

# AU-DELÀ D'UN MANTEAU PARTAGÉ

La poétique du vêtement  
dans la *Vita Martini* de Venance Fortunat

ELVIRA PATAKI

Université Catholique Péter Pázmány

*pataki.elvira@btk.ppke.hu*

## 1.

Au centre de l'image littéraire et iconographique de Saint Martin se trouve la porte d'Amiens où le jeune légionnaire offre la moitié de son manteau à un mendiant. Ce moment du partage est incontournable car le coup d'épée qui fend le vêtement symbolise à la fois la rupture définitive de Martin avec son passé et son engagement pour le Christ. Malgré sa simplicité, le récit de cet acte de charité peut aboutir dans des narrations différentes, comme on le voit dans les *vitae* signées de Sulpice Sévère, de Paulin de Périgueux et de Venance Fortunat. Le premier, adepte fidèle et témoin de la vie du saint, propose un récit fortement apologétique. Chez le deuxième, Martin est désormais le représentant indubitable des valeurs chrétiennes. Sans oublier les enjeux hagiographiques et éducatifs de son sujet, le troisième auteur crée une épopée d'une grande valeur littéraire. Dans la *Vita Martini* de Fortunat, le motif récurrent du vêtement introduit par l'épisode amiénois est étroitement lié aux notions ascétiques, thaumatologiques mais aussi aux concepts anthropologiques et esthétiques. L'idée d'être habillé, c'est-à-dire, d'être civilisé, protégé, sauvé, semble s'opposer d'une façon régulière à la notion bien ambiguë de la nudité qui est non seulement le synonyme de la fragilité de l'être humain, mais peut se référer aussi au péché. En examinant la présence assidue des tissus, des robes et d'autres étoffes chez Fortunat, l'article qui suit voudrait mettre en évidence l'entreprise innovatrice du poète de l'époque mérovingienne qui les emploie dans des contextes hautement variés afin d'illustrer la sainteté de Martin.

Par l'examen des enjeux narratifs et métapoétiques du motif du textile, nous espérons ajouter quelques notes modestes aux études magistrales de Sylvie Labarre<sup>1</sup>.

Afin de mieux comprendre l'importance générale du motif du vêtement chez Fortunat, une revue concise des récits sur la rencontre amiénoise chez les trois auteurs ne serait pas inutile<sup>2</sup>. Écrite en 397 à partir des expériences personnelles, l'objectif de la biographie en prose de Sulpice Sévère est de représenter la grandeur spirituelle de Martin, mise en doute souvent par ses contemporains à cause de son origine étrangère (même païenne), de son service militaire prolongé et aussi de la malpropreté de sa personne, indigne pour son rang ecclésiastique<sup>3</sup>. Dans le portrait largement favorable de Sulpice Sévère, Martin est haussé à la perfection des moines orientaux, ses actes sont estimés et imités par les habitants de la Terre Sainte et du désert, hauts lieux de l'ascèse<sup>4</sup>. Placée au tout début de la *vita*, la narration du partage du manteau est marquée d'une objectivité impersonnelle, presque documentaire. La rencontre entre le mendiant et le militaire a lieu un jour d'hiver fort cruel, dans le va-et-vient urbain. Vu l'attitude impassible des gens du village envers le misérable, Martin s'engage à accomplir son devoir tout en reconnaissant le manque de moyens pour faire l'aumône. Il se débrouille avec le peu qu'il a, en offrant au malheureux la moitié de sa cape militaire (1 : *simplex militiae vestis*). Par sa tenue mutilée (2 : *deformis truncatus habitu*), il est ridiculisé par le peuple. Cependant, son geste provoque des remords chez les âmes moins crasseuses. Pour dénommer le manteau, le narrateur utilise aussi le mot grec *chlamys* (2). Au-delà des décisions stylistiques, ce choix lexical est motivé par des raisons théologiques : Martin est habillé comme l'était le Sauveur au seuil de sa mort sur la croix (cf. Matth. 27, 28 ; 27, 31). Le motif de porter une chlamyde, habit ordinaire du soldat romain de bas rang, établit un lien indirect entre le Christ et le légionnaire. Cette correspondance est renforcée par la vision nocturne de Martin qui voit le Seigneur vêtu de son manteau amiénois (3).

Mis en vers héroïques, le deuxième récit se lit chez un auteur peu connu de l'épopée chrétienne. Paulin de Périgieux écrit son poème en vers héroïques vers

<sup>1</sup> Voir surtout S. Labarre : *Le manteau partagé : deux métamorphoses poétiques de la Vie de saint Martin chez Paulin de Périgieux (Ve siècle) et Fortunat (VIe siècle)*, Paris : Collection des Études Augustiniennes, série Antiquité 158, 1998.

<sup>2</sup> Voir l'analyse approfondie de Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 147–159. Pour le tableau synoptique des épisodes traités par les trois auteurs voir *ibid.* : 90–108.

<sup>3</sup> *Ibid.* : 203–210.

<sup>4</sup> Sulpice Sévère : *Dialogi* I, 5–7.

460, en respectant probablement l'ordre de Perpetuus, évêque de Tours<sup>5</sup>. Sa création semble être liée aux travaux du bâtiment de la nouvelle basilique tourangelle en l'honneur de Martin. Ayant une prosodie facile à mémoriser, l'œuvre est souvent regardée comme un guide poétique qui aide les fidèles à revivre les beaux moments spirituels de leur pèlerinage<sup>6</sup>. L'utilité du poème paraît faire partie intégrante du projet de l'auteur qui veut actualiser et humaniser le personnage de Martin<sup>7</sup>. Composé de cinq chants, les sources majeures du poème sont la *Vita Martini* et les *Dialogi* de Sulpice Sévère complétés par les actes des miracles martiniens posthumes. Premier événement narratif du chant I, la scène d'Amiens fait partie du catalogue des formes diverses de l'ascèse de Martin où il suit immédiatement l'éloge du jeûne pratiqué par lui (I, 55–57). Cette structure peut être motivée par la doctrine connue de la médecine antique qui considère la modération alimentaire comme un moyen optimal pour baisser la température du corps et pour vaincre ainsi l'attaque des passions.

Sans préciser le lieu et la date de la rencontre, le récit paulinien parsemé de reminiscences classiques<sup>8</sup> se fonde sur l'idée du mépris du corps. Après avoir distribué tous ses biens aux dépourvus, Martin ne possède que sa cape qui couvre son corps émacié (I, 62 : *exesis membris*), affligé par le froid extrême. Quant au mendiant, selon l'onomatopée des vers 64–65, ses labres gelées n'arrivent plus à former des mots, son état de privation totale est déridé par les villageois au cœur malsain (68 : *insania... risu*). Le narrateur consacre une douzaine de vers à mettre en évidence la tension entre le *votum* et la *substantia* martiniens, provoquée par l'absence des biens à offrir. Le vocabulaire vestimentaire de Paulin est plus riche que celui vu chez son prédécesseur. À côté de *tegmen* (62, 82, 96, 106) qui peut désigner n'importe quelle protection physique ou sociale et des mots-étiquettes d'habillement (*vestis*, 89, 94 ; *amictus*, 75 ; *habitus*, 90), la forme *chlamys*, dénomination plus exacte se montre également deux fois (74, 107). Le cours des événements est plusieurs fois interrompu par le narrateur qui projette le dénouement positif de la situation en qualifiant Martin *beatus* (73). Ainsi, afin

<sup>5</sup> Sur Paulin de Périgueux voir S. Labarre : « Variations poétiques sur la Vie de saint Martin : du réalisme à l'abstraction », *ALMARv* 24, 1997–1998 : 89–105 ; *eadem*, *Le manteau...*, *op.cit.* : 14–28.

<sup>6</sup> Les détails voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 21–29 ; B. Judic : « Le pèlerinage à Saint-Martin de Tours du VII<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle », in : J. Chelini (éd.) : *Les pèlerinages dans le monde à travers le temps et l'espace*, Paris : Picard 2008 : 55–72.

<sup>7</sup> Voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 221–233.

<sup>8</sup> Sur l'héritage de la poésie classique chez Paulin voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 161–181.

de laisser du temps à son protagoniste embarrassé (et bien humain<sup>9</sup>) pour réfléchir (69 : *incertus confuso pectore sanctus*), Paulin propose au lecteur d'une part la définition presque lexicographique du mot *chlamys* (74–75). D'autre part, il esquisse les éventuelles conséquences de la cession du manteau : Martin devrait faire face à la nudité (71 : *Si tegeter, nudandus erat*). Pour approfondir le dilemme, le poète souligne l'unicité du vêtement (73 : *sola superfuerat corpus tectura beatum*). En rappelant les fonctions de la *chlamys* cousue des deux couches d'étoffe différentes<sup>10</sup>, il fait entrer dans son récit la notion abstraite du double qui semble préparer la prise de décision martinienne. Le jeu sémantique, numérique et aussi acoustique<sup>11</sup> créé par les notions opposées de l'unité, de l'intégrité et de ses composants aboutit à l'action : par le coup d'épée sans violence (86 : *sine crimine vulneris*) l'unique manteau fait de deux morceaux de tissu se transforme en deux entités textiles indépendantes, identiques dans leur structure. Selon le narrateur omniscient, Martin opte pour la partie plus vilaine du vêtement divisé. En se soumettant à la froidure (89–90), il cède la chaleur de son corps à l'homme engourdi par le gel.

Quant à la réaction immédiate et variée des Amiénois, elle est devancée par l'éloge de Martin. Par son geste de charité, affirme Paulin, il surpasse les miracles des autres (91 : *O felix, virtute tua miracula vincens*), car il obéit non seulement à l'ordre évangélique qui prescrit de n'avoir qu'une seule tenue<sup>12</sup>, mais il est aussi prêt à partager sa robe unique avec son prochain (94 : *tu dividis unam*). Paulin reprend le motif de la raillerie vu chez Sulpice Sévère introduit déjà au tout début de son récit (68). Ceux qui ne reconnaissent pas la beauté morale du geste (96 : *verum... decorem*), se moquent des deux hommes méprisables pour leur drôle de costume (95–96 : *deformia rident / tegmina*). Or, une minorité est touchée dans son cœur. La récompense divine de la bienveillance est représentée cette fois aussi dans un cadre onirique<sup>13</sup>. L'éloge du saint introduit par une acclamation, moyen rhétorique favorisé par le poète<sup>14</sup>, continue par l'exaltation du manteau

<sup>9</sup> Voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 231.

<sup>10</sup> Paulin de Périgueux : *Vita Martini*, 74–75 : *duplicata clamis, quae frigus et imbrem / Ventorum et rabiem geminato arceret amictu*. Ici et dans la suite nous citons l'épopée de Paulin selon l'édition de M. Petschenig : *Poetae christiani minores*, Vienne : CSEL XVI, 1, 1888 : 17–159.

<sup>11</sup> Voir l'alliteration des vers 82–83 : *duplicato tegmine... divisisse duobus*.

<sup>12</sup> Matth. 10, 9 : *Nolite possidere duas tunicas*.

<sup>13</sup> Ayant un goût pour l'enseignement moral et les remarques édifiantes, Paulin n'hésite pas à noter que Martin ne s'abandonne pas entièrement au sommeil, son esprit reste bien vigile pendant la récréation (I, 102–103).

<sup>14</sup> Voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 222.

(97 : *O felix virtute tua miracula vincens...* , 107 : *O, pretiosa chlamys...*). La simple tenue militaire mérite plus d'honneur que les soies richement brodées d'Orient<sup>15</sup>. L'excellence de Martin est augmentée par sa modestie : il n'est pas tenté d'orgueil même après l'épiphanie onirique de Christ (115–116). Reprenant la tournure anaphorique pour la troisième fois, la fin du récit magnifie la vertu presque divine du saint (117) : *O virtus, vicina deo...*

La troisième version de la scène amiénoise se lit dans l'épopée en quatre chants de Venance Fortunat, auteur d'origine italienne qui arrive au royaume mérovingien après un long parcours européen dont les raisons exactes restent incertaines<sup>16</sup>. Poète renommé largement influencé par la meilleure tradition de la poésie classique, il célèbre dans ses œuvres mineures le culte de la Sainte Croix et les saints de la terre gauloise<sup>17</sup>. Selon une note autobiographique, la naissance de sa *Vita Martini* remonte à un vœu personnel : ses yeux malades ont été guéris par l'huile de la lampe dans la basilique Saint Apollinaire de Ravenne grâce à l'intervention de Saint Martin (IV, 699). Ainsi, son pèlerinage et son poème écrit vers 573–576 rendent hommage à ce miracle. La création du poème est supportée par des patrons de haut rang, comme le témoignent son épître dédicatoire écrite à Grégoire, évêque de Tours et sa préface en distique élégiaque adressée à la reine Radegonde et à sa fille adoptée, Agnès, abbesse de Sainte-Croix (*Prol.* 30<sup>18</sup>).

Similairement aux récits de ses devanciers, l'épisode du manteau est le premier moment narratif du poème de Fortunat<sup>19</sup>. Néanmoins, sa narration est délibérément attardée par les deux paratextes mentionnés qui sont complétés de quelques autres passages extra-narratifs. Le premier évoque l'entrée triomphale de Jésus dans le ciel (I, 1–13), le second propose la revue de l'histoire de l'épopée chrétienne (14–25) ce qui est une occasion à Fortunat autant de se placer dans la tradition littéraire que d'esquisser l'horizon des attentes présumées de son public<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> *Vita Sancti Martini* I, 107–110 : *O vere pretiosa clamis ! quid tale vel ostro / vel ducto in filum pensis rutilantibus auro / insignes meruere habitus ? / quid serica tactu levia vel docte expressis viventia signis.*

<sup>16</sup> Voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 29–40.

<sup>17</sup> Pour les détails voir M. J. Roberts : *The Humblest Sparrow : The Poetry of Venantius Fortunatus*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2009 : 175–187.

<sup>18</sup> Voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 35–39.

<sup>19</sup> On note que le motif du partage du manteau fait son retour chez Venance Fortunat dans ses épigrammes écrites vers 589–560 afin d'accompagner le cycle de fresques de la nouvelle basilique de Tours. Pour souligner la présence locale de Martin, la première pièce de la série rappelle une scène d'habillement effectuée à la porte de Tours, l'épisode d'Amiens n'est inséré que plus tard (X, 6, 25–30).

<sup>20</sup> Voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 201.

La mise en route du récit est finalement différée par la *captatio benevolentiae*, geste obligatoire du genre épique ici mêlé avec un autre élément primordial des panégyriques qui concerne l'origine du protagoniste. Contrairement à la tradition qui s'attarde normalement sur ce moment décisif, la note peu développée de Fortunat représente le saint né en Pannonie comme le *puissant fanal des Gaules* (I, 49 : *gallica celsa pharus*<sup>21</sup>). Vu que la tradition martinienne n'abonde pas en histoires maritimes<sup>22</sup>, l'image du phare qui suit immédiatement la mention très concise de la ville natale de Martin bien éloignée de la mer (46 : *clara Sabaria*), peut étonner le lecteur. Cependant, la métaphore du voyage sur la mer, cette image métapoétique connue de l'Antiquité<sup>23</sup> qui représente le poète comme un *nauta* prêt à affronter les profondeurs dangereuses, est déjà présente dans le *Prologue* pour revenir plusieurs fois. Dans ce contexte, la représentation de Martin comme phare est tout à fait adéquate : le saint, *Lichtgestalt* par excellence, oriente la navigation littéraire du poète sur les eaux troubles de la poésie héroïque<sup>24</sup>.

Néanmoins, le mot latin *pharus* peut être également considéré à notre avis comme une anticipation lexicale indirecte du motif du textile, symbole majeur du poème. Après avoir illuminé son texte encore peu visible et sans contours par la lueur du phare (49), l'auteur glisse presque inaperçu vers la narration du partage de manteau (50–67). Cette transition sans obstacle du contexte laudatif à la narration des événements historiques semble être mise en évidence par un jeu étymologique, caractéristique notable de la poésie de Fortunat<sup>25</sup>. L'étymon grec du mot latin *pharus* serait la forme masculine φάρος désignant la lumière qui oriente les navigateurs. Cependant, par son image écrite et acoustique le mot grec polysème peut rappeler un autre, le mot φᾶρος du genre neutre qui veut dire un grand morceau d'étoffe, une voile ou bien un vêtement d'homme, par exemple la cape d'un héros épique<sup>26</sup>. Ainsi, la lueur irradiante de ce phare (ὁ φάρος) placé

<sup>21</sup> Je cite le texte de S. Quesnel : *Venance Fortunat : Œuvres 4, Vie de Saint Martin*, Paris : Budé 1996 (dans la suite *VSM*).

<sup>22</sup> Dans le seul épisode maritime de l'épopée (*VSM* IV, 417–426), le cri de détresse adressé à Martin par un païen en route vers Rome apaise la tempête.

<sup>23</sup> Sur l'influence d'Ovide et de Claudien voir C. Braidotti : « Una metafora ripetuta : variazioni sul tema nautico nella « Vita s. Martini » di Venanzio Fortunato » *GIF* 45, 1993 : 108–119 ; Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 64–66.

<sup>24</sup> Voir aussi *Carm.*, X, 7, 7 (*De natalitio sancti Martini*) : *qui uelut alta pharus lumen pertendit ad Indos*.

<sup>25</sup> Voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 119 et 264.

<sup>26</sup> Voir Homère : *Iliade* II, 43 ; Apollonios de Rhodes : *Les Argonautiques*, II, 30.

aux marges de texte de Fortunat paraît mettre en lumière le manteau (τὸ φάρος) de Martin, objet central du récit.

L'épisode amiénois qui suit avec ses 17 vers au total est bien plus concis que la version paulinienne chargée de digressions moralisantes. Le récit accéléré de Fortunat est marqué par le principe de la *percursorio*. Les événements s'enchaînent dans un déroulement vif sans détournements dont le résultat est une certaine impression d'incongruence narrative entre les épisodes généralement isolés entre eux<sup>27</sup>. En ce qui concerne les axes de l'espace et du temps, la rencontre a lieu dans un paysage presque abstrait<sup>28</sup> vaincu par le froid. Sauf le syntagme *portae ambiensis* (56), la description ne fait aucune référence à un milieu urbain réel. La représentation se fonde sur l'opposition entre le très jeune Martin, victime potentiel de la froidure (50 : *puer in teneris pubescentibus annis*) et la nature léthargique engourdie par l'hiver. On chercherait en vain la douceur d'une couverture de neige : l'environnement est dominé par un gel triste qui bloque la liberté des rivières (52–54), qui habille les eaux d'une raideur mortelle (55 : *aqua frigidior, tunica vestita rigoris*). La tenue sans souplesse<sup>29</sup> de la nature gelée s'oppose évidemment à la chaleur de l'âme et du corps de Martin qui la transmet au mendiant. L'inconnu sans visage, sans âge et sans voix et l'adolescent brûlant de foi (58 : *fervente fide*) partagent sans hésitation leurs biens, la cape et la sensation du froid et de la chaleur (60 : *partitur fervor et algor*). Au contraire des scènes tumultueuses vues chez Sulpice Sévère et Paulin de Périgueux, Fortunat représente une rencontre solitaire hors de la civilisation et du temps vulgaire où le couple formé du bienfaiteur et du dépourvu n'est pas entouré des rieurs ou des repenties, où le geste de la coupure et même l'épée sont totalement disparus<sup>30</sup>. L'acte du partage est immédiatement suivi par l'épiphanie de Christ vêtu du manteau de Martin (63–64 : *hac se veste... tectum obtulit ipse creator / Martinique clamis textit velamine Christum*). Sans être préparé par le cadre narratif de quelque rêve, le lecteur et le héros se trouvent tous les deux en face du Seigneur pour un moment imprévu. L'épisode est bouclé par le motif du vêtement : aucune tenue royale en pourpre (65–66 :

<sup>27</sup> Pour la densité du style de Fortunat voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 205, pour le portrait de Martin en homme toujours pressé représenté dans un style haletant voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 139.

<sup>28</sup> Sur le rôle des notions abstraites dans la poésie de Fortunat voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 236.

<sup>29</sup> Le pendant de ce motif est à retrouver dans l'histoire de la robe miraculeuse tissée de pierres (VSM IV, 321).

<sup>30</sup> A propos de la tendance de Fortunat à supprimer les témoins voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 139.

*nulla augustorum vestis... purpura regis*) ne peut dépasser en gloire le manteau blanc du soldat (*ibid.* : *alba clamis*<sup>31</sup>, *velamen*). La mise en contraste des robes superbes des monarques terrestres et des tenues vilaines des ascètes serait un lieu commun du genre hagiographique<sup>32</sup> qui réapparaît aussi dans le récit de Paulin (I, 107–110). L'opposition entre les vêtements royaux et l'habit vilain mais heureux (106 : *felicia tegmina*, 73 : *beatus*) de Martin chez le poète de Périgueux met en évidence surtout les qualités visuelles (107–108 : *ostro ducto... pensis rutilantibus auro*) et tactiques (109–110 : *levia tactu*) des textiles de luxe, tout en soulignant leur perfection artisanale dont le résultat est une illusion du réel créée par la vivacité des images. Chez Fortunat, par contre, ce principe de l'*enargeia* semble rester à l'arrière-plan du contraste social entre les monarques et le soldat simple.

Le vocabulaire de la *sententia* finale, moyen typique de Fortunat pour conclure un épisode<sup>33</sup>, mérite notre attention. Utilisant le terme d'origine hébreu *arrha*, le poète parle de l'engagement de Martin dans un contexte commercial. Par son acte de charité vu comme un à-valoir, Martin bénéficiera de l'amour divin (67 : *pignus amoris*). Qui mieux est, il réussit à imiter le Sauveur qui, selon un passage à revoir du chant II, se donne à la souffrance et à la mort en gage du salut de l'humanité (II, 206 : *arrha salutis*). Le mot *arrha* se lit à cette deuxième occurrence dans un catalogue marqué par l'asyndète qui fait voir la passion de Christ et le miracle de la rédemption par des objets liés aux étapes différentes du chemin de Croix : la chlamyde est également insérée à ce petit catalogue<sup>34</sup>.

En dehors de sa narration concise et elliptique, le récit de Fortunat est aussi marqué par la multitude et la diversité des mots qui se réfèrent au tissage et à l'habillement (voir *tunica*, *vestire*, *clamis*, *amictum*, *vestis*, *tegere*, *velamen*, *purpura*). Ce fait est notable car l'auteur semble attribuer un rôle particulièrement important au motif du vêtement qui est présent d'une part au niveau des événements narrés par lui-même, dans les récits des miracles, révélations imprévues et spectaculaires de la volonté divine. D'autre part, il crée la possibilité d'une réflexivité poétique qui se fonde sur la correspondance métaphorique d'origine archaïque entre textile et texte.

<sup>31</sup> A propos de l'orthographe du mot chlamyde : l'édition de Quesnel emploie toujours la forme *clamis*.

<sup>32</sup> Voir par exemple les phrases finales de la *Vie de Paul l'hermite* de Saint Jérôme (c. 17).

<sup>33</sup> Voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 213 ; Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 140.

<sup>34</sup> VSM II, 206–208 : *Funeris ordo sui nostrae fuit arrha salutis : / Sputa, flagella, clamis, fel, acetum, lancea, clavi, / Crux pia, mors, tumulus, lapis, inferus, umbra, tyrannus*. Pour le sens du mot *arrha* voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 235.

## 2.

Dans son étude consacrée aux références vestimentaires de la *Vita Martini* de Fortunat, S. Labarre mène une enquête dont les axes majeurs sont la signification socio-culturelle de la chlamyde dans l'antiquité tardive, le rôle du vêtement dans la transformation du Martin légionnaire en ascète, la valeur symbolique des robes en couleur pourpre et blanche, finalement, le symbolisme du textile brillant<sup>35</sup>. L'examen actuel, inspiré aussi par le bref passage de la monographie de Labarre sur la valeur métaphorique des mots empruntés au monde du textile (*stamen, nodus, tela, ligare, filum*)<sup>36</sup>, voudrait rouvrir ce dossier important qui analyse la fonction narrative et poétique de ce réseau formé par de passages concernant des vêtements et tissus divers.

Avant de se concentrer sur les maillons de cette toile de motif, il faut noter que la forte présence d'un tel système dans une épopée sur Saint Martin semble être justifiée au moins par deux raisons. Sans doute, l'épisode emblématique du manteau partagé a-t-il une importance définitive dans le développement de cette structure narrative. Néanmoins, la richesse des énoncés de Fortunat à propos des tenues et des scènes d'habillement pourrait remonter aussi à certaines particularités de l'épopée classique, modèle primordial de la poésie épique chrétienne. Afin de visualiser et de faire reconnaître leurs héros, les auteurs de l'épopée gréco-latine, au lieu de présenter une énumération exhaustive des traits de caractère physiques (corpulence, couleur des cheveux, des yeux, etc.), choisissent en général un seul attribut visuel. Celui-ci peut être une anomalie distinguable du corps (une lésion, une déficience), ou encore plus souvent un objet étroitement associé avec le personnage, qui peut faciliter son identification.

Pour illustrer ces possibilités nous ne rappelons que deux scènes de reconnaissance de l'*Odyssée*. Dans le fameux épisode du lavage des pieds du chant XIX, la nourrice d'Ulysse reconnaît le héros rentré *incognito* en voyant sa cicatrice, souvenir d'une chasse. Dans un épisode antérieur, le héros se présente à sa femme inconsolable comme un Crétois qui a lié amitié avec Ulysse arrivé sur l'île pendant son errance. Afin de prouver ses (fausses) affirmations, le prétendu Crétois évoque à Pénélope le vêtement somptueux porté jadis par le roi d'Ithaque (225–235), en mentionnant aussi une autre tenue qu'il lui a donnée en cadeau

<sup>35</sup> S. Labarre : « Le vêtement dans la Vie de saint Martin (IVe s.) : signe social et valeur symbolique », in : F. Chausson & H. Inglebert (éds.) : *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Paris : Picard, 2003 : 143–151.

<sup>36</sup> Voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 67–68.

afin d'honorer l'étranger et d'établir avec lui la *philia*, relation amicale fondée sur la confiance mutuelle et le partage des biens entre des partenaires égaux. La description détaillée du manteau double en tissu pourpre<sup>37</sup> et de sa broche ornée d'une scène de chasse peut être regardée comme le pendant en miniature de l'écphrase iliadique monumentale du bouclier d'Achille dont les enjeux esthétiques sont bien connus. A partir d'Homère, ces repos narratifs réalisés par des digressions descriptives qui interrompent le déroulement des actions, créent la possibilité d'un tour de force poétique où l'auteur peut faire briller son savoir-faire technique dans la représentation verbale des œuvres d'art visuelles.

L'influence des ecphrases homériques de vêtement se voit clairement dans la tradition postérieure. L'épopée d'Apollonios de Rhodes est marquée par l'intention d'imiter et à la fois de détruire son modèle littéraire. Cet objectif est réalisé par la mise en centre de la passion amoureuse qui remplace désormais la vertu militaire, gloire suprême du monde archaïque. Dans les *Argonautiques* on chercherait en vain la description des armes du protagoniste. L'objet qui doit évoquer le beau Iason séduisant est désormais son manteau de luxe représenté dans une ecphrase volumineuse (I, 721-767). Les scènes mythologiques tissées dans l'étoffe sont fortement liées aux événements vécus par les héros, le narrateur se réfère régulièrement aux habits de ses personnages divers par leur sexe, âge, ordre social<sup>38</sup>. Ces descriptions plus ou moins détaillées des robes portées par les personnages peuvent enrichir leur caractérisation, établir des liens narratifs entre les escales du voyage, tout en représentant les nouvelles valeurs esthétiques de l'hellénisme. Une autre chose notable : le changement du propriétaire d'un vêtement est également un topos du genre épique. Un échange des tenues peut se référer à l'établissement ou au renforcement des rapports amicaux entre deux héros, une tenue superbe offerte par une femme à un homme (au cours d'une scène de congé, généralement) rappelle leur relation érotique. Finalement, un cadeau de vêtement fait à un mortel par une divinité symbolise d'être élu et protégé<sup>39</sup>.

Donc, un partage de vêtement représenté dans le cadre narratif d'une épopée hagiographique est bien plus qu'une œuvre de charité. Par le renouvellement

<sup>37</sup> Le manteau en pourpre, dénommé toujours par la formule *χλαίνα πορφυρέη*, aurait aussi une fonction particulière, il doit cacher les larmes des héros, cf. Hom. *Odyssée* IV, 151-154, 413-416.

<sup>38</sup> Voir par exemple Ap. Rhod. *Arg.* I, 254-256, 324-326 ; II, 31-35 ; III, 146-148, 454-457, 873-875, 202-206 ; IV, 43-46, 167-173, 184-188, 421-434.

<sup>39</sup> Voir par exemple Ap. Rhod. *Arg.* I, 324-326, 721 ; II, 33 ; III, 1205-1206 ; IV, 421-427 ; Verg. *Én.* V, 252-257 ; Val. Flacc. *Arg.* I, 47-432 ; II, 408-417 ; Stat. *Théb.* V, 723-728 ; VI, 56-64 ; Sil. It. *Pun.* XV, 421-424. Sur le rôle des ecphrases des textiles dans la tradition argonautique voir F. Carderi : « Le ekphraseis di Valerio Flacco tra novità e tradizione », *Hermes* 136, 2008 : 214-226.

du topos antique du don du vêtement, le partage du manteau symbolise chez Fortunat l'amour chrétien, la solidarité avec le dépourvu. Par cette plate-forme religieuse l'épisode du manteau de Martin se distingue nettement des gestes du partage vus dans l'épopée païenne où le don est presque toujours bilatéral et l'échange des objets précieux consolide une relation mutuellement honorable, établie entre des partenaires identiques pour leur statut social. Cette nouveauté au niveau idéologique est conjuguée chez Fortunat par une dimension poétique. Dans l'épopée grecque, tout comme dans ses imitations latines, les énoncés concernant des vêtements portés et donnés en cadeau ont un rôle d'identification. Cette fonction se fonde sur la valeur sémantique de l'objet dont les indices visuels particuliers peuvent évoquer son possesseur. La représentation de ces cadeaux en textile, porteurs eux-mêmes des narrations représentées par les mythes tissés dans leur étoffe, se fait toujours dans le cadre d'une ecphrase. Moment incontournable de l'épopée classique, l'ecphrase dans la poésie épique biblique et chrétienne porte une fonction théologique, exégétique et panégyrique. Par sa suggestivité, elle est également un moyen de la diffusion des idées religieuses<sup>40</sup>.

Or, l'épisode amiénois lu chez Sulpice Sévère, Paulin de Périgueux et Venance Fortunat ne propose aucune description qui aurait pour fonction de visualiser l'objet en textile et de réaliser un effet pittoresque. L'absence de l'ecphrase devrait être considérée comme une omission délibérée. Premièrement, pour les auteurs chrétiens le geste de l'aumône est visiblement beaucoup plus important que la représentation iconographique de l'objet transmis. Secondement, la réalisation d'une ecphrase traditionnelle est impossible aussi par une autre raison. Le manteau sans aucune particularité de Martin pourrait couvrir le corps de n'importe quel soldat<sup>41</sup>. Faute d'images qui l'ornaient, la seule qualité visuelle de la cape est sa couleur (I, 66 : *militis alba clamis*). Néanmoins, l'absence d'une description détaillée dans la narration de la rencontre amiénoise, moment primordial également pour la sainteté de Martin et pour l'épopée en voie de formation de Fortunat, serait largement récompensée par la riche série des variations sur le thème du vêtement.

La métaphore du tissage et des robes fait son entrée dans les paratextes du poème. Selon les règles traditionnelles de la politesse, au centre de l'épître dédi-

<sup>40</sup> Pour une revue générale voir S. Labarre : « Le projet poétique des auteurs latins d'épopées bibliques : la place des *ekphraseis* », in : *Manifestes littéraires dans la latinité tardive*, actes du colloque international organisé par P. Galand-Hallyn et V. Zarini (Université Paris – Sorbonne, 23–24 mars 2007), Paris : Collection des Études Augustiniennes, série Antiquité, 188, 2009 : 35–50.

<sup>41</sup> Sulpice Sévère qualifie la tenue militaire de Martin *simplex* (III, 1). Les deux vers de Paulin (I, 75–76) abordent uniquement la fonction pratique du manteau.

catoire se trouve l'*excusatio* qui exprime la tension entre le talent modeste du poète et la grandeur de son sujet. Cherchant l'indulgence de son adressé, Fortunat se réfère aux circonstances peu favorables pour la création littéraire. Lourdemment chargé des travaux de la moisson (1 : *in opere messium... in ipsa messe*), il n'a pas le temps nécessaire pour la révision stylistique de son écriture (menacée, d'ailleurs, aussi par les pluies d'automne). Donc, il renonce à l'emploi de l'ellipse, de la division, de la digression et d'autres raffinements sophistiqués, en les laissant à ceux qui veulent augmenter l'efficacité de leur discours en y faulant des longues phrases traînantes à la mode des longues queues de poissons (*ibid.* : *syrmata*) qui peuvent réaliser un effet spectaculaire en les étalant<sup>42</sup>. Le mot grec *syрма* désigne le costume de l'acteur tragique, ainsi, il évoque le ton sublime de la tragédie. (La promesse concernant l'omission des subtilités rhétoriques est évidemment fautive, car la *Vita Martini* est profondément marquée par l'oxymore, l'antithèse, la paronomase et d'autres figures rhétoriques qui témoignent de la virtuosité de son auteur<sup>43</sup>.)

Visiblement, le vêtement n'est pas l'unique image métalittéraire de ce passage. La mention trois fois répétée de la moisson peut être interprétée comme une information ayant une valeur documentaire à propos des circonstances défavorables de la naissance du poème. Or, le motif de la moisson, tout comme celui du vendange, sont des métaphores bien connus de la poésie ancienne qui représentent la création d'une œuvre majeure<sup>44</sup>. L'hypothèse de l'emploi métaphorique du mot *messis* qui fera son retour à la fin d'épopée<sup>45</sup>, est supportée aussi par une autre image agraire. Fortunat illustre son activité de *scriptor*, faite avec trop de vitesse<sup>46</sup> et pas suffisamment élaborée (3 : *cursim, impolite*), par l'image des sillons ouverts dans la terre par la charrue (*ibid.* : *sulcarem*) – l'emploi métalittéraire du labourage est également un héritage classique.

<sup>42</sup> *VSM, Epist. ad Greg.* 1 : ... *ista satagent suis affectare syrmatibus quae soliti sunt adsuere, vel proferre.*

<sup>43</sup> A propos des moyens rhétoriques de Fortunat voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 216–217.

<sup>44</sup> Voir surtout l'idylle VII de Théocrite intitulé *Thalysie* (Fête de la moisson), chef-d'œuvre de la nouvelle esthétique hellénistique. La présence de la métaphore agraire est notée aussi chez Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 66–67.

<sup>45</sup> Les deux passages semblent établir un cadre narratif intéressant qui mêle les enjeux historiques et métaphoriques. Le passage du chant IV se réfère à la récolte bien réelle du blé qui pendant la vie du saint a été sauvegardée contre la grêle par Martin (173–194). Ainsi, le motif de la moisson dans la lettre dédicatoire semble projeter l'idée de l'absence douloureuse de Martin.

<sup>46</sup> Pour le motif de la vitesse qui marque également le narrateur et son héros voir la note 27 ci-dessus.

Le prologue en forme élégiaque adressé aux femmes royales est introduit par une image textile complexe qui reviendra maintes fois. Comme on l'a vu à propos de la polysémie du mot *pharus*, Fortunat représente la création poétique comme un voyage maritime, tandis que sa disponibilité d'auteur est mise en parallèle avec l'état d'âme troublé d'un matelot sans expérience (I, 1 : *nauta rudis*) qui doit affronter l'immensité de la mer (*ibid.* : *tumido... dare vela profundo*). La voile (dénommé ici par les mots latin *vela* et grec *carbasa*), ce grand morceau de toile se réfère à la narration qui ne peut pas commencer sans un vent favorable, c'est-à-dire sans le souffle vivifiant de Martin. La bienveillance du saint doit être demandée par l'entremise de Radegonde et d'Agnès, protectrices du poète (35–38) : *Poscendum est vobis ... / flatibus ille suis ut mea vela iuuet. / Credere nunc potero ad portum mea carbasa ferri / adspirante fide, si sua flabra favent*. Donc, selon ce jeu étymologique fondé sur le concept du *pneuma* vivifiant, Martin est pas seulement le sujet à chanter mais aussi l'*in-spirateur*, le vent qui souffle dans la voile du poème-bateau.

### 3.

Les trois petits passages du chant I qui précèdent directement la scène d'Amiens, sont également marqués par l'image d'un corps couvert. Les premiers hexamètres (1–9) célèbrent le Christ triomphateur qui, dans son retour de l'Enfer, rend la liberté aux milliers revêtus par l'enveloppe des ténèbres (6 : *populi longa caligine tecti*). Dans le catalogue des auteurs de l'épopée chrétienne (10–25) parsemé de jeux de mots, de paronomase, Fortunat fait mention de Paulin qui, par sa foi et par sa veine littéraire, était capable à exposer, à déployer l'enseignement de Martin (21 : *versibus explicuit Martini dogma magistri*)<sup>47</sup>. Le mot *explicare* pourrait faire allusion au monde du textile : la grandeur de la doctrine morale de Martine ne se voit dans son intégrité qu'après le déplissage, l'aplatissement de son tissu froissé de plis qui peuvent cacher des trésors secrets<sup>48</sup>.

Dans le passage qui procède directement la scène du partage (26–49), se lit une nouvelle *excusatio* réalisée par une liste marquée par l'asyndète et formée

<sup>47</sup> Dans l'autre référence à Paulin (*VSM* II, 468–471) le motif du textile ne se présente pas, il est vu comme un auteur ayant une voix de tonnerre qui, malgré sa capacité d'émuler avec Martin, est vaincu par la grandeur de son sujet.

<sup>48</sup> Pour le sens métaphorique du mot *explicare* chez les auteurs chrétiens voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 56, note 107.

de qualifications auto-réflexives hautement défavorables<sup>49</sup>. Fortunat se présente comme un pauvre nul aux capacités intellectuelles pitoyables qui ne possède aucun talent littéraire et qui n'a bénéficié que des gouttes minuscules, des parfums fugitifs d'une formation. L'énumération spectaculaire<sup>50</sup> des défections illustrées par des expériences sensibles s'achève sur une métaphore de vêtement : le corps du poète n'est vêtu ni d'une toge brodée de pourpre (34 : *non praetexta mihi rutilat toga*), ni d'un manteau modeste (*paenula nulla*<sup>51</sup>), la seule chose qui lui reste est la faim dénudée de renommée (*famae nuda fames*<sup>52</sup> *superest*). Par la représentation de l'absence du savoir-faire poétique comme le manque d'une couverture, d'un habit esthétique qui pourrait dignement vêtir le corps nu du récit, Fortunat se met en parallèle avec le Martin embarrassé de la porte amiénoise, gêné par son manque des moyens en face du souffrant. Le problème (prétendu) de l'impossibilité poétique est aggravé par le fardeau des œuvres des prédécesseurs vues comme des sommets (*culmina*), des fleuves (*flumina*), des prairies fleuries (*prata*). Cette tirade sur la médiocrité (faussement sincère car trop éloquente) est bouclée par deux images métopoétiques traditionnelles dont l'une se fonde également sur le motif de tissage, bien que le résultat de cette activité soit ici une couronne et non pas un vêtement. Faute des jolies fleurs de l'art, affirme Fortunat, il hésite de se lancer dans le tressage d'une guirlande des gestes martiniens (38) : *nullo flore virens ego tendam texere sertam* ? Introduit à ce passage, le motif de tisser un récit fera son retour dans le prologue du chant III. Le prologue du chant I est fini par une dernière question rhétorique qui compare l'activité poétique de nouveau à une activité d'artisan, indéfinie cette fois (45–47 : *gesta beati / ... adtrectare manu trepida*) et suivie par l'image polysémique du *pharus* analysée ci-dessus. On dirait, par cette nouvelle référence elliptique à un tissu (φᾶρος, en neutre), Fortunat paraît saisir le motif qui pourrait servir de base de son récit entier.

L'hypothèse de la fonction métopoétique primordiale du motif du vêtement chez Fortunat peut être supportée aussi par le fait que les épisodes les plus signifiants de ce point de vue se trouvent aux lieux cardinaux de la composition, qui

<sup>49</sup> VSM I, 27–28 : *Faeca gravis, sermone levis, ratione pigrescens, / mente hebes, arte carens, usu rudis, ore nec expers...*

<sup>50</sup> A propos du goût de Fortunat pour cette structure simple et efficace voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 145–147.

<sup>51</sup> Large manteau de voyage à coup de cloche porté originellement par les couches sociales plus modestes, qui devient un élément d'habillement épiscopal à partir du décret du pape Saint Silvestre. Pour les détails voir H. Norris : *Church Vestment : Their Origin and Development*, New York : Dover Publication 2002 : 55–58.

<sup>52</sup> Pour les lectures diverses du vers 35 voir Quesnel, *Fortunat...* *op.cit.* : 7.

sont à chercher aux commencement et aux fins des chants. Ainsi, le chant I est encadré de l'ensemble formé par les épisodes amiénois et parisien (487–500<sup>53</sup>). En imitant le récit évangélique, l'épisode parisien raconte la guérison d'un lépreux. Par son vocabulaire, la narration de Fortunat se présente comme une variation sur le thème d'habillement. Dans la porte de Paris, Martin croise un lépreux aux plaies purulentes et aux pieds mutilés dont la vue et la voix sont détruites par la maladie. Outre les souffrances corporelles, le misérable est gravement blessé dans sa capacité de raisonnement (492 : *mente hebes*). Chose remarquable, on a déjà rencontré ce syntagme dans l'autoportrait du poète pusillanime de l'*excusatio* (28). La description naturaliste du malade se fonde cette fois-ci sur le contraste de la nudité et d'être habillé. Quant à la couverture secondaire, nécessitée par les règles sociales de la civilisation et de la pudeur, le corps torturé porte des haillons en bure (491 : *asper amictu*). En ce qui concerne sa peau, enveloppe primitive réalisée par l'acte de la création, elle perd son intégrité et par ses fissures laisse entrevoir la nudité vulnérable de la chair (490 : *cute nudus*). Le récit de Fortunat représente la peau malade comme un drôle de vêtement. A la manière d'un textile imprimé, la surface cutanée du pauvre est couverte des tâches, des blessures (490 : *maculis varius*<sup>54</sup>, ... *vulnere tectus*), elle est enveloppée d'une pâleur vague (493 : *induerat... peregrino tegmine pallor*). Martin embrasse sans hésitation le misérable et sous l'effet de sa salive, le visage du lépreux est revêtu d'une nouvelle peau (498 : *faciem cutis advena vestit*), sur laquelle seront réécrits ses traits effacés par la souffrance (499–500 : *remeat... fronte caracter / deleta diu rescribitur imago*). Par l'emploi du mot grec *caracter* qui se réfère originalement aux signes visuelles, aux lettres, le poème met en évidence la relation étroite entre l'écriture et la surface lisse représentée par un tissu imprimé, par un parchemin sans vie d'origine animale ou bien par la peau humaine respirante, espèce d'une couverture naturelle qui peut porter des sens différents.

<sup>53</sup> A ce passage voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 208–209 ; *idem* : « St. Martin and the Leper : Narrative Variation in the Martin Poems of Venantius Fortunatus », *JML* 4, 1994 : 82–100.

<sup>54</sup> L'adjectif *varius* est le synonyme du grec *poikilos*, terme technique du tissu imprimé.

## 4.

Dans l'introduction du chant II, c'est l'image du voyage maritime qui s'impose de nouveau, toutefois, la distribution des rôles est modifiée. À côté des formes déjà vues (II, 1 : *carbasa*, cf. *Prol.* 37 et II, 6 : *vela*, cf. *Prol.* 1), le vocabulaire concernant la voile du poème-bateau est enrichi par le mot *lintea* (5) ayant une forte association avec les textiles utilisés par la sépulture du Christ. Le poète-matelot de la préface a confié son œuvre prête à partir au souffle bienveillant de Martin (*Prol.* 33–36). Cette fois-ci, par contre, il s'adresse directement à l'Esprit Saint afin qu'il lui facilite le transport de Martin vu comme une cargaison sacrée et précieuse (8 : *sancta entheca / emptica*), un fardeau bien léger. L'image de *pharus* qui précède immédiatement l'épisode du manteau du chant I, trouve sa continuation dans une métaphore également liée au thème de la navigation : Martin est représenté comme une flamme douce qui donne espoir aux matelots (9 : *dulcis apex, spes fida ratis*)<sup>55</sup>.

Par sa position structurale, le premier récit du chant II (11–18) est le pendant de l'épisode amiénois du chant I. Toutefois, par le sujet de la guérison merveilleuse il est également lié à celui du lépreux qui finit le chant précédent. Ce passage bref se distingue notamment des scènes d'Amiens et de Paris qui offrent toutes les deux des narrations détaillées. Au lieu de raconter un événement ayant des coordonnées géographiques et chronologiques exactes, Fortunat opte ici pour un point de vue général et théorétique afin de mentionner le pouvoir miraculeux du vêtement du saint qui est capable de guérir même un écoulement du sang. (Une éventuelle influence de l'histoire évangélique de la femme hémorragique ne se montre pas au niveau textuel.) Tout ce qui est touché par n'importe quel membre de Martin, regagne sa santé, la guérison jaillit de ses doigts à la façon d'une source (12 : *a digitis salit alta salus*), de son ongle coule un baume. L'image elliptique de la source est développée par le motif entrelacé du vêtement. Les franges (13 : *fimbria*) de la robe modeste sans aucune qualification aspergent de l'abondance de la santé les malades (14 : *sparsit abundantem modica de veste salutem*) qui en dérobent quelques fils miraculeux en cachette (17 : *per furta salubria fili*). Ainsi, le pouvoir de guérir de Dieu est transmis par un objet artificiel, résultat d'une activité humaine, qui est le vêtement de Martin, imbibé, évidemment, par le charisme du saint. L'association d'un tissu avec un liquide guérissant fera son

<sup>55</sup> Dans la traduction de Quesnel (*Fortunat...*, *op.cit.* : 29) se lit *puissance bienveillante*. On ne peut pas exclure *a priori* que cette image chez un auteur d'origine italienne ferait allusion au phénomène du feu de St. Elme dont le culte italien est connu depuis le siècle VIe.

retour dans un récit de miracle du chant final (IV, 52–86). La notion du vêtement aux forces surnaturelles se présente encore deux fois dans l'épopée. Premièrement, en guise d'une auto-citation, on la revoit dans le portrait de Martin qui lave les pieds des visiteurs de son monastère<sup>56</sup>. Deuxièmement, développée dans un récit indépendant, elle reviendra dans le chant IV (251–271).

Le chant II est particulièrement riche en passages composés autour du motif du vêtement qui peuvent être repartis en différentes catégories. Ainsi, l'habit de luxe est en général négativement connoté par son association étroite avec l'orgueil et la vanité. L'épisode du festin organisé en 386 par l'empereur Maxime, assassin de son prédécesseur<sup>57</sup> (II, 58–121), illustre bien la relation symbolique du crime et des textiles somptueux. Le saint, invité d'honneur dont la présence devrait légitimer le pouvoir irrégulier de l'usurpateur, propose une leçon de morale à Maxime par un geste muet et éloquent. Après en avoir bu de quelques gorgées, Martin offre son calice du vin à un prêtre modeste en faisant fi de Maxime, stupéfié par la hardiesse du saint. Pour exprimer cet étonnement, Fortunat utilise le mot *miratur* (106) qui transposerait l'événement historique dans un contexte du miracle : le courage de Martin en face du tyran (qui, d'ailleurs, évoque les scènes classiques de la confrontation entre le sage et le despote) est vu comme un événement hors pair. La réaction des convives est similaire à celle des gens d'Amiens : le partage du calice fait rougir les lâches (113 : *erubuitque... turba satellis*) tout comme le partage du manteau a provoqué des remords chez les riches indifférents en face du mendiant.

La notion du merveilleux paraît être également présente dans l'introduction et dans la partie finale du passage. Pour commencer avec le dernier, le geste martinien est considéré par le poète (qui se réfère à la rumeur postérieure des événements, 110–111) comme un *vaticinium ex eventu*, comme un curieux présage sans voix, réalisé par un mouvement du corps qui annonce la chute prochaine du tyran encore au zénith de son pouvoir (116–121)<sup>58</sup>. En revanche, en lisant l'introduction de la scène de banquet qui encadre ce miracle gnoséologique elliptique, le lecteur est témoin virtuel des petits miracles au niveau esthétique. La description de la richesse immense du palais est illustrée par un catalogue exhaustif des objets

<sup>56</sup> VSM II, 364 : ...*cum sua porrigeret vel fimbria tacta salutem*.

<sup>57</sup> Pour les modèles classiques (Catulle, Virgile, Lucane, Claudien) de la représentation du *convivium* voir M. Roberts : « Martin Meets Maximus : The Meaning of a Late Roman Banquet », *REA* Aug 41, 1995 : 91–111.

<sup>58</sup> Après la moisson du succès (VSM II, 116–117 : *praedixit sorte futura / prospera quae meteret*), il a été anéanti par ses adversaires. Pour le motif de la moisson voir la note 44 ci-dessus.

de luxe, des raretés exotiques venues des pays lointains. L'énumération prend son départ par les séries des fruits, des vins et d'autres délicatesses de la terre, de l'air et de l'eau<sup>59</sup>, elle continue par les encens et les parfums, par les pierres précieuses ciselées en gemmes pour aboutir à l'image des tapis de mur, des couvres-lits, des vêtements portés par les jeunes serviteurs resplendissant dans leur robes d'une brillance éclatante<sup>60</sup> (76–85). Fortunat omet de parler des tenues de l'usurpateur et de Martin, mais on peut supposer que le vêtement de Maxime, digne de son entourage, s'oppose radicalement à la simplicité austère du saint.

Quant à la présence du motif du textile, on doit constater une nouveauté qui distingue le passage de Fortunat de celui chez Paulin de Périgueux. L'idée de l'élaboration artistique des matières offertes par la nature devient de plus en plus importante dans cette série des catalogues, ce qui paraît établir une certaine hiérarchie des arts et des valeurs esthétiques. En parlant des coupes pleines de vins exquis (82–85), Fortunat met en évidence l'effet visuel de la couleur, réalisé par la teinte naturelle du liquide et du vase en verre qui rivalisent entre eux par leur brillance jusqu'à éblouir le spectateur<sup>61</sup>. Toutefois, il ne mentionne pas la main du verrier qui élabore sa matière brute. Cette absence se met en opposition avec la description du banquet chez Paulin qui souligne la synergie de la matière précieuse et du savoir artisanal dont l'ensemble crée une œuvre d'art hors pair (III, 102) : *Ars erat in pretio, pretium pretiosius arte est*. En revanche, la description de Fortunat concernant les textiles des meubles et les robes des esclaves est marquée par l'emploi des termes techniques de l'art du tissage et de la broderie (voir la mention des soieries ornées de fleurs, d'étoffes parcourues de fils de soie floconneuse, des perles entrelacées, etc.)<sup>62</sup>. A ce point le poète semble rompre avec la tradition épique. Au lieu de se concentrer sur les particularités d'une seule œuvre d'art majeure richement décorée qui, avec ses figures brodées, pourrait susciter de nouvelles narrations, il propose une ecphrase générale du spectacle donné par l'ensemble des textiles qui à la première vue sont dépourvus d'histoires narrées.

<sup>59</sup> Pour le *convivium* comme topos de la richesse aussi dans l'art mosaïque voir Roberts, *Martin meets...*, *op.cit.* : 101.

<sup>60</sup> VSM II, 91–92 : *Inde pari pariter rutilant aetate ministri / In cunctis uarius habitus, nitor omnibus unus*.

<sup>61</sup> VSM II, 83 : *vix discernendis cristallina pocula potis*. A propos de la représentation paulinienne des calices fondée sur l'idée de la translucidité et de l'allusion visuelle voir Roberts, *Martin meets...* *op.cit.* : 103–107.

<sup>62</sup> VSM II, 86–90 : *Hic abacum picto bombycina flore decorant / alte laborata et uel qualia pensat Arachne; / Serica purpureis sternuntur uellera uillis; / illita blatta toris aurumque intermicat ostro / totaque permixtis radiant uelamina gemmis*.

Néanmoins, en se référant à l'art soigneux et au savoir-faire de l'artisan inconnu (87 : *arte laborata*), Fortunat, tout en utilisant une réminiscence virgilienne (*Én.* I, 639), fait mention aussi du mythe ovidien d'Arachné (87). Sans détruire le fond chrétien de son poème, par cette réminiscence, il intègre dans son récit l'héritage de la poésie classique. Le lecteur chrétien érudit de la *Vita Martini* ne devrait pas être choqué par cette allusion. Qui plus est, la référence païenne peut souligner l'efficacité de la justice de Dieu. Sans être développée, l'histoire elliptique de la tisseuse arrogante qui cherche à surpasser une déesse et qui, punie par Minerve, se métamorphose plus tard en araignée<sup>63</sup>, peut confirmer l'*hybris* de Maxime et préparer l'annonce de sa chute inévitable<sup>64</sup>.

On a déjà constaté que la structure en parallèle, l'opposition, tout comme la réécriture stylistiquement modifiée des événements déjà abordés sont des moyens narratifs préférés de Fortunat. Ainsi, le banquet dans la cour de Maxime trouve sa variation contrastive dans le chant III (209–246). Sous l'influence de sa femme hérétique, l'empereur Valentinien ferme ses portes devant Martin qui est pourtant arrivé pour des raisons pieuses (211). Déshonoré, le saint se retire, il s'habille en cilice et il se couvre de cendres pour jeûner et prier sans interruption<sup>65</sup>. Une semaine passée, un ange le reconduit dans le palais où le tyran, menacé par des flammes imprévues, ne peut échapper à la mort que par l'intervention de Martin. Bien que la description de la tenue royale ne soit présente cette fois non plus, l'ascèse du saint signalée par le changement de son vêtement, moment incontournable de son projet spirituel, s'oppose visiblement au milieu de luxe de l'empereur.

En dehors des potentats terrestres, la robe somptueuse est l'attribut visuel du Mal et de ses adeptes, étant un des moyens majeurs de la tentation. Néanmoins, Martin est capable de détecter le Mal caché sous ses apparences splendides. Selon un morceau du chant II qui traite en termes généraux le pouvoir de sa sainteté (132–140), son regard aiguë à la façon d'une aiguille qui perce le tissu (134 : *acumine visus*), peut pénétrer les surfaces diverses qui enveloppent les forces démoniaques (135–136 : *falsa imago, / varia tegetetur larva figura*) en les faisant

<sup>63</sup> Absent de ce passage, le nom de Minerve figure plus tard dans un contexte de tentation (*VSM* II, 165). La mention d'Arachné peut évoquer la métaphore du texte littéraire comme une toile d'araignée, image retrouvable aussi dans un poème mineur de Fortunat (*V*, 6, 16 : *uelut aragnea arte*), pour ce passage voir S. Labarre : « Images de la spiritualité dans la poésie de Venance Fortunat : pasteur, brebis et toison », in : *Présence et visages de Venance Fortunat, XIVe centenaire*, colloque organisé par F. Cassingena à l'Abbaye Saint-Martin de Ligugé, 11–12 décembre 2009, textes édités par S. Labarre, *Camenaes* [revue en ligne], 11, 2012 : 9–10.

<sup>64</sup> Voir Roberts, *Martin meets...*, *op.cit.* : 100.

<sup>65</sup> *VSM* III, 218 : *Contegitur saetis respergitur atque favillis.*

voir dans leur nudité (137 : *sancto nuda fuit*). Le vocabulaire emprunte des termes techniques aux diverses activités liées au textile. L'image elliptique de l'aiguille évoque la couture dont le résultat est paradoxalement non pas un vêtement, mais le dévoilement, la mise à poil du Satan.

L'épreuve de cet énoncé général concernant le pouvoir spirituel de Martin sur les démons se trouve par exemple dans un long récit sur le combat de Martin en face du démon (II, 162–221). Souvent, l'adversaire se présente devant les yeux du saint sous l'apparence des dieux et des déesses<sup>66</sup> païens (164–168). Une fois, le diable reproche à Martin son indulgence immodérée envers les péchés commis dans sa communauté monastique. Pour défendre son attitude largement tolérante, Martin se réfère à l'exemple du Sauveur qui offre la rémission de tous les crimes du monde. En rappelant la mort du Christ considérée comme le gage de notre salut (206 : *arrha salutis*), Martin, cité en style direct par Fortunat, énumère les mots clés des événements sur le Golgota<sup>67</sup> parmi eux la chlamyde, tenue portée aussi par le légionnaire amiénois du chant I (66). On a déjà parlé de la présence commune du terme commercial *arrha* sur ces deux points assez éloignés l'un de l'autre de l'épopée, qui établissent une concordance entre le Christ et Martin. Quant à la reprise du mot *clamis*, sa mention paraît gagner une valeur historique particulière dans ce passage, car la tenue militaire pourrait évoquer les disputes théologiques acerbes concernant les anciens soldats qui, après avoir renoncé à leur carrière militaire, se sont présentés comme apprentis moines à Marmoutiers. Leur présence dans la collectivité des fidèles a été hautement reprochée par les adversaires de Martin, selon qui leurs crimes commis antérieurement, pendant leur vie de soldat (dont le symbole visuel serait la chlamyde) sont impérissables et ne doivent être jamais pardonnés<sup>68</sup>.

Le motif du vêtement de ce passage (161–221) semble avoir un rôle définitif aussi dans les deux épisodes qui le suivent directement. Cette série thématique est digne d'attention car elle ne se conforme pas à l'avis général de la recherche selon lequel la structure de l'épopée de Fortunat est marquée par la juxtaposition des épisodes bien ciselés et polis mais plutôt isolés l'un de l'autre, ce qui rappelle

<sup>66</sup> A côté de Jupiter, d'Anubis et de Venus (qui excelle par son apparence physique et peut-être aussi par sa robe, *habitu*), le poète mentionne Minerve remarquable par son raisonnement, *fronte* (VSM II 165). Il est à noter que Martin n'est jamais tenté par la beauté féminine.

<sup>67</sup> VSM II, 207–208, pour le texte voir la note 34.

<sup>68</sup> Sur les conflits intérieurs de Marmoutiers et sur l'avis officiel de l'Église en face des *lapsi* voir Quesnel, *Fortunat... op.cit.* : 134–135.

le style orfèvre de la poésie latine de l'Antiquité tardive<sup>69</sup>. A notre avis, le motif du vêtement est un moyen particulièrement apte à réaliser la transition entre les différents morceaux du récit épique, à établir des séquences afin de réaliser une texture narrative intégrante.

Ainsi, contrairement au morceau sur les ruses diaboliques vu ci-dessus (132–140) qui ne propose aucune description de l'habit du Satan, dans un passage ultérieur (278–345) du chant II le dévoilement du Mal déguisé en Christ est effectué par la représentation de son vêtement exceptionnel. Au cours d'une épiphanie curieuse, le diable se montre devant les yeux de Martin. Il est pompeusement nimbé d'une lueur sulfureuse (286), vêtu d'un manteau royal splendide (288 : *fulgidus exuviis, regali veste*) chargé de pierres, de perles et d'or qui rayonne avec une fausse lumière (287 : *lumine mentito*). Martin est dérangé dans sa prière par la vision éclatante du pouvoir noir qui se présente comme le Christ-Roi triomphateur arrivé pour honorer ses fatigues. Fortunat représente un double spectacle : le Satan admire l'homme de Dieu qui le regarde attentivement mais avec mépris et sans dire un mot (294–295). Le Mal veut prouver sa fausse identité par la brillance de son apparence physique (312 : *testis mihi fulgida lux est*). Or, la vue du saint est aigüée par l'Esprit Saint, ainsi, il est capable de découvrir l'identité de son visiteur perfide. Similairement à un passage précédent (193–212), Fortunat cite directement les phrases de Martin cette fois aussi (317–343) en établissant une structure parallèle. Le saint se souvient des mots du Seigneur concernant sa deuxième arrivée, qui ne disent rien d'une tenue exceptionnelle (II, 317–318) : *Non ita se dominus uenturum dixit in orbem, / Se neque purpureum nec sic diademate fultum / Pandit apostolicis uoce insinuante columnis...* Néanmoins, il concède qu'un certain pourpre est un élément incontournable de l'œuvre du salut, mais cette couleur se réfère au sang divin qui lave les péchés des hommes<sup>70</sup> et non pas à la couleur d'un habit somptueux. La *refutatio* volumineuse citée en style direct se fonde sur l'idée de vêtement. Dans la tradition épique de l'antiquité, la scène d'habillement (et de l'armement) du héros est un topos obligatoire qui procède normalement le moment d'entrée en bataille. Chez Fortunat, le retour prétendu de ce faux Christ triomphateur paraît être également lié au motif du vêtement, mais cette fois-ci l'habillement fait partie plutôt de la représentation de la victoire glorieuse que de la phase préparatoire. Selon Martin, les épreuves incontestables de l'identité du Christ sont les membres percés des vis et des lances qui sont

<sup>69</sup> Pour le style d'orfèvre voir surtout M. Roberts : *The Jeweled Style : Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca & London : Cornell University Press, 1989 ; Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 242–244.

<sup>70</sup> VSM II, 335 : *sacra purpureo maculas lauat unda fluento*.

portés par le Verbe vêtu d'un corps humain au moment de sa passion comme une couverture en tissu. Toute autre tenue ne peut être qu'un piège, un escamotage diabolique (II, 340–341) : *Hac nisi ueste tegi uideam qua pertulit auctor, / Indicio sine hoc Christum uenisse negabo.*

Le développement le plus ample du motif d'un vêtement de luxe dangereux se lit dans l'histoire de Clarus et d'Anatole (222–277) insérée au milieu des deux passages cités ci-dessus et concernés par la tentation de Martin. Influencé par le Mal, Anatole, frère humble devient de plus en plus orgueilleux. Sa modération et sa raison perdues, il se vante d'avoir des rapports particuliers avec le ciel, ce qui devrait se faire voir par un vêtement céleste (239 : *de caelo... amictum*), cadeau de son ascèse. Le miracle infernal ne se tarde pas. Vêtu d'une tunique blanche éblouissante (254 : *tunicam ostentat iactantior albam*), Anatole se pavane une nuit devant ses frères étonnés. Les moines l'admirent sans apercevoir que son cœur est pris par l'art noir (256 : *candidus exuviis, sed nigri daemonis arte*). Clarus, jeune disciple de Martin aux mœurs impeccables (comme le suggère aussi son nom, 222), tâte également avec stupeur la douceur exceptionnelle de la fine soie blanche, produit parfait d'un tisserand inconnu<sup>71</sup>. Néanmoins, le chœur des moines attend une explication divine, une validation à ce fait étrange et chante des hymnes jusqu'à l'arrivée de l'aube (annoncée, d'ailleurs, par la formule homérique du char du Soleil conduit par Aurore, 264–266). Toujours embarrassé, Clarus décide de présenter Anatole à Martin, connaisseur hors pair des *phantasmata* diaboliques (268). En traînant son compagnon récalcitrant, il est à peine arrivé en face de son maître que la tenue blanche qui dissimule le corps noir de l'imposteur s'évapore en laissant voir sa nudité (274–275 : *Tegmina falsiloqui vanescunt alba nigelli / et male destituunt monachum vaga pallia nudum*).

Dans la séquence formée par les trois passages vus ci-dessus du chant II (161–221, 222–277, 278–345), le motif commun du vêtement somptueux est négativement connoté. Par contre, l'épisode final du chant (446–467) qui aborde l'entrée triomphale de Martin dans le ciel, propose une ecphrase où la brillance des étoffes se réfère à la beauté céleste. La description est précédée de l'éloge des bienfaits du saint réalisés pendant son séjour terrestre (355–445). Il récapitule les doctrines de Martin tout en évoquant sa sagesse et son caractère doux, mais il ne fait aucune référence au thème du vêtement, malgré la présence de l'idée de son ascèse (407–414). Par la suite, le louange se transforme invisiblement en une composition de plusieurs figures. Sans le placer directement dans le cadre narratif

<sup>71</sup> VSM II, 258–60 : *Palpat mollitiem vestis candore nivali / Serica confingunt tenuato stamina filo / Nec contacta manu discerni vellera possunt.*

d'une vision ou d'un rêve, Fortunat crée un grand tableau qui est souvent mis en parallèle avec les mosaïques de Ravenne<sup>72</sup>. Au cœur de ce passage nominatif et statique n'ayant qu'un seul mot de mouvement (464 : *gradiens*) se trouve le catalogue pittoresque de l'armée resplendissant (447 : *agmina fulgida caeli*) du Roi invincible. L'effet visuel du texte se fonde sur l'idée d'une lumière fulgurante, d'un rayonnement éblouissant pour les yeux mortels du lecteur (457)<sup>73</sup>. Afin de saisir la totalité du resplendissement inexplicable et inexprimable de ce spectacle, le poète fait usage des images de textiles dont la terminologie vestimentaire évoque à la fois l'habit des consuls romains et le costume sacré du grand-prêtre de la tradition vétérotestamentaire<sup>74</sup>. Fortunat fait la revue des cohortes angéliques, des légions des apôtres, des prophètes et des confesseurs vêtus de toge blanche (451 : *lacteus*) ou aux bordures pourpres (452 : *praetexta*), de tunique palmée (455 : *palmetae*) qui sont tous ornés des diadèmes, des bracelets, des couronnes brillantes. La liste se termine par le groupe des martyres inondés de la rougeur de leur sang sacrifié (461).

Entouré d'une blancheur candide qui surpasse celle du lys et des rayons pourpres, Martin fait apparition dans cet ensemble magnifique comme leur partenaire égal (460 : *conpar*)<sup>75</sup>. Son accueil aux cieux semble être préparé narrativement par la mention d'une chlamyde sans qualification dans le vers 453 (*hos clamis... decorat*) qui évoquerait le simple manteau blanc d'Amiens (I, 66 : *alba clamis*). La cape militaire dont le propriétaire n'est pas nommé, est associée cette fois-ci avec l'idée du nimbe, tenue immatérielle qui couvre le Martin admis dans le ciel. La reprise du mot *clamis* paraît symboliser le parcours martinien. Son développement spirituel dont le point de départ était le partage d'un manteau ordinaire, arrive à sa perfection au moment où le *puer* amiénois d'autrefois fait son chemin au palais du Christ en bénéficiant également de la blancheur et du pourpre des bienheureux et des élus. En guise de prière, le poète qui se présente comme le plus humble des humbles (473) boucle le chant II et ainsi la première partie de son épopée par une curieuse *captatio benevolentiae* adressée au Christ (lecteur potentiel du poème ?) dans lequel le motif du textile ne fait plus apparition (468–490).

<sup>72</sup> Voir par exemple Labarre, *Le manteau... op.cit.* : 35, 236–237 ; *eadem* : « La poésie visuelle de Venance Fortunat (Poèmes, I–IV) et les mosaïques de Ravenne », in : *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*, Actes du XIVe congrès Budé (Limoges, 25–28 août 1998), Paris : Les Belles Lettres, 2001 : 369–377 .

<sup>73</sup> Voir Labarre, *Le projet poétique... op.cit.* : 14.

<sup>74</sup> Quesnel, *Fortunat... op.cit.* : 140.

<sup>75</sup> VSM II, 462–463 : *Fulgide confessor, candentia lilia vincens, / Lumine purpureo redimite, decore, corusce...*

## 5.

Placée au centre structural de l'œuvre entière, l'introduction du chant III fait retourner le motif de la navigation. Suite de son repos sur l'ombre, représenté par des allusions virgiliennes, le marin du côté adriatique se prépare désormais à un voyage sur l'Océan. Après avoir pris congé du style doux de Sulpice Sévère, le poète qui veut désormais tisser les faits célèbres de Martin (13 : *egregii contexens gesta patronii*) cherche une nouvelle source d'information chez Gallus. Auteur éminent du culte martinien qui doit alléger les inconvenances de la route avec ses fables douces (19), son personnage chez Fortunat fait écho à celui d'Orphée<sup>76</sup> dont le chant dirige l'Argo dans l'épopée d'Apollonios de Rhodes (qui, d'ailleurs, introduit son chant III également par une nouvelle invocation). L'image de la voile cette fois est associée avec Martin, maître d'équipage (21 : *Martinus vela gubernet*) du bateau-poème qui a été mis en route par le souffle inspirant du Christ.

Le premier moment narratif du chant III est également une histoire d'habillement (24–73) qui par ses motifs et sa composition binaire (œuvre de charité effectuée par un geste quotidien suivie par sa récompense miraculeuse) serait le pendant de la scène amiénoise du chant I. Une journée d'hiver particulièrement froide, Martin trouve un mendiant nu (29 : *orans vestem aeger egenus*) à la port de son monastère à Tours. Le saint ordonne son serviteur d'habiller le pauvre (31 : *ut tegetetur*). Plus tard, il constate avec étonnement que son commandement n'a été pas exécuté. Sans témoin, il enlève sa tunique et couvre le dépourvu (34 : *exuitur tunica, argentemque obtexit amictu*) tout en le faisant reprendre son chemin. Néanmoins, il commande de nouveau son serviteur de vêtir le nu (37 : *monet vestiri tegmine nudum*). Le diacre embarrassé ne soupçonne pas que l'évêque ne porte rien sous son amphibale. Ordonné une troisième fois et très irrité, il jette aux pieds de Martin une cape poilue (47 : *tegimen... vile*, 49 : *hirsuta... palla*). Sans dire un mot, Martin qui mériterait au minimum une robe blanche à l'éclat d'or (50 : *stola lactea et aurea fulva*), met la couverture vilaine similaire à une tenue de pénitence.

La deuxième partie de la narration propose une nouvelle scène d'habillement, cette fois divine. Méprisé sur la terre par la laideur de son pauvre habit (52 : *despectus tunica*), Martin est noblement revêtu par la Providence. Pendant qu'il célèbre la messe, un boule de feu (55–56 : *globus ignis amici, / ...flamma benigna*) fait apparition au-dessus de sa tête et l'enveloppe dans une lumière sereine (58 :

<sup>76</sup> Dans ses poèmes mineurs, Fortunat se présente comme *novus Orpheus*, voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 33.

*pro tegmine fulgens*). Le motif évoque à la fois les langues de feu de la Pentecôte, l'*innoxia flamma* de l'*Énéide* (II, 683–684) et la métaphore qui fait voir Martin comme phare de Gaulois (I, 49). Le récit se termine par l'éloge de Martin qui est introduit par une acclamation fondée sur un oxymore (61 : *O, dives pauper, tunica contente nec una...*). Le saint, affirme Fortunat, obéit non seulement à la prescription évangélique de n'avoir qu'une seule tenue. En faveur de son proche, il se soumet à la situation particulièrement impudique et dégradante de la nudité (65 : *tegmine pro nudi cupiens procedere nudus...*, 69–70 : *nec puduit... sine veste sedentem, / ... nihil erubuit pietas*). Bien que le poète ne propose un enseignement moral direct, il suggère que le geste de tout donner réalisé par l'évêque du chant III surpasse la bienveillance du jeune militaire du chant I qui n'offre au mendiant que la moitié de sa cape. Donc, les deux scènes de partage de vêtement peuvent représenter une nouvelle fois le progrès de Martin en sa voie de la perfection. La phrase finale de l'épisode tourangeau incite la curiosité de lecteur tout en le laissant sur sa faim. Selon sa note d'auteur, Fortunat voudrait élargir son récit sur l'habillement du nu (72 : *est mihi velle loqui speciosa negotia nudi*), mais il est saisi par d'autres faits martinien dignes à transmettre. Le problème éthique de la nudité fera son retour dans le chant final.

Le motif du vêtement se présente dans des contextes variés dans le chant III. Le conflit du Martin qui fait son chemin à pieds et du fisc en voiture s'achève sur une *fixatio*, une sorte de miracle souvent associée avec le pouvoir de Martin<sup>77</sup>. Par la vue de la robe vilaine poilue (121–122 : *hispidus... amictu. / ... , pendula pallia*) qui est porté par le saint (et qui, en plus, semble être identique avec l'*hirsuta... palla* de l'épisode antécédent, 49), les mules effrayées du fisc renversent la voiture. Irrités par l'accident, le cocher et ses compagnons accablent des coups Martin qui les supporte avec une impassibilité sans plainte et il n'immobilise les hommes enflammés par la colère avant qu'ils ne soient totalement épuisés par leur violence insatiable.

L'histoire est présente aussi dans les *Dialogues* de Sulpice Sévère et dans l'épopée de Paulin de Périgueux. Néanmoins, la version de Fortunat montre des changements notables qui concernent aussi le motif d'habillement. Sulpice Sévère et Paulin proposent des scènes tumultueuses. Chez eux, Martin doit faire face aussi à un groupe de soldats qui sont dérangés dans leur marche par la voiture atterrée et qui se vengeant par une attaque furieuse contre les bêtes<sup>78</sup>. Quant au motif

<sup>77</sup> Voir l'immobilisation (erronée) d'un cortège funéraire païen (VSM I, 235–248).

<sup>78</sup> Sulp. Sev. *Dial.* II, 3, 2 : *ubi Martinum in veste hispida, nigro et pendulo pallio circumtectum, contigua de latere iumenta viderunt, paululum in partem alteram pavefacta cesserunt : deinde funibus implicatis, protentos illos quibus, ut saepe vidistis, misera illa animalia conglobantur.*

de vêtement, Sulpice Sévère fait voir le saint assis sur une âne et vêtu d'une robe noire, sans établir aucun rapport direct entre l'accident et la tenue du Martin. Paulin ne dit rien sur l'apparence physique du saint, dans son épopée la fureur des bêtes est déclenchée par le bruit des soldats ivres qui arrivent dans un désordre chaotique (IV, 176–177). Quant à Fortunat, il propose une cause bien raisonnable : c'est l'agitation des vêtements flottants autour du corps en mouvement (123 : *pallia pendula*) qui fait fuir les animaux. Le concept d'un tissu ondulant fera son retour dans un récit de miracle du chant IV.

L'influence de la tradition apophtegmatique de la littérature monastique orientale est presque invisible chez Fortunat. Vu l'absence de ce sous-genre important, la forte présence du motif du vêtement dans les très peu préceptes martinien, transmis par une seule séquence du chant III, est encore plus remarquable. Les trois apophtegmes forment un ensemble narratif lié à une description de paysage. Le premier (368–372) concerne une brebis récemment tondue qui est louangée par le saint parce qu'elle obéit à l'ordre sur le manteau unique : en supportant la nudité, la bête cède sa tenue naturelle et renouvelable à l'homme nu<sup>79</sup>. Donc, l'animal agit de la même façon que le Martin de la scène amiénoise. Malheureusement, la motivation du geste de l'être sans raison (un fait conscient ? un instinct ?) n'est pas expliquée par le poète qui ne s'engage que rarement dans des questions philosophiques.

Dans la suite, Martin fait une remarque à propos d'un porcher tremblant du froid qui ne porte qu'une peau d'animal (373–374 : *subulcum / nudum pellicea tantum sub veste trementem*). Sa vue lui rappelle l'image d'Adam chassé nu du Paradis qui doit déposer l'enveloppe charnelle de vieil homme afin de pouvoir prendre l'habit du nouvel Adam<sup>80</sup>. En cherchant les sources possibles du passage, la note de l'éditeur rappelle avec justesse le chapitre du *Genèse* (3, 21), son commentaire paulinien (4 *Eph* 22–24) et la version de Sulpice Sévère (*Dial.* II, 10)<sup>81</sup>. Cependant, le morceau devrait être interprété aussi dans son contexte narratif immédiat. A notre avis, l'image de la brebis tondue qui le précède directement se lie étroitement à celle du gardien de porcs, car la *vestis pellicula* portée par ce dernier peut être vue comme le don de l'animal charitable de l'apophtegme

<sup>79</sup> VSM III, 370–372 : *Haec Evangelii, dicens, mandata peregit / Namque duas tunicas gestans, unam obtulit insons / Et nudata suo de tegmine textit egentem*. Pour l'image de la brebis chez Fortunat voir Labarre, *Images de la spiritualité...*, *op.cit.* : 4–7.

<sup>80</sup> VSM III, 377–378 : *Depositio veteris Adam carnalis amictu, / Adam nempe novi nos induere instar oportet*.

<sup>81</sup> Voir Quesnel, *Fortunat...*, *op.cit.* : 66, note 52.

précèdent qui partage son manteau naturel avec les dépourvus. Tout comme la brebis qui évoquerait le geste amiénois du jeune Martin, une ressemblance se montrerait entre le *subulcus* demi-nu du deuxième l'apophtegme et l'évêque de Tours du chant III qui, en conséquence de son acte de charité, ne porte rien sous son manteau épiscopal. (Ce jeu de correspondance est élargi vers un contexte auto-réflexif dans la suite par le pseudo-dialogue entre Martin, bon pasteur et Fortunat, représenté comme sa brebis<sup>82</sup>.) En plus, le motif commun du manque du vêtement peut établir un parallèle au niveau social et moral entre le porcher et l'évêque, hommes placés normalement à deux points extrêmes de la hiérarchie sociale du monde qui, cependant, sont des créatures également fragiles et vulnérables du point de vue de Dieu.

Une allusion vestimentaire se trouve aussi dans le troisième apophtegme (379–387) qui paraît développer l'imagerie animale des deux morceaux antérieurs. Martin propose une interprétation allégorique de l'image d'un pré verdoyant. Ainsi, la partie fouillée par les porcs correspondrait à l'adultère, celle broutée par les vaches au mariage, tandis que les belles violettes au bord du champs à la virginité. Selon le poète, cette dernière est plus précieuse que les perles et plus rayonnante que le pourpre (387 : *gemmis rator, radiantior ostro*). Il faut noter que Fortunat se distingue de sa source littéraire majeure à ce point. Chez Sulpice Sévère, le motif du pourpre, lié étroitement au concept du vêtement, est absent, la supériorité de la virginité est mise en relief uniquement en rapport avec la perle<sup>83</sup>. Cette modification à la première vue insignifiante paraît souligner une nouvelle fois l'importance du motif de vêtement chez Fortunat. Les motifs conjoints de la perle et du pourpre dans la lecture allégorique du paysage semblent préfigurer les descriptions entrelacées d'un bâtiment et d'une tenue royale céleste dont l'écphrase détaillée se réalise dans un passage ultérieur du chant III (455–474).

Cette description complexe à la fin du chant et le triptyque des apophtegmes sont séparés l'un de l'autre par trois épisodes<sup>84</sup> dont le premier (388–404) qui commémore la force persuasive de Martin, se lie également au motif d'habillement. L'objectif de la prise de parole du saint est de conseiller un ancien soldat devenu moine qui, pourtant, ne peut pas supporter l'absence de sa femme.

<sup>82</sup> VSM III, 475 : *Dic, bone pastor, ovi quae fabula vestra cucurrit ?*

<sup>83</sup> Cf. Sulp. Sev. *Dial.* II, 10 : *quasi gemmis micantibus ornata radiat.*

<sup>84</sup> Dans les deux autres épisodes qui traitent le rapport amical de Martin avec les anges (VSM II, 405–414, 415–429), le motif du vêtement ne se présente pas, sauf une allusion vague qui se réfère au corps fatigué du saint enveloppé des paroles angéliques ayant une force récréative (412–413 : *fessum... / ... complexum recreet per verba*).

Le traitement de cet épisode se diffère notamment chez Sulpice Sévère (*Dial.* II, 11) et chez Fortunat. Dans la version en prose, le raisonnement du saint se fonde sur l'idée de l'incapacité des femmes de se battre contre le Mal. Le poète élargit cette argumentation par le topos de la scène d'habillement du héros épique. Évidemment, le guerrier qui se prépare chez Fortunat pour la bataille est désormais un *miles Christi*. Ayant une fidélité historique parsemée d'un brin d'ironie naturaliste, l'épithète détaillée de Fortunat propose le catalogue des robes et des armes d'un légionnaire ordinaire qui est vêtu d'une tunique de mailles (398 : *lorica triplex*) et qui transpire excessivement sous sa carapace de fer (402 : *ferratae tunicae rivos sub pondere sudans*). Au contraire du portrait du jeune soldat d'Amiens et du tableau de l'armée céleste du chant II, le mot *clamis* ne se présente pas ici : indice visuel de Martin, la chlamyde semble être réservée aux contextes directement liés à son personnage.

Le pendant de l'épithète des cohortes angéliques (fin du chant II) se lit à la fin du chant III qui se termine également par une prière adressée à Martin. Cette nouvelle occasion poétique de parler des étoffes luxueuses est présentée par un récit de miracle qui commémore les visites de la Vierge Marie, d'Agnès et de Thècle venues du ciel afin de faire la conversation avec le saint. Selon Fortunat, Martin a proposé à Sulpice Sévère et à Gallus un compte rendu bien concis de ces rencontres divines qui ont lieu dans sa cellule. Transmises dans un style indirect, les paroles de Martin se souviennent de l'apparence physique (442 : *vultus habitumque*) des vierges célestes dans un récit succinct qui manque de couleurs et de traits individuels. Sans proposer des détails concrets ou une hiérarchie esthétique, le saint mentionne brièvement (et un peu machinalement) la figure, la teinte, les yeux, les joues, les mains, les pieds des femmes saintes en récapitulant les composants d'une beauté abstraite et générique qui paraît pouvoir caractériser tout cet ensemble<sup>85</sup>. Ainsi, Martin, narrateur *ad hoc* cité par Fortunat, semble ne pas satisfaire aux attentes des lecteurs de l'épopée (et probablement encore moins de ses auditrices qui seraient éventuellement intéressées par la mode céleste). On ne lit que des énoncés approximatifs sans qualifications personnalisées, exprimés par des questions rhétoriques pleines de doute en ce qui concerne la narrabilité de ces épiphanies (443) : *Quae facies, oculi, gena, pes, manus, arca, figura...*, 445 : *Quis color atque decus, quae forma et gratia quanta ?*

Quant à Fortunat, il paraît vouloir saisir cette possibilité descriptive d'essayer de parler lui-même sur des êtres divins dont la beauté, il le concède, demeure

<sup>85</sup> Les seuls indices individuels sont la couronne d'Agnès, protectrice de l'abbesse Agnès et le halo de lumière qui entoure la Vierge, *VSM* III, 458–459.

inexprimable dans sa totalité pour la langue humaine. Or, l'écphrase qu'il propose ne se borne pas à la concrétisation des informations plutôt vagues empruntées à Martin ou à l'insertion des adjectifs dans cette revue quasiment anatomique du corps des visiteuses bienheureuses. A lieu de développer le thème de la beauté féminine qui a été seulement affleuré par les souvenirs de Martin, témoin indubitable de l'épiphanie mais sobre de parole, le poète transpose le concept de la beauté céleste dans un contexte théologiquement plus élevé qui se fonde sur la notion de l'amour divin et de l'union spirituelle avec Dieu. Ainsi, en se référant à l'autorité de Martin, Fortunat propose l'écphrase de la chambre nuptiale céleste ornée des gemmes, d'or et du pourpre (462) pour continuer avec le portrait de l'Époux divin splendidement vêtu pour le mariage. Cependant, cette description se concentre primordialement sur les anneaux, les bracelets, le diadème et le collier portés par le Christ, la représentation de son manteau (468 : *palla*) reste à l'arrière-plan des bijoux brillants et des diverses pierres précieuses insérées dans l'étoffe : cette fois, le tissage semble céder sa place d'honneur à l'orfèvrerie, sujet favori du poète<sup>86</sup>. On constate la même prépondérance de l'art des métaux, des gemmes et des pierreries en défaveur des tissus dans la référence faite aux apôtres Pierre et Paul qui ont été également face-à-face vus par Martin et qui sont représentés comme des vases d'or (477 : *radiantia vasa*), sans aucune mention concernant leur habit.

## 6.

Cette proportion diminuée des allusions liées à l'art de textile aurait une fonction structurale en établissant un lien narratif entre les chants III et IV. Au contraire des introductions antérieures dominées par la métaphore du voyage maritime, le concept de la navigation ne garde plus sa position privilégiée à la fin de l'épopée. Ce changement est conjoint avec une certaine sécularisation des énoncés poétiques du prologue du chant IV. Au lieu de l'Esprit Saint et de Martin, invoqués auparavant par les prières des patronnes terrestres de Fortunat, le dynamique et l'orientation du poème-bateau sont désormais garantis par le corps même du récit. L'histoire de Martin, transformée en une création indépendante, paraît continuer son parcours poétique désormais autonome. Les flots dangereux des mers diverses ont été fendus par les trois livres (13 : *libellis*) grâce à l'habileté dirigeante de l'œuvre en voie de formation (17 : *summa gubernavit Martini vita patroni*).

<sup>86</sup> De ce point de vue, une note de Labarre mérite d'être citée : « il aime particulièrement décrire des pierres précieuses, comme il le fait au moins cinq fois dans la *Vita Martini* », (*Le manteau...*, *op.cit.* : 143)

Image importante des introductions antérieures, la métaphore de la voile tout comme la correspondance (jusqu'ici plutôt indirecte) entre la poésie et l'art du tissage sont également disparues au commencement du chant IV. Les premiers vers font allusion à l'activité du poète par l'image de la cueillaison des fleurs (1–5) pour terminer le passage par une métaphore empruntée à l'orfèvrerie. Fortunat tente de modeler un collier (19 : *temptans formare monile*) en espérant que la beauté naturelle des métaux, des perles et d'autres matières brutes à sa disposition finiront par s'imposer comme des œuvres d'art malgré les éventuels problèmes techniques dus à ses capacités d'artisan très modestes. Le motif du joyau qui met à l'arrière-plan celui du tissu semble établir un lien entre la description du vêtement somptueux orné de pierres précieuses et de gemmes incrustées de l'Époux divin (fin du chant III) et les récits de miracle au début du chant IV où, pourtant, derrière le motif central d'un objet en verre se voient aussi quelques textiles.

Suivant l'histoire d'une muette guérie par huile d'olive bénie par Martin (28–51), le deuxième épisode du chant IV (52–86) paraît être également le récit d'une guérison miraculeuse. Néanmoins, le poète ne dit rien sur les circonstances exactes du rétablissement de la femme d'un juge redoutable de Tours. Au lieu d'aborder une énième guérison réalisée par la sainteté de Martin qui, vue sa fréquence dans l'épopée, serait probablement un sujet moins intéressant d'un point de vue narratif, Fortunat propose un nouveau type de miracle. Tout en gardant le motif de l'huile, son récit se concentre désormais sur l'objet médiateur qui transmet la volonté divine. Tracée par le signe de la croix par Martin, l'huile commence à monter, à bouillonner dans la fiole en verre (54 : *vas... vitreum*) qui la contient. Le liquide se multiplie et après avoir jailli comme une source<sup>87</sup>, il inonde le vêtement de l'esclave (68 : *exundansque omnes pueri madefecit amictus*) qui, probablement, le porterait à sa patronne malade. La guérison, un événement même pas affleuré par Fortunat, devrait être considérée comme le résultat de ce miracle insolite.

Dans la suite, nous lisons un autre événement merveilleux (72 : *admiratio facti*) réalisé par la même fiole en verre qualifiée désormais bénie (73 : *idem vas vitreum benedictum*). L'objectif du récit est de représenter une nouvelle fois le pouvoir de Martin contre les lois de la physique terrestre<sup>88</sup>. Le serviteur (identique probablement avec celui dont la robe est imbibée par l'huile) pose la fiole pleine d'huile et couverte d'un linge fin sur le rebord de la fenêtre. (La dénomination du textile

<sup>87</sup> L'image de la source évoque un passage antérieur sur le pouvoir guérissant de Martin (VSM II, 12).

<sup>88</sup> A propos des miracles contre les lois de la nature voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 216.

évoque l'image de la voile souvent vue dans les chants I–III, cf. IV, 75 : *carbbaseo ... velamine tectum.*) Sans agir exprès, un autre serviteur tire le tissu flottant (76 : *lintea... retrahit fluitantia nescius alter*). Au lieu de se briser sur le pavement en marbre, la fiole qui ondule dans l'air comme suspendue sur des ailes invisibles, demeure intacte et garde le liquide sacré. Ainsi, le contenu protège son contenant prévu pour le sauvegarder. En soulignant cette inversion des fonctions<sup>89</sup>, Fortunat ne rate pas l'occasion de reprendre le motif du tissu : le contenant en verre est nommé dans le vers 85 *amicium* – le mot a été utilisé dans l'épisode précédent pour désigner le vêtement inondé du serviteur (68). Sans diminuer le rôle central du vase en verre dans les deux miracles, le narrateur semble avoir une intention d'insérer (bien qu'à l'arrière-plan) dans son récit le motif du textile, symbole majeur du charisme martinien.

Quant à la présence générale du motif vestimentaire dans le chant final, elle est marquée plutôt par la reprise des contextes déjà élaborés. Ainsi, le récit sur le rétablissement miraculeux d'une femme hémorragique qui touche les fringues du vêtement du Martin (251–271), est la réécriture largement développée d'un passage du chant II (11–19), comme en témoigne le caractère commun de leur vocabulaire marqué par des termes techniques du tissage<sup>90</sup>, par le retour des images de la source / du baume de salut et par l'idée répétée de la guérison sans médecin.

Pour brièvement mentionner un autre cas de réécriture, dans le dernier passage narratif du chant IV (520–570), les démons sont identifiés par Martin à partir de leurs vêtements sombres, bruns (524 : *tegmine pullatas*). Le nom de couleur *pullatus* évoque la robe (de deuil) du bas peuple. L'idée de la noirceur comme indice chromatique du diable qui s'oppose à la blancheur éblouissante angélique a été vue par exemple dans l'histoire (nocturne<sup>91</sup>) de Clarus et de son confrère *nigellus* entraîné au péché par la fausse tenue blanche. L'image des démons vêtus de noir devrait être interprétée dans le même contexte, car le début de ce dernier passage concernant la ruse diabolique montre une similarité frappante au niveau lexical avec le tout dernier vers du panégyrique final de Martin (572–593). Le syntagme *tegmine pullatas* (524) qui concerne les démons se met en contraste de façon évidente avec celui de *tegmine vir niveus*<sup>92</sup> placé également au début d'un hexamètre (593) qui représente le saint éblouissant dans sa robe candide.

<sup>89</sup> Sur la tendance d'inversion voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 140.

<sup>90</sup> VSM IV, 259–260 : ...*tacta est benedicti fimbria fili / summi palpantur stamina panni.*

<sup>91</sup> Sur le motif de la nuit voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 197.

<sup>92</sup> Pour la valeur symbolique de l'adjectif *niveus* voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 236–237.

A propos du mythe d'Arachné évoqué dans l'épisode du banquet de Maxime, on a déjà parlé de l'éventuelle fonction théologique représentée par une allusion païenne. Un passage notable du chant final, lié au motif du vêtement, semble avoir également un rôle bien supérieur à une fonction décorative. Dans le récit sur une tour, lieu sacré d'un culte païen et indétruisable par des moyens humains (210–232), le poète fait voir le commencement du nouveau jour par une formule homérique visiblement modifiée. Au lieu d'Aurore, déesse impliquée dans un beau mythe érotique généralement connu mais totalement incompatible avec le sujet sublime de Fortunat, c'est Phoebus qui déploie dans le ciel son manteau safrané<sup>93</sup>. Le matin arrive avec des ouragans (226 : *ferocibus Austris*) qui réduisent en poussière le monument païen, grâce aux prières nocturnes de Martin qui a un pouvoir sur les forces de la nature et ses incarnations divines qui, vaincues, doivent désormais l'aider dans sa lutte contre le paganisme (232 : *pro quo et nubila pugnant*). Grâce au renouvellement poétique chez Fortunat, la formule archaïque concernant l'arrivée du jour est intégrée dans le monde chrétien, le pouvoir de Martin, porteur des habits vilains est désormais superposé au manteau splendide de Phoebus.

Le problème de la nudité, présent désormais dans la scène avec Martin deminu sous son manteau épiscopal (III, 23–73), se trouve au centre des deux épisodes du chant final. Le premier qui aborde l'activité exorciste du saint, fait mention des événements étranges exécutés par la ruse nocive des démons qui veulent effacer les lois imposées à la nature par la création divine (158–172). Ainsi, Martin croise des hommes suspendus malgré eux dans le vide, transportés loin dans l'air, ou bien il voit des individus qui se trouvent brusquement la tête en bas et les pieds en haut. Néanmoins, leur vêtement ne glisse pas et ne cesse pas de couvrir les parties indécentes du corps<sup>94</sup>. Fortunat ne fait aucun commentaire à ce phénomène. Cependant, la capacité momentanée des robes de ne pas obéir à la gravitation et ainsi d'observer la loi de la pudeur tout en déjouant l'intention diabolique semble être activée par la volonté du saint ayant une relation particulière avec les vêtements.

L'autre passage (489–519) qui veut démontrer de nouveau le don gnoséologique de Martin, peut être interprété comme une nouvelle variation sur le thème central d'habillement. Or, cet épisode (supprimé, d'ailleurs, chez Paulin<sup>95</sup>) se distingue de son modèle en prose exactement par l'omission délibérée du geste de vêtir un homme nu. Un jour d'hiver, un frère glacé de froid se repose avec les jambes

<sup>93</sup> VSM IV, 222 : *tenderet et croceum per nubila Phoebus amictum*.

<sup>94</sup> VSM IV, 167 : *Nec tamen his vestes fluerent, verecunda tegentes*.

<sup>95</sup> Voir Labarre, *Manteau...*, *op.cit.* : 81 et 117.

écartées devant la cellule bien chaude (!) de Martin afin de se réchauffer à la dérobée. Le miracle se produit par la clairvoyance du saint qui voit l'aine dénudée du moine impudique malgré les murs épaisses qui ne peuvent pas cacher la vérité choquante. La loi de la pudeur paraît prévaloir sur celle de la charité, le pécheur ne mérite pas la solidarité. Sans faire connaître au lecteur le dénouement de la situation (au lieu d'être invité au feu ou d'être vêtu, le moine est probablement chassé et renvoyé), Fortunat se concentre sur le talent de prévoyance de Martin. L'inefficacité des murs à voiler l'obscénité qui souille la demeure du saint est illustrée par une série de questions rhétoriques autour du problème de la visibilité. La chaîne est introduite par deux métaphores du tissage : en face du regard perçant de Martin, la cloison bâtie de pierres est devenue transparente comme une toile d'araignée, comme un filet fait des mailles larges<sup>96</sup>. D'un point de vue narratif, le poète semble une nouvelle fois déjouer les attentes de son lecteur. Au lieu de présenter une scène de partage (du vêtement et / ou de la chaleur) qu'on pourrait prévoir d'après les épisodes précédents, il fait allusion à un partage mystérieux, théologique, car le récit est terminé par l'éloge de la puissance divine (517 : *gratia*) dont Martin bénéficie. Par elle, il peut prévoir des événements, connaître des choses cachées et méconnaissables et effectuer des projets qui sont normalement irréalisables pour les mortels (518–519). Le mot choisi à propos du don de savoir surhumain est également une notion empruntée au monde de textile : Martin, aidé par sa foi, déploie (519 : *explicitat*<sup>97</sup>) une sagesse réservée pour les élus et les initiés.

La relation et l'éventuelle synergie de l'art de textile et de l'orfèvrerie, ce sujet aux forts enjeux métapoétiques, a été introduit par la scène du banquet de Maximus dans le chant II et est développé par l'épithète de la tenue sublime de l'Époux qui boucle le chant III. Elle fait son retour dans le récit d'un miracle fondé sur le concept d'habillement du chant final (305–330). En les modifiant, le récit entrelace des éléments narratifs déjà vus. Au contraire des épisodes antérieurs en plein air où le saint vêtit des dépourvus torturés par l'hiver, cette fois c'est Martin devant l'autel qui est soudainement couvert d'un habit exceptionnel fait des pierres précieuses (321 : *lapidum velamine*). Fortunat se réfère au double témoignage (319) d'un homme noble et très fiable qui subit en même temps une expérience visuelle et acoustique : en voyant les mains de Martin couvertes de gemmes, il entend

<sup>96</sup> VSM VI, 498–500 : *Martini ante oculos paries quasi lintea luci, / Aut quasi filo agiles contextit aranea telas / Retia vel nexis per rara foramina filis*. Le motif de la toile d'araignée évoque l'allusion au mythe d'Arachné (II, 87), voire la note 63 ci-dessus.

<sup>97</sup> Le mot a été employé pour désigner le talent littéraire de Paulin de Périgueux, cf. VSM I, 21, voir aussi la note 47.

aussi leur cliquetis rendu par une onomatopée remarquable<sup>98</sup>. La première étape de l'événement merveilleux est un phénomène de lumière : le corps du saint est entouré par de rayons célestes. Le motif du halo peut évoquer l'histoire de la flamme innocente qui fait apparition au-dessus de la tête de Martin comme récompense divine de son bienfait récent qui est l'habillement du pauvre croisé à la porte de son église (III, 55–56). Dans la réécriture actuelle de ce miracle qui ne mentionne aucun mérite précédent, l'éclat de feu se multiplie, il s'élargit et il enveloppe les bras<sup>99</sup> du saint qui sont en train de toucher le calice et l'hostie (310). L'habillement d'origine divine d'une partie de son corps semble être accompli par son union spirituelle et aussi son contact physique direct avec les sacrements.

Pour terminer sa version sur ce miracle des pierres précieuses, Fortunat propose un éloge insolite qui exalte moins Martin, honoré par le ciel, que le savoir-faire technique de l'artisan invisible. Celui vêtit les membres supérieurs de l'évêque dans une étoffe merveilleuse où la rigidité naturelle des pierres se transforme en une souplesse apte à réaliser un manteau (322 : *palla*, 324 : *tunica*) dont le tissu flamboyant est fait de topaze et de jaspe, les brins de laines sont remplacés par des diamants<sup>100</sup>. Le passage (qui se met aisément en parallèle avec la scène de banquet du chant II fondée sur deux faits miraculeux, celui de la capacité martinienne de prédire le futur et celui de la beauté du palais royal), se concentre désormais sur le miracle esthétique de cette œuvre d'art. En proposant une série de questions rhétoriques introduites par une structure anaphorique<sup>101</sup>, le poète admire son homologue, il loue les mains de cet artisan exceptionnel, maître de l'orfèvrerie et du tissage. Les deux arts dont la rivalité a été vue par exemple au prologue du chant IV illustrée par la métaphore du poème-collier qui paraît emporter sur celle du poème-tissu, pourraient être déjà considérés comme des activités créatives de même rang. En plus, leur ensemble est placé au-dessus de l'expression verbale, car les paroles, visiblement, ne peuvent pas égaler ces merveilles à traiter avec respect (328) : *Haec venerando magis poterunt quam fando referri*. Néanmoins, la dernière phrase du récit semble vouloir mettre en évidence la supériorité de l'art textile, ce qui concorde parfaitement avec le rôle particulier du motif du

<sup>98</sup> VSM IV, 318 : *Gemmarum gravium crepitantem audisse fragorem*.

<sup>99</sup> VSM IV, 311 : *Emicuit subito manus alma decore superbo*, 314 : *Bracchia purpureis vibrantia fulgura gemmis*.

<sup>100</sup> VSM IV, 324–26 : *Quam nova palla tibi, cuius textura coruscans / Trama topazus erat rutilans, et stamen iaspis / Et tunicae insignes currunt pro vellere gemmae*.

<sup>101</sup> VSM IV, 325–327 : *Quae manus artificis cataclistica fila rotavit ? / Quis fuit hic opifex, ubi lana hyacinthina currit ? / Quis potuit rigidas torquere ad licia gemmas ?*

vêtement dans l'épopée. Fortunat déconseille à son lecteur de scruter les mystères en lui proposant d'admirer avec révérence la grâce qui tisse ces étoffes (330) : *Est, homo, quod stupeas, ubi nectit gratia telas*. Dans une œuvre littéraire, le sommet de toute activité artistique, qui n'est que la créativité suprême de Dieu, ne peut être mieux représenté que par la métaphore du tissage.

En approchant de la fin de son épopée, Fortunat met en évidence plusieurs fois la correspondance entre poésie et tissage suggérée depuis si longtemps. Ainsi, dans une formule de transition entre deux morceaux narratifs, il représente son récit presque fini par l'image d'une page remplie d'écriture. Le mot *textus* se réfère ici à la structure du texte littéraire organisée verticalement par la série des lignes, horizontalement par celle des lettres dont l'ensemble évoque les fils du métier (521) : *Consummanda suo properat quia pagina textu*.

En ce qui concerne la prière finale de Fortunat (594–620) adressée à son patron, c'est le geste par excellence martinien d'habiller, de couvrir un corps tremblant qui fait son retour. Martin devrait envelopper le poète par son voile sacré et le protéger contre le feu du jour du jugement<sup>102</sup>. Le passage illustre bien autant le pouvoir multiforme de la sainteté martinien que la valeur innovatrice de la poésie de Fortunat. Au lieu de la froidure, dans cette dernière variation sur le thème de vêtir, le tremblement du pauvre est provoqué par les flammes brûlantes redoutables de la fournaise infernale. On constate la même intention de varier les modes d'expression. Le manteau de Martin est dénommé par le mot *lacerna* nulle part vu antérieurement (612). Par son image acoustique, il semble évoquer le mot *lucerna* qui désigne une source de lumière. Ainsi, Fortunat réalise une paronomase où le couple des mots récapitule les symboles majeurs de la vie de Martin (et de sa *Vie de Martin*) qui sont la cape et la splendeur divine.

La mise en évidence finale de l'idée selon laquelle la créativité poétique ne se diffère pas de celle d'un artiste textile se trouve dans le propemptique. Au contraire de la tradition classique où le passage final d'une création littéraire exprime en général des vœux concernant l'immortalité poétique de l'œuvre qui devrait vaincre le temps qui passe, Fortunat envisage son épopée en route pour un long pèlerinage dans l'espace (621–712). Marqué par une abondance de toponymes, ce catalogue fait allusion aux villes et aux monuments religieux visités auparavant par le poète qui sont à voir dans l'avenir par le livre. L'envoi proprement dit de la *Vita Martini* est précédé d'une dernière *excusatio* où l'hyper-modestie de l'auteur s'impose une dernière fois. Conformément à son attitude hautement

<sup>102</sup> VSM IV, 611–612 : *Tunc precor, ut fragilem sacro velamine celes, / Et tua me trepidum defendat ab igne lacerna*.

affectée du pusillanime, Fortunat fait voir son œuvre achevée comme une étoffe rude (623 : *aspera tela*) des fils mal attachés, similaire à une robe en tissu poil de chameau (624 : *hispida cameli rigido quasi vellere texta*), tout en sachant que son héros mériterait un manteau (625 : *pallia*) en soie variée des fils d'or, une toga blanche aux bordures en pourpre, une étoffe ornée de lys, de rose, assortie d'une couronne de perles<sup>103</sup>. A part de l'évocation du cilice des moines de Marmoutiers, nulle part mentionné dans l'épopée<sup>104</sup>, l'image de cet habit imaginaire paraît entrelacer les sous-genres de l'art du tissage. Tresser une guirland, une toile ou une histoire est la même activité créative, suggère Fortunat, la même *poiésis* au sens grec du mot.

Pour présenter une brève conclusion, on peut souligner que le motif du vêtement et de l'habillement, éléments incontournables de la tradition biographique martinienne, semblent avoir une valeur narrative et esthétique particulière dans le poème de Venance Fortunat, tout en gardant leur importance hagiographique majeure. Au-delà d'illustrer le progrès spirituel de Martin, les petites histoires entrecroisées qui parlent des textiles portés ou donnés aux dépourvus par le saint, peuvent garantir l'unité du récit, contribuer au renouvellement de certains *topoi* du genre épique et aussi poser des questions concernant les limites des diverses modalités de l'expression artistique humaine dans la représentation de la beauté céleste. Selon une étymologie (controversée) de la langue indo-européenne, le mot *hymne*<sup>105</sup> et le verbe *hyphainein* qui dénomme le tissage, tout comme les formes latines *sermo* et *serere*<sup>106</sup>, remontent à une racine identique. L'épopée de Fortunat, riche de scènes d'habillement placés aux points primordiaux de la narration et de métaphores textiles qui se réfèrent à la création poétique, paraît tisser un éloge digne du saint vêtu d'une cape simple et merveilleuse.

<sup>103</sup> IV, 622–628 : *Multiplices faciens diffuso stamine rugas, / Nec bene fila ligans, nodo subit aspera tela, / Hispida, cameli rigido quasi vellere texta / Serica cum decuit Martini pallia duci, / Aut praetexta micans, auro sub tortile, necti / Vel toga permixtis hyacinthina curreret albis / Pingere seu variam rosa, lilia, gemma coronam.*

<sup>104</sup> Fortunat ne donne jamais une description de la robe de Martin ayant une valeur historique. Selon la biographie de Sulpice Sévère (c. 11), les moines de Marmoutiers portent des vêtements en poile de chameau et ils doivent éviter toute sorte de souplesse, de finesse au niveau vestimentaire.

<sup>105</sup> Le mot est présent dans le récit sur la tenue diabolique d'Anatol (*VSM* II, 261).

<sup>106</sup> Pour un compte rendu voir le chapitre du livre de J. Scheid et de J. Svembro : *Le métier de Zeus, mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris : Éditions de la Découverte, 1994 : 139-162. (« La naissance d'un idéogramme. La métaphore du *textus* en pays latin »).