formula* (p. 78) ne signifie-t-il « corps », *virgula* (p. 80), « filet de fumée » et *sirma* (p. 120) « paroles solennelles » que parce qu'ils sont accompagnés, le premier de l'adjectif *humanam*, les deux autres des génitifs *fumi* et *vocum*. Fort abusivement, *pignora* (p. 23) est traduit par « enfant » : c'est d'un enfant sans doute qu'il s'agit dans ces strophes évoquant la Présentation au temple, mais de l'enfant qui est le *gagè* de notre rédemption. Bien étranges, ces « latrines de l'enfer » dont il est question p. 193! On n'imagine guère le séjour des damnés pourvu de ces commodités! Une expression parallèle (*Tartari latibula*, p. 194) donne à penser que *latrina* est pris ici dans l'acception de « lieu caché », « profonde retraite », qu'il tient de son étymologie. « Messenger » rend très imparfaitement *paranymphus* (p. 116) ; « garçon d'honneur », convenons-en, eût été ici parfaitement ridicule ; du moins évoquait-il le cérémonial antique du mariage, allusion combien lourde de sens lorsqu'il s'agit de l'Annonciation, c.-à-d. du moment où la Vierge — à qui est d'ailleurs appliquée l'épithète de *theotocos* — apprend qu'elle a été élue pour l'union mystérieuse dont va naître le Sauveur (1).

Nos textes sont souvent, en raison de leur laconisme, assez difficiles à interpréter. La tentation est grande de les corriger. Encore faudrait-il que ce soit avec cette discrétion dont les maîtres de M. E. nous ont maintes fois montré l'exemple. C'est avec quelque stupeur qu'on lit des bouts de phrase comme celui-ci : « On pourrait aussi changer *physica* en *lyrica* » (p. 89, note). On admet à la rigueur que *Davidis citharoedis* (p. 217) incite à une correction : l'A. n'ignore pas cependant que certains adjectifs et participes sont sujets à des changements de déclinaison. Mais on ne peut s'empêcher de juger bien désinvolte la façon dont est accommodée une strophe, dont l'interprétation, au surplus, ne fait aucunement difficulté : « Nous changeons *sphaericam* en *sphaeram*, *machinam* en *machina* et *collectam*

(1) Autre exemple de l'emploi de *paranymphus* : « Claviger aethereus fit et ipse Dei paranymphus », dans l'Éloge de la ville de Metz inséré par Sigebert de Gembloux dans sa *Vita Deoderici* (P.L., t. CLX, col. 718 B).

en *collecta* et traduisons... » (p. 93), tout cela pour mettre en rapport plus étroit la strophe incriminée avec un passage de Grégoire le Grand.

Le commentaire grammatical appelle, lui aussi, quelques réserves. Pourquoi interpréter comme un « génitif de point de départ » ce qui est un simple génitif déterminatif? *Quinquagena anastasis* (p. 101) est une périphrase pour désigner le temps pascal qui, dans l'année liturgique, se prolonge sur les cinquante jours qui suivent la fête. Est-il vraiment besoin de recourir à des analyses aussi singulières que ce « génitif partitif sans valeur partitive » pour expliquer (p. 117) *pneumatum* dans un texte à la vérité assez obscur? Mais c'est justement quand les textes sont peu clairs qu'il faut se garder de ces subtilités qui ne résolvent rien. Sous prétexte qu'ils écrivaient en des siècles d'ignorance, — encore convient-il de ne pas exagérer, — on n'a que trop tendance à imputer aux écrivains du moyen âge les pires aberrations grammaticales : « ailleurs le substantif se met à l'ablatif féminin, mais l'épithète au pluriel » (et qui plus est au neutre pluriel) (p. 40). Dans *Mirabilia / cluit opera / medicamina*, pourquoi *mirabilia* ne serait-il pas l'ablatif féminin singulier d'un adjectif en *-ius, -ia, -ium*, pareil à ce *militarius* et à ce *principalis* dont les exemples ont été relevés aux p. 51-52?

Toutefois, le reproche majeur que nous serions tenté d'adresser à l'A., c'est que, cherchant dans le vocabulaire de nos séquences des indications touchant la façon dont elles étaient exécutées, il commence par vider les mots du plus clair de leur sens. A ses yeux, *lyra, tibia, chorda, fistula*, etc., ne sont que des métaphores servant à désigner la voix : « que chaque corde (de la voix) chante tes saintes louanges » ; « que la flûte (de la voix) résonne autour de ton berceau » ; « En l'honneur duquel notre trompette (de la voix) chante avec joie un chant de louange » (p. 219) ; la parenthèse « de la voix » est, bien entendu, de l'A., mais une interprétation, si ingénieuse soit-elle, n'est pas une preuve. Sans doute est-il nécessaire de supposer une métaphore pour donner à *Ast modulans / tibia resultat plectro / laudum laeta carmina* (p. 219) un sens acceptable : on ne joue pas de la flûte avec un plectre. Mais la voix, en revanche, n'a rien à faire dans *Divina robusto tetrachorda / plectro docta / manus perite feriat* (p. 221), et la traduction qui nous est proposée : « Que notre main exercée prenne le plectre vigoureux (de la voix) [!] pour faire retentir avec art le tétrachorde divin » est un non-sens. Hormis ces deux cas extrêmes, — celui où l'emploi de la métaphore est certain, et celui où il est exclu, — tous les autres sont douteux et l'on ne voit pas ce qui nous obligerait à conclure dans un sens plutôt que dans l'autre. N'oublions pas, cependant, que ceux qui composaient ces séquences étaient des poètes, apparemment doués d'imagination, et qui se figuraient dans les célestes parvis les chœurs des anges chantant en s'accompagnant du luth, du rebec et du psaltérion. Pourquoi ne lirions-nous pas ces strophes avec l'ingénuité de ceux qui les chantaient jadis et sans subodorer à tout instant l'intervention de quelque figure de rhétorique?

M. HÉLIN.